

Colloquia Comparativa Litterarum

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



2018

Editor

Professor Roumiana L. Stantcheva, Sofia University St. Kliment Ohridski

Editorial Board

Professor Russana Beyleri, Sofia University St. Kliment Ohridski

Senior Asst. Prof. Fotiny Christakoudy-Konstantinidou, Sofia University St. Kliment Ohridski

Assistant Editors

Darina Felonova, PhD, Sofia University St. Kliment Ohridski

Radostin Zhelev, MD, MA (Translation and Editing), Sofia University St. Kliment Ohridski

Editorial Assistants

Veselina Beleva, MA, PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski

Evgeni Ivanov, MA, PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski

Borislava Ivanova, MA, PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski

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 Etudes Sud-Est Européennes, Académie Roumaine, Romania

Professor Anna Soncini, Université de Bologne, Italy

Professor Anna Tabaki, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Principal Contact Person

Professor Roumiana L. Stantcheva, Sofia University St. Kliment Ohridski

E-mail: r.l.stantcheva@gmail.com

Support Contact Person

Professor Dimitar Birov, Sofia University St. Kliment Ohridski

E-mail: dbirov@gmail.com

IT Support

Anastasios Papapostolu, M. Eng., PhD candidate, Sofia University St. Kliment Ohridski

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

ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia

ISSN: 2367-7716

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

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 avec un accent sur les Littératures européennes, en particulier sur les questions concernant les Balkans et surtout pour la période allant du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

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 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 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 short 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 Committee 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.

Publication Frequency

Colloquia Comparativa Litterarum е научно списание, създадено през 2015 г. като годишник.

Colloquia Comparativa Litterarum est une revue scientifique, créée en 2015, à la périodicité annuelle.

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.



About the 2019 issue:

Главна тема на броя за 2019:

Сътворението на света: Богът, Геният, Жената

Статиите за следващия брой на списанието се приемат до 31 януари 2019 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 2019:

La Création du Monde: Dieu, le Génie, la Femme

Les articles pour le prochain numéro de la revue seront acceptés jusqu'au 31 janvier 2019. Les textes à publier seront envoyés à la rédaction en français, anglais ou bulgare par courrier électronique à : colloquiacl@gmail.com

Main theme of the 2019 issue:

The Creation of the World: God, Genius, Woman

Papers for the journal's upcoming issue will be accepted until 31 January 2019. Please send your submissions in English, French or Bulgarian by e-mail to: colloquiacl@gmail.com

Throughout the preparation of the current
2018 issue of

Colloquia Comparativa Litterarum

Gabriela Momchilova/Габриела Момчилова,

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

**participated successfully in the traineeship
programme of the editorial board**

TABLE OF CONTENTS

Articles

Kalin MIKHAILOV/Калин МИХАЙЛОВ Roman et journal.....	9
Милена КИРОВА/Milena KIROVA Тракия и образът на тракиеца в народоведските съчинения на Антон Страшимиров.....	20
Людмила МИНДОВА/Liudmila MINDOVA Домът на литературата: Югославски и постюгославски представи за литературната споделимост.....	27
Dina MANTCHEVA/Дина МАНЧЕВА Petko Todorov's Plays and the Poetics of European Symbolism.....	40
Olena BEREZOVSKA PICCIOCCI/Олена БЕРЕЗОВСКА ПИЧОКИ Pour une esthétique de la traduction : traduire « Noël » de Stanisław Vincenz.....	59
Веселина БЕЛЕВА/Veselina BELEVA Войната и музеят – пресрещания в романите на Дубравка Угрешич и Блага Димитрова.....	67
Ivan Y. TENEV/Иван Й. ТЕНЕВ Teaching Literary Translation at Tertiary Level: the Case of Scandinavian Studies at Sofia University.....	79
Томас ФРАМ/ Thomas FRAHM Може ли българската литература да успее на немскоезичния пазар?.....	88
Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU/Фотини ХРИСТАКУДИ- КОНСТАНТИНИДУ Formalistic Markers of the 'Modern' in Greek Poetry: a Retrospective from the Point of View of Literary History.....	96

Book Reviews

Мария РУСЕВА/Maria RUSEVA

Българският модернизъм за англоезични читатели.

За книгата: *Bulgarian modernism*, edited by Stefana Roussenova, transl. by Julia Stefanova and Stefana Roussenova. Sofia, Polis, 2017.....105

Roumiana L. STANTCHEVA/Румяна Л. СТАНЧЕВА

Quatre littératures - un seul symbolisme.

A propos de l'ouvrage : Dina Mantcheva. *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen. L'Harmattan*, 2013.....110

Юлия ЙОРДАНОВА-ПАНЧЕВА/Julia JORDANOVA-PANCHEVA

Ставането мъж в Стария Завет. Нов труд по джендър библеистика в България.

За книгата: Милена Кирова. *Героичното тяло. История и мъжественост в Еврейската Библия*. Кн. 2. София, ИК „Кибеа“, 2017.....114

Dina MANTCHEVA/Дина МАНЧЕВА

A propos de l'ouvrage : Stoyan Atanassov. *De la littérature à la vie.*

Moyen âge, Temps modernes. Sofia, Colibri, 2016.....119

Венцеслав ШОЛЦЕ/Ventzeslav SCHOLTZE

Преплитане на преплетеното.

За книгата: Надежда Александрова. *„Еничарите“. Преплетени истории в османския контекст на XIX век*. София, Издателство „Изток-Запад“, 2018.....124

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 publishing as an integral part of your article and the journal's contents.



Cover page:

Art and Nature

RST's photo

With a fragment from Plamen Deyanoff's *Bronze House* in Sofia, 2018

Kalin MIKHAÏLOV ¹

Roman et journal

Abstract

Novel and Diary

Taking as a starting point the ideas of such renowned researchers of autobiographical writing as Jean Rousset and Philippe Lejeune, this article examines the relations between the novel and the (personal) diary. Is their interaction mutually beneficial, or is it just the novel that takes advantage of it by borrowing certain elements from its less prestigious literary counterpart? To answer this question, the article first turns to Anne Frank's diary, which is not a literary one in the strict sense of the word, and then goes on to analyse the use of diary writing in Daniel Defoe's fiction (*Robinson Crusoe* and *A Journal of the Plague Year*), to finally consider two novels written entirely in the form of diaries, namely *The Last Day of a Condemned Man* by Victor Hugo and *The Diary of a Country Priest* by Georges Bernanos. One of the author's conclusions is that the truly meaningful symbiosis between the novel and the diary can only take place once they have both acquired the status of autonomous genres and become partners engaged in a fruitful dialogue.

Keywords: novel and diary; living and writing; Anne Frank; Daniel Defoe; Georges Bernanos

Резюме

Романът и дневникът

Съпвайки върху идеите на признати изследователи в областта на автобиографичното писане като Жан Русе и Филип Лъжбон, статията разглежда отношенията между романа и т. нар. „интимен (личен) дневник“. Тези отношения от взаимна полза ли са, или само романът печели от тях, заемайки отделни елементи от своя по-малко престижен литературен събрат? За да намери отговор на подобни въпроси, статията тръгва от дневник, който не минава за литературен *stricto sensu*, този на Ане Франк, след това разглежда използването на дневниковото писане при Даниел Дефо („Робинзон Крузо“, „Дневник на чумавата година“), за да стигне до романа, написан изцяло във формата на интимен дневник, с който си служат Виктор Юго („Последният ден на един осъден на смърт“) и Жорж Бернанос („Дневникът на един селски свещеник“). Едно от заключенията, до които се стига, е, че пълноценното взаимодействие на романа и дневника става възможно, когато и романът, и дневникът се разглеждат първо като самостоятелни жанрове и едва след това като партньори, въввлечени в плодотворен диалог.

Ключови думи: роман и дневник; писане и живеене; Ане Франк; Даниел Дефо; Виктор Юго; Жорж Бернанос

On a longtemps envisagé le journal personnel, et en particulier ce qu'on appelle « journal littéraire », comme un genre subsidiaire, dont le rôle n'est que d'éclairer l'œuvre principal d'un auteur².

¹ Kalin Mikhaïlov (né en 1966) enseigne la littérature comparée à la Faculté des philologies slaves de l'Université de Sofia « St. Clément d'Okhride », 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 chez Minard en 2011) et de deux ouvrages sur les rapports entre christianisme et littérature (Christianisme et identité. Un voyage dans le monde de la littérature et de la culture, Sofia, 2007 ; La Littérature chrétienne : entre l'inscrire et la délimitation, Sofia, 2013). Courriel : Kalin_Mikhaylov@yahoo.fr

² Ce type de journaux, réunis sous l'appellation de « journal d'écrivain », sont étudiés, dans le contexte de la situation culturelle en France dans la première moitié du XX^e siècle, par le littéraire polonais Jerzy Lis (cf. Lis, J. *Le Journal d'écrivain en France dans la 1^{ère} moitié du XX^e siècle*. Poznan, Univ. im. Adama Mickiewicza, 1996).

La disposition à avoir un tel point de vue vis-à-vis de l'écriture de journal personnel n'a pas pu être profondément bouleversée par l'apparition d'exceptions éminentes, telles que le journal des frères Edmond et Jules de Goncourt³ ou celui de Julien Green⁴, qui se voient en fin de compte dotés d'une importance beaucoup plus considérable que l'œuvre fictionnel de ces mêmes auteurs. Ces dernières décennies apparaît toutefois un certain changement dans les dispositions des chercheurs. On voit de plus en plus s'imposer la tendance à envisager les journaux comme des œuvres autonomes, dont la portée ne se mesure pas à une conception de l'art relevant de la fiction et du fictionnel. On commence à considérer le journal comme un genre à part entière, soumis à des lois spécifiques qui lui sont propres, différant de celles des belles lettres⁵.

Comment peut-on donc, dans un contexte pareil, disposer et analyser les relations complexes entre le journal et le roman, ce dernier étant habituellement perçu comme le fictionnel par excellence ? Nous nous attacherons à les voir ici comme des rapports entre pairs, soit entre des genres s'influençant mutuellement plutôt qu'entretenant des relations entre parent pauvre et parent riche (on devine aussitôt lequel des deux est celui-ci et lequel celui-là). Ne pourrait-il pas s'avérer alors que dans un processus d'interaction fructueuse chacun des deux côtés bénéficie de la coopération avec l'autre, et qu'aucun de ceux-ci ne court le péril de voir son identité menacée à un tel point que la coopération soit mise en question pour de bon ? C'est précisément ce que nous nous appliquerons à vérifier dans ce qui suit.

Nous suivrons un sens contraire à celui annoncé dans le titre : commençant par le journal, en le distinguant dans la mesure du possible de deux autres genres voisins, ou sous-genres, de l'écriture du « je », notamment l'autobiographie et les mémoires. Nous nous attacherons à répondre à la question : le *journal* comment peut-il servir au roman ?, pour terminer l'étude en apportant des éléments de réponse à la question inverse : le *roman* comment peut-il être utile au journal dans les efforts de ce dernier de surmonter le risque de voir la mise par écrit dotée d'une importance plus grande que ce qui se trouve, *a priori*, à sa base, à savoir la vie ?

³ Un recueil de morceaux choisis du *Journal*, rédigé en plusieurs volumes, des frères Goncourt a paru en bulgare en 1982 : Гонкур, Едмон и Жюл дьо. *Дневник*. Съст. и прев. Албена Попова. София: Народна култура, 1982.

⁴ Publié, sous forme de recueil de morceaux choisis, dans sa traduction bulgare par Тоню Николов : Грийн, Ж. *Към невидимото. Дневник* (1943-1997). Предг., прев. от фр., бел. и прилож. Тони Николов. София: Комунистас, 2011.

⁵ Révélateur de cette approche est l'un des textes tardifs du commentateur éminent de l'écriture autobiographique Philippe Lejeune (cf. Lejeune, Ph. « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, №. 1, 2007, pp. 3-14).

1. Journal, autobiographie, mémoires⁶

Distinguons d'abord le journal de l'autobiographie. Nous appuyant sur les positions de Jean Rousset dans *Le lecteur intime. De Balzac au journal* (1986⁷), nous soutiendrons que l'autobiographie suppose un regard en arrière par rapport au point de vue d'une étape déjà atteinte de l'histoire de celui qui l'écrit. L'autobiographie vise à restaurer de manière *rétrospective* tout ce qui s'est déjà passé dans la vie de la personne en question. L'exemple le plus saillant serait, dans ce cas, celui du CV : on le rédige rétrospectivement (ce qui est bien visible en particulier dans le cas où le document suit une chronologie inverse) afin de montrer d'abord le parcours que son auteur a effectué pour atteindre son statut actuel, que celui-ci soit professionnel, social, etc., ensuite, les étapes par lesquelles il est passé, et, enfin, la façon dont celles-ci peuvent être « distribuées » dans le passé. Ce n'est pas le cas du journal, bien qu'on y perçoive aussi l'idée d'une « restauration » rétrospective de ce qui a déjà eu lieu. La différence tient à l'éloignement, à la distance entre le fait d'avoir lieu et sa mise par écrit : dans le cas du journal, cette distance devrait être minimale. Comme son nom l'indique, et ce dans bien des langues européennes⁸, le journal implique l'idée de mise par écrit quotidienne, qui suit immédiatement ce qui a eu lieu, le surprenant sur le vif, avant qu'il perde sa fraîcheur, son parfum, son entrain. Rousset cite à plusieurs reprises la constatation, qui, sous forme d'aphorisme, a été émise par un des auteurs de journaux les plus connus dans l'histoire de l'écriture, le Suisse Amiel⁹ : « Un journal arriéré n'est plus un journal [...] »¹⁰. C'est également Amiel qui a formulé la nécessité qu'il n'y ait plus de trois jours d'interruption dans la rédaction du journal : si l'interruption se prolonge, le diariste se voit d'habitude obligé de « se justifier » de ce qu'il l'a rendue possible. L'« idéal », pratiquement irréalisable, serait de ne pas y avoir de distance : la mise par écrit doit « coïncider » avec l'acte de vivre même...

En ce qui concerne les *mémoires*, je dirais, sans être trop catégorique, que la caractéristique principale qui les distingue du journal a trait aussi à la distance entre mise par écrit et acte de vivre : on ne se met généralement à rédiger des mémoires qu'après avoir récolté des expériences personnelles dans la vie, ce qui suppose une prise de distance (dans le temps) assez importante, du moins en partie, au regard de ce qui est relaté. L'auteur des mémoires « retourne » d'habitude dans le passé pour essayer

⁶ Ou encore souvenirs. Il faut ajouter à ce groupe le genre « bizarre » – du point de vue de sa valeur artistique – des « carnets », précédant les grands romans de F. M. Dostoïevski dans son œuvre, qu'il apparaisse dans le titre (comme dans *Les Carnets du sous-sol*) ou dans le sous-titre d'un roman (*Le Joueur*, par exemple, a comme sous-titre *Carnets d'un jeune homme*). S'agissant de la littérature bulgare, on pense aux *Carnets* de Zahari Stoyanov, qui suivent à dessein une direction s'éloignant du domaine du fictionnel mais dont l'auteur est sans aucun doute un homme doté d'un talent littéraire manifeste.

⁷ Rousset, J. *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*. Paris : José Corti, 1986, pp. 141–218.

⁸ À part « дневник » en bulgare et en russe, on a aussi le français « journal », l'allemand « Tagebuch », l'anglais « journal » ; on trouve ce dernier dans le titre du roman célèbre de Daniel Defoe *Journal de l'Année de la Peste* (*A Journal of the Plague Year*, 1722), dont il s'agira plus loin.

⁹ Amiel (1821-1881). Son journal, l'œuvre principal de sa vie, s'étend sur 17 000 pages.

¹⁰ Rousset, J. *Ibidem*, p. 160.

d'en restaurer certains moments qu'il juge, pour une raison ou pour une autre, importants et qui méritent, selon lui, d'être conservés pour les générations futures¹¹. Dans ce sens, les mémoires rappellent *des « coupes » dans le temps*, qui ne prétendent pas à être exhaustives, à embrasser toute la durée d'une existence, où la présence de « lacunes » pourrait s'avérer problématique.

Il conviendrait maintenant de dresser le bilan de certains « traits génériques » du journal, d'après le mot de Jean Rousset. Le premier de ces traits, dérivant directement de ce qui précède, pourrait être qualifié de *régularité* : par définition, le journal exige que sa rédaction soit régulière, car il dépend du calendrier et de son caractère successif. J'y ajouterai deux traits encore, qui, sans être forcément liés au premier, se manifestent assez souvent justement en relation avec celui-ci. Il s'agit, en premier lieu, du caractère *autoréflexif* du journal, c'est-à-dire que le journal a tendance à se poser, d'habitude fréquemment, des questions sur ses raisons d'être : *pourquoi* le diariste s'est-il mis à une pareille occupation, qui a l'air tantôt de quelque chose de magnifique, tantôt d'une corvée qu'il s'est imposée lui-même et qui se rapproche de la peine des galères (ce qui semble avoir été le cas d'Amiel) ? Le deuxième trait y est étroitement lié, car le *pourquoi* amène souvent le diariste à se demander sur le *pour qui*. Les réponses à ces deux questions peuvent faire l'objet de variations considérables, mais le fait même que l'on les pose est un témoignage de norme de portée générale dans l'écriture du journal.

Je donnerai en exemple un extrait du journal célèbre d'Anne Frank, dont la première édition bulgare date de 1985¹². Situé au début, dans la troisième mise par écrit dans le cahier de la fille de treize ans, cet extrait pose avec instance la question du sens que cette entreprise aurait également aux yeux du lecteur futur éventuel du journal¹³ : « Il y a plusieurs jours que je n'ai plus écrit ; il me fallait réfléchir une fois pour toutes à ce que signifie un Journal. » (p. 15). Un peu plus loin elle arrivera au « mobile principal » du journal, à savoir le fait qu'elle n'a pas d'amie. Il est bien connu que cette Amie, avec majuscule, va être représentée plus loin en tant que « Kitty », à qui les notes-« lettres » du journal vont être adressées (p. 16 *sqq.*). Il conviendrait peut-être d'ajouter ici que la recherche de l'Ami(e) comme confident(e) se transforme petit à petit en une sorte de trame intérieure du livre, ne dépendant des événements extérieurs que dans la mesure où ces derniers renforcent la sensation de solitude,

¹¹ Dans le contexte bulgare, d'une popularité relativement grande jouissent les mémoires de Kiril Hristov, Siméon Radev, Stoyan Zaïmov, Todor Vlaykov.

¹² Франк, А. *Задната къща. Дневникови писма. 14 юни 1942 – 1 август 1944.* [L'arrière-maison. Lettres de journal. 14 juin 1942 – 1 août 1944.] Прев. от холандски Емилия Манолова и Храбър Будинов. София: Отечество, 1985. En 2011, on a vu paraître une nouvelle édition bulgare du journal d'Anne Frank, réalisée par la maison d'édition Skyprint. Dans notre texte, nous citons d'après l'édition française suivante : *Journal de Anne Frank*. Trad. du hollandais par T. Caren et Suzanne Lombard. Pref. de Daniel-Rops. Paris : Calmann-Lévy, 1991 (Coll. « Livre du poche ») ; les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

¹³ Ce lecteur pourrait bien être le diariste lui-même, la relecture constituant un élément important du processus d'institution de toute écriture de journal, dont le journal d'Anne Frank ne fait pas exception. Cf. par exemple la « lettre de journal » d'Anne du 2 janvier 1944 ou celle du 7 mars 1944, qui ressemble à une « récapitulation » établie à la base d'une relecture attentive de son propre journal.

d'angoisse, d'isolation, ce qui rend d'autant plus nécessaire la présence du consolateur tellement désiré. En fin de compte, après les déceptions vécues par la jeune fille à cause de l'impossibilité de trouver une figure pareille dans son entourage qui réponde pleinement à ses rêves, la témoin la plus fidèle des transformations survenues dans l'âme et dans le corps de la jeune fille n'est-elle pas Kitty – fictionnelle mais en même temps tout à fait « réelle » avec sa présence infaillible et sa compassion silencieuse ? N'est-ce pas justement Kitty qui transmettra le message d'Anne à ses lecteurs futurs, que cette dernière prend bien en considération et à l'idée de la lecture desquels elle est envahie tantôt de réjouissance, tantôt d'angoisse¹⁴ ?

Avant de répondre à la question : comment le journal peut-il servir au roman ?, il convient de nous demander : qu'est-ce qui attire les romanciers au journal ? Il s'agit notamment de ce qui les attire à la lettre : le journal est une forme accomplie, qui n'a pas besoin d'être inventée mais peut être prise « telle quelle » de la vie, de la pratique existante¹⁵.

2. Comment le journal peut-il servir au roman ?

Afin de pouvoir y apporter des éléments de réponse, nous étudierons les œuvres de trois romanciers de trois siècles différents, du XVII^e, du XIX^e et du XX^e, en prêtant une attention particulière à la manière dont ces auteurs usent de la forme accomplie du journal.

L'œuvre de Daniel Defoe *Robinson Crusoé* (1719) n'est certainement pas un roman-journal mais tient à doter le journal d'un rôle important, quoique épisodique, au cours de la narration. Après avoir débuté comme un récit autobiographique (« Je suis né le..., à..., dans une famille..., etc. »), l'œuvre s'appuie sur le journal dans sa partie essentielle, celle dédiée au séjour de vingt-huit ans du personnage-narrateur sur « l'île déserte ». Que le fait de rendre le *Journal* partie intégrante du récit de Robinson ait un rôle important, on peut en juger également à partir des deux événements décisifs s'écoulant de manière imperceptible « entre les pages » de la « copie » du journal, qui nous est aimablement fournie par le narrateur : il s'agit d'abord de l'orge, germé de manière miraculeuse, si indispensable à la ferme de Robinson ; il est question ensuite de la maladie grave et de la repentance

¹⁴ Cf. l'opinion de A. Pabel, qui évoque la possibilité « d'une double lecture de la fonction de Kitty – d'abord, Kitty pourrait être lue du *dedans* du journal d'Anne, c.-à-d. dans une discussion sur sa fonction immédiate et qui maintient la diariste en vie », et, ensuite, « dans une perspective post-textuelle de *dehors* du journal ». Dans ce cas, Kitty serait lue « comme métaphore comportant d'éléments substantiels d'amitié – la confiance, le support et la compréhension – et fonctionnerait en tant que médiateur sollicitant le lecteur d'adopter ce vrai rôle d'un ami » (Pabel, A. « "I want the diary to be my friend" : The Imagined Friend in Anne Frank's Diary. » – *Journal of Comparative Poetics*, 01/2016, Issue 36, p. 142).

¹⁵ Je m'appuie ici de nouveau sur l'intuition critique de Jean Rousset, puisée cette fois dans un autre de ses ouvrages, *Forme et signification*, et plus particulièrement dans le chapitre consacré au roman épistolaire : voir Rousset, J. *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1992, p. 65 sqq.

du personnage, non moins indispensables à la transformation dans son for intérieur et à la croissance de sa personne que l'orge.

Le journal, que fournit-il au roman de Defoe ?

Le fait d'introduire un document, tel que la « copie du journal » de Robinson, présentant scrupuleusement toutes les activités par jours et par mois et accompagnée d'une note qui explique – de manière véridique sans doute – pourquoi ceci n'a pas été fait auparavant (le trouble régnant dans l'âme de Robinson, ce qu'il aurait écrit durant cette période « n'eût été rempli que de choses attristantes¹⁶ »), ainsi que la raison pour laquelle il a fallu que le journal soit abandonné (l'encre ayant fait défaut), ne peut ne pas contribuer à la sensation que l'on a affaire à un livre relatant des événements réellement vécus. On peut donc en conclure que l'écriture journalière chez Defoe ne fait que favoriser le récit autobiographique, ou le « pacte autobiographique », d'après le mot de Philippe Lejeune : en tant qu'engagement de la part de celui qui « produit » le discours autobiographique que ce qu'il y dit sur lui-même est véridique, sans que cela le soit nécessairement – ce qu'il importe, c'est que l'autobiographe *affirme* que ce qu'il écrit l'est¹⁷. Le journal « assure » encore au roman de Defoe ce que le lecteur de l'époque s'attendait à recevoir : de la *véracité*. Or il ne s'agit pas d'une simple véracité mais d'une véracité qui vient raffermir, comme il en a été déjà question, certaines étapes-clés de l'« autobiographie » du personnage, sans lesquelles on aurait de la peine à voir s'y réaliser les quelques « avancements » en direction de la maturité. Nous ne ferons que les esquisser ici, sans prétendre à l'exhaustivité : 1) de l'égoïsme frôlant le solipsisme à la capacité de diriger le regard au-delà des galères et échecs personnels ; 2) de la nécessité de se placer au même niveau que le règne animal à la communication humaine moyennant la parole (communication impossible avant l'apparition de Vendredi ; or Robinson doit y être prêt psychologiquement) ; 3) de la disposition à éviter, en les « fuyant », les malchances de la vie à la tendance à assumer impassiblement la situation pour procéder à la résolution des problèmes survenus ; 4) enfin, de la simple « survie » et de l'obsession qu'elle entraîne à la capacité de remercier véritablement de ce qu'on a reçu ou atteint. Il ne serait pas illégitime d'affirmer que la grande victoire de Robinson consiste en son triomphe sur l'autosuffisance. Autrefois, quand l'idée de cette dernière s'emparait de lui, il se croyait libre, prouvant sa liberté par le truchement des voyages entrepris. Mais après le naufrage, du fait que les remords continuent de le tourmenter¹⁸, le personnage se rend compte de ce qu'il n'est pas libre. Pour s'émanciper en tant que personnalité, il

¹⁶ De Foë, D. *Robinson Crusoé*. Traduction de Pétrus Borel. Paris : Fr. Borel et Al. Varenne Éditeurs, 1836, p. 103 (disponible en ligne à l'adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Robinson_Cruso%C3%A9/Texte_entier ; consulté le 28 janvier 2018).

¹⁷ Lejeune, Ph. *Les Brouillons de soi*. Paris : Seuil, 1998 (Coll. Poétique), p. 125.

¹⁸ On voit ici s'introduire aussi le motif récurrent présentant Robinson comme « le fils prodigue », qui n'a prêté aucune attention aux sages conseils de son père, motif que l'on n'oublie pas généralement d'omettre dans les éditions adaptées pour enfants.

doit surmonter la culpabilité. Dans l'esprit des réflexions de Marthe Robert sur le sujet, nous dirions encore que Robinson doit d'abord « se libérer » de l'ombre de son père, qui ne cesse de le condamner, afin de pouvoir par la suite réaliser, à son tour, le rôle du « père » qu'il a à jouer vis-à-vis de Vendredi¹⁹.

On vient donc de voir que, en dépit de ses apparitions sporadiques sur les pages de *Robinson Crusoé*, l'écriture journalière a une fonction très importante par rapport au lecteur, l'assurant que la leçon reçue par le personnage de Defoe peut être transmise à quiconque se trouvant dans la même situation d'isolation, de solitude, d'insularité. Pourvu que celui-ci soit prêt à bénéficier de l'expérience d'autrui. On voit d'ailleurs le même pathos caractériser l'œuvre postérieure de Defoe, que l'on a déjà mentionnée et que l'on définit toujours comme un roman, *Journal de l'Année de la Peste* (*A Journal of the Plague Year*, 1722). Là encore, l'utilité de l'acte de « communication » du sinistre s'articule principalement autour de la possibilité de profiter à l'avenir de l'expérience vécue pour prévenir des erreurs déjà commises. Voici la manière dont le « chroniqueur » du sinistre justifie la nécessité d'introduire dans le récit l'histoire de trois personnes obligées par la peste de quitter Londres : « [...] leur histoire est une leçon de morale, du commencement à la fin, et leur conduite, ainsi que celle de ceux à qui ils se joignirent, serait un modèle à suivre pour tous les pauvres gens, si de pareils temps revenaient. Et quand je n'aurais pas d'autre but en racontant cette histoire, je crois que mon récit y trouverait sa justification, même si les faits n'en étaient pas rigoureusement exacts.²⁰ »

Or, dans cette œuvre postérieure de Defoe, ce qui tient du « journal », en dépit de sa présence dans le titre, se trouve en effet être assez éloigné de sa « définition », forgée empiriquement par Ph. Lejeune : notamment une « série de traces datées²¹ ». Le récit de l'épidémie de peste de 1665 est truffé de toutes sortes de données statistiques (comme celles concernant le nombre des morts par paroisses et par mois), mais la régularité de la mise par écrit, jour par jour, ainsi que sa datation y font défaut ; or, c'est ce qui, en fin de compte, rend le texte journal...

Plus d'un siècle après la publication de *Robinson Crusoé*, une autre œuvre paraît, dans laquelle le journal « remplit » tout l'espace du roman pour le transformer en roman-journal : à savoir *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) de Victor Hugo²². Il est évident que dans ce chef-d'œuvre de jeunesse de

¹⁹ Voir Robert, M. *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset, 1981², pp. 145–153. L'auteur montre non seulement l'ascension de Robinson de l'infantilisme et de l'autosuffisance (ou du solipsisme) de l'adolescence à la capacité d'existence solidaire où l'on assume sa responsabilité communautaire, existence caractéristique de l'âge mûr de l'homme, mais encore la disposition du personnage à faire des régressions psychologiques, étant pris de nouveau au « piège » dont il s'était déjà sauvé.

²⁰ Defoe, D. *Journal de l'Année de la Peste*. Paris : Les Éditions G. Crès et C^{ie}, 1923, p. 166.

²¹ Lejeune, Ph. « Aux origines du journal personnel ». Communication au colloque *Mémoires des Amériques*, Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines, 21-22 juin 2007. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.autopacte.org/Origines.html> (consulté le 28 janvier 2018).

²² Certains auraient compté ce roman très court parmi les nouvelles. La première édition est anonyme, celle de 1832 paraît déjà sous la plume de Victor Hugo et est accompagnée d'une préface dont il est l'auteur.

Victor Hugo le journal « joue » en faveur de la plaidoirie de l'auteur contre la peine de mort : la capacité de l'écriture de journal à représenter avec une distance temporelle minimale la « parabole » des états d'âme du diariste intensifie au maximum la suggestion littéraire des peines de l'attente, qui sont psychiques plutôt que corporelles²³. Intensification qui ne serait pas interrompue jusqu'au dernier moment, c'est-à-dire jusqu'à son point final et « idéal » : le point où se rejoignent le vécu et sa représentation. Le narrateur affirme que, s'il avait de l'énergie, il tiendrait le journal « jusqu'au moment où il [lui] sera *physiquement* impossible de continuer » (p. 279), c'est-à-dire jusqu'au « point » final mis par la montée à l'échafaud et la détente de la guillotine²⁴... Voilà comment chez Hugo le journal des souffrances du personnage non seulement « assure » un degré plus haut de véracité moyennant sa présence dans le texte en tant que document contribuant à l'authenticité du reste du récit, mais il EST également la narration même, quoique celle-ci puisse être abrégée jusqu'au seuil caractéristique du *journal*. En réduisant la *longueur* du journal, supposée être pluri-journalière et imprévisible, à l'unité minimale possible de sa manifestation (« une journée », ou plutôt vingt-quatre heures), le romancier permet à chaque moment passé et évoqué de cette courte durée de se transformer en quelque chose de bien plus ou bien moins d'une journée...

La dernière œuvre sur laquelle je m'arrêterai ici est le *Journal d'un curé de campagne* (1936) de Georges Bernanos. On voit là, à la différence du roman de Victor Hugo, que l'écriture journalière est affichée directement dans le titre même. Or, l'approche du journal est-elle sensiblement différente quand le diariste n'est pas un criminel condamné à mort ni un marin naufragé, mais un membre du clergé ? Dans un contexte sérieux, non parodique, la différence apparaîtra si le personnage-narrateur n'est pas un fonctionnaire mais *un prêtre de vocation*, ce qui semble bien être le cas. En l'occurrence, les arguments pour tenir le journal seront doublement problématisés par celui qui l'écrit : d'un côté, on s'attendra à ce qu'apparaisse le doute habituel pour tous les diaristes sur le sens d'une pareille entreprise (et ce doute apparaîtra pour de bon !), mais, de l'autre, on verra émerger des questions que se pose en particulier *l'homme de la prière*.

Les réflexions, par exemple, qui font partie du journal du curé, ne servent-elles pas simplement de prétexte à la dissimulation de ce qu'il aurait voulu en réalité receler²⁵ ? Ne le font-elles pas s'attendrir et s'apitoyer sur lui-même (p. 1036), ce qui le rend faible d'esprit ? La « douceur » extrême qui émane de ses « confidences » de journal (p. 1049) ne devrait-elle pas le rendre soupçonneux à leur

²³ Voir Hugo, V. *Le Dernier jour d'un condamné* ; Précédé de *Bug-Jargal*. Éd. Roger Borderie. Paris : Gallimard, 1984, p. 280. Dans cet article, les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition ; disponible en ligne à l'adresse : http://www.ebooksgratuits.com/pdf/hugo_dernier_jour_condamne.pdf.

²⁴ Je dois de nouveau à J. Rousset le fait d'avoir remarqué cet épisode.

²⁵ Voir Bernanos, G. *Œuvres romanesque suivies de Dialogues des carmélites*. Paris : NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 1035–1036 (dans cet article, les citations et les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition). Disponible en ligne à l'adresse : http://www.ebooksgratuits.com/html/bernanos_journal_cure_campagne.html.

égard : non pas à cause d'un certain impératif puritain²⁶, mais tout simplement parce qu'elle le détourne de l'essentiel, à savoir aimer Dieu et son proche ? Comme je viens de mentionner la prière, je citerai un court passage du « compte rendu » rédigé sur les écrits du personnage par son confrère, un peu grossier mais franc, qui a une riche expérience de vie, le curé de Torcy : « Je ne voudrais pas citer en exemple un gros bonhomme comme moi. Cependant, lorsqu'il m'arrive d'avoir une idée – une de ces idées qui pourraient être utiles aux âmes [...] – j'essaie de la porter devant le bon Dieu, je la fais tout de suite passer dans ma prière. C'est étonnant comme elle change d'aspect. On ne la reconnaît plus, des fois... » (p. 1067). En effet, le curé de Torcy envisage ici la « mise par écrit » dans un autre journal – celui de la prière, dont le premier (et peut-être le dernier ?) « lecteur » n'est autre que Dieu même. Le journal du curé d'Ambricourt ne se transforme pas en un tel journal, non seulement parce que, dans ce cas, il aurait eu un aspect différent mais encore parce que le diariste a également besoin d'un autre « lecteur », excepté Dieu, d'un autre ami, à part le Très-Haut (pp. 1050-1051). À un moment donné, un peu avant de vivre pour la première et la dernière fois la révélation de l'amitié partagée, née lors de sa rencontre momentanée mais inoubliable avec le neveu de la comtesse, le narrateur-personnage se rend bien compte qu'il n'a pas réussi à la trouver jusque-là parce qu'il n'avait pas été enclin à ouvrir complètement son cœur à une amitié pareille : « [...] les meilleurs de mes amis devaient redouter, à leur insu, le signe dont m'avait marqué ma première enfance, mon expérience enfantine de la misère, de son opprobre. Il eût fallu que je leur ouvrisse mon cœur, et ce que j'aurais souhaité dire était cela justement que je voulais à tout prix tenir caché... Mon Dieu, cela me paraît si simple maintenant ! Je n'ai jamais été jeune parce que personne n'a voulu l'être avec moi. » (p. 1211). Dans la personne du jeune homme aventureux, qui le prédispose à une communication véritable et ouverte, le curé d'Ambricourt découvre la jeunesse prête à l'accepter tel qu'il est – sans préjugés et hypocrisie, sans la condescendance humiliante qu'il a tant crainte. C'est cette appréhension qui l'a marqué du signe de la solitude et de l'aliénation, de la « vieillesse » prématurée²⁷.

Nous voilà donc arrivés au *motif* reliant *toutes les histoires envisagées jusqu'ici*, y compris l'histoire authentique d'Anne Frank : il s'y agit d'êtres humains solitaires et isolés, qui, pour une raison ou pour une autre, se sont trouvés sur une *île* : que ce soit l'île de « l'arrière-maison », « l'île déserte » de Robinson²⁸, « l'île » de la prison et celle de la cellule de condamné à mort, ou enfin « l'île » du

²⁶ Ce que l'on pourrait supposer, avec un degré de probabilité plus élevé, chez le personnage de Defoe de *La Vie et les Aventures de Robinson Crusoé*.

²⁷ Il est inconcevable pour le prisonnier de Victor Hugo qu'il trouve un pareil ami – en la personne de son « successeur » dans la cellule de condamné à mort, par exemple, à l'égard de qui il n'éprouve que de la répulsion.

²⁸ C'est dans l'isolation que vivent également une grande partie des personnages habitant la ville fantomatique de Londres, accablée de la peste, dans *Le Journal de l'Année de la Peste* de Daniel Defoe : soumis à des quarantaines forcées dans leurs maisons, s'il y a un pestiféré chez eux, ou bien forcées à veiller eux-mêmes sur les maisons des pauvres malades, ou bien encore s'isolant de tous guidés par la peur rationnelle d'attraper la peste.

ministre de Dieu – dont on se méfie et que l'on ne comprend pas –, qui se voit aussi être « condamné à mort », puisqu'il souffre d'un cancer de l'estomac. Tous ces êtres humains, condamnés à la solitude et souffrant de l'isolation, ces « naufragés » dans la vie cherchent – y compris par l'intermédiaire du journal – l'évasion de cette « insularité », et aspirent à la solidarité et à l'amitié. Nous atteignons ainsi par conséquent la question finale :

3. Comment le *roman* peut-il servir au journal ?

Le roman raconte une *histoire* que le journal n'est toujours pas à même de proposer, n'ayant pas la vocation de raconter des histoires²⁹. C'est pourquoi, pour finir, je rappellerai une histoire connue qui, je l'espère, éclairera la manière dont le fictionnel par excellence, ou le roman, peut servir au non-fictionnel par excellence, ou le journal, en l'aidant à ne pas rester une entreprise introvertie, introspective et monologique en lui-même, mais à se transformer en un acte créateur construisant des ponts vers les autres, à se transformer en acte-dialogue.

Il s'agit dans cette histoire d'Élisa et de ses onze frères, métamorphosés et chassés loin de chez eux par la méchante reine, leur marâtre : c'est ce qu'on lit dans le conte célèbre d'Andersen « Les cygnes sauvages ». Afin que ses frères puissent récupérer leur image humaine, la jeune fille doit tresser d'ortie onze cottes de mailles, en gardant un silence absolu pendant tout le temps qu'il lui faut pour terminer son ouvrage. Remarquée et aimée par un jeune et beau roi, qui est prêt à négliger son « mutisme » et la prendre pour épouse, elle tombe petit à petit en disgrâce auprès de lui pour se voir à la fin condamner à mort pour « sorcellerie ». Or, même sur le chemin qui mène à l'échafaud, bafouée par la foule rassemblée, avide de spectacle, elle n'abandonne pas sa besogne « insensée ». On voit alors les onze cygnes arriver et se poser autour d'elle de façon à la protéger de la foule et du bourreau. Elle jette les cottes de mailles sur les cygnes, qui reprennent leur image humaine. Tout le monde est amené alors à reconnaître l'innocence d'Élisa : « Toutes les cloches des églises se mirent à sonner d'elles-mêmes et les oiseaux arrivèrent volant en grandes troupes. Le retour au château fut un nouveau cortège nuptial comme aucun roi au monde n'en avait jamais vu.³⁰ »

²⁹ Pour Ph. Lejeune, le journal se distingue de la fiction en ce qu'il a toujours une fin ouverte, alors que la plupart des histoires que raconte la littérature fictionnelle (en particulier la littérature classique) penchent tout de même pour un certain dénouement, pour une fin quelconque ou une « finalité » (Lejeune, Ph. « Le Journal comme "antifiction" » – *Poétique*, N° 1, 2007, pp. 9-10). On pourrait objecter que la plupart du temps on a affaire à des journaux tout à fait réels de personnes *décédées* : la mort ayant déjà mis fin (ou le « tampon ») à l'œuvre, le lecteur pourrait bien se situer dans la compréhension du journal du point de vue de cette fin, en trouvant un sujet interne, de l'existence duquel le diariste a bien pu ne pas s'en douter ou n'en avoir eu qu'une certaine idée, mais, suivant les règles du genre, l'ayant abandonné dans la zone incertaine de la fidélité maximale au vécu, dans lequel baigne l'écriture de journal. Je me permets de renvoyer, dans ce contexte, à mon article traitant du *Journal* de Julien Green, paru en bulgare : Mikhaïlov, K. « Le journal comme roman. *Vers l'invisible* de Julien Green » – *Koultoura*, 30 mars 2012, N° 12 (2674), p. 9 [<http://www.kultura.bg/bg/article/view/19533>].

³⁰ Andersen, H. C. *Les Cygnes sauvages*. L'édition numérique française que nous avons utilisée n'est pas paginée : <http://feeclochette.chez.com/Andersen/cygnes.htm> (consulté le 28 janvier 2018).

L'exploit d'Élisa n'est pas un acte dû uniquement à la persévérance et à la négligence de tout ce qui ne constitue pas son œuvre, ce qui paraît bien avoir été l'entreprise d'Amiel, « ayant tricoté » ses dix-sept mille pages de journal. L'acte de la jeune fille est avant tout un acte d'*amour*, et il n'y a que l'exploit inspiré par l'amour qui ait un sens : à savoir l'amour qui fait celui qui rédige le journal « se négliger » lui-même, non parce qu'il ne compte pas mais parce qu'il s'est entièrement consacré aux soins d'autrui. Si les cottes de mailles d'Élisa n'avaient pas atteint leurs destinataires et n'avaient pas concouru à leur transformation, à leur retour à l'humain, toute son œuvre de sacrifice d'elle-même, prolongée autant que possible, aurait-elle eu un sens ? Ne serait-elle alors pareille à une lettre en bouteille, demeurée fermée à jamais, n'ayant jamais atteint aucun bord ? La confession du condamné à mort hugolien ne serait-elle pas de même privée de sens si personne ne lisait le « journal » de ses souffrances, si personne n'en était touché et poussé à la réflexion, de façon à être porté à changer quoi que ce soit en lui-même... Que dire au sujet du curé solitaire de Bernanos, qui s'est éteint si jeune, loin de ses paroissiens, dont il a probablement été oublié dès son départ même d'Ambricourt, et qui cite à l'heure de sa mort les paroles de sainte Thérèse de Lisieux : « Tout est grâce. » (p. 1259) ? Approchant de la fin de son récit des échecs qu'il a vécus, mais aussi de la joie que l'on a dans le service de Dieu et de son proche, il arrive à formuler sa révélation la plus importante peut-être, la plus intime, qu'il « transmet » également aux lecteurs de son journal. Nous ne devrions pas nous étonner que celle-ci ait de nouveau trait à la réalité mystérieuse appelée « grâce », qui l'a aidé à accepter avec humilité sa vie et son destin : « Il est plus facile que l'on croit de se haïr. La grâce est de s'oublier. » (p. 1258).

On pourrait en conclure que lorsqu'elle est liée à une histoire de transfiguration, rappelant de par son sens celle d'Élisa et de ses onze frères, l'écriture de journal acquiert un objectif en dehors d'elle-même, ou de son « tricotage », elle se transforme en un élément d'un roman relatant le salut de la mort survenant dans un « mutisme » stérile, mort à laquelle elle serait autrement vouée. Or, si le roman a aidé le journal à « oublier » ses souffrances habituelles, il l'a donc fait s'approcher un peu plus, et paradoxalement, de la vie, qu'il pourrait ne pas croiser, dans ses efforts d'attraper, de conserver et de « naturaliser » sur ses pages les moments de son interminable écoulement³¹.

³¹ Je remercie vivement ma collègue de l'Université de Sofia, Malinka Velinova, docteur ès lettres, d'avoir donné cette belle version française d'un texte pensé et écrit initialement en bulgare.

Милена КИРОВА¹

**Тракия и образът на тракиеца
в народоведските съчинения на Антон Страшимиров**

Резюме

Антон Страшимиров е един от първите писатели, които създават народоведски съчинения в българската литература от началото на XX век. През 1918 г. излиза неговата „Книга за българите“, разширена и пренаименувана „Нашият народ“ пет години по-късно. С нея се поставя началото на един популярен дискурс, който ще продължи да съществува докъм края на XX век – народопсихологията. Основната част в съчинението на Страшимиров се занимава с петте регионално и диалектно обособени групи на българския народ: шопи, мизийци, тракийци, рупци (родопчани) и македонци. Настоящият доклад се занимава с образа на тракийците: типични черти на техния бит, психологически характеристики, модели на поведение – така както ги описва Страшимиров. Безспорно има много литература в народопсихологическите изследвания на Антон Страшимиров, но неговите обобщения са интересни и в този смисъл: като пример и доказателство за популярните стереотипи, с които българските писатели от началото на XX век осмислят и конструират националното самосъзнание.

Ключови думи: Антон Страшимиров; народопсихология; Тракия; регионални групи

**The Thracian region and the image of its people
in the works of Anton Strashimirov examining Bulgarianness
Abstract**

Anton Strashimirov is one of the first Bulgarian authors who wrote in the field of national psychology as early as the beginning of the 20th century. He published “A Book on Bulgarians” in 1918, and five years later, it reappeared in an expanded new edition as “Our People”. This book set the beginning of a popular discourse known as national psychology, which in Bulgaria subsisted until the late 20th century. The main body of Strashimirov's work dealt with the five principal groups of Bulgarians characterised by their different geographical location and dialects: Shops, Moesian people, Thracian people, Rhodopeans, and Macedonian people.

This paper deals with the image of Thracian people (typical features of their life, psychological characteristics, and patterns of behaviour) the way Strashimirov depicted them. Anton Strashimirov's ethno-psychological research possesses beyond doubt great literary merits, but his generalisations are also interesting for exemplifying and proving the popular stereotypes which early 20th century Bulgarian writers resorted to when conceiving and constructing the national consciousness.

Keywords: Anton Strashimirov; national psychology; the Thracian region; regional groups

¹ Проф. дфн Милена Кирова преподава Българска литература от Освобождението до Първата световна война и Антропология на библейския свят в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на петнадесет книги, сред които са монографиите „Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература“ (1995), „Йордан Йовков. Митове и митология“ (2001), „Проблематичният реализъм“ (2002), „Библейската жена“ (2005), „Българска литература от Освобождението до Първата световна война“, Част I (2016) и Част II (2017). Съставител и редактор на два тома „Неслученият канон“, първата колективна история на българската литература, създадена от жени (2009, 2013). През последните десетина години се занимава с изследване на мъжествеността в Стария Завет, в резултат на което през 2011 г. излезе книгата ѝ „Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия“, а през 2017 - втората част, наречена „Героичното тяло“.

През 1916 г., в разгара на Първата световна война, излиза от печат книгата „Войни и освобождение“ от Антон Страшимиров. Както подобава в онзи момент, тя е с национално-патриотичен дух и разказва за военните подвизи на българския народ. Нейният увод обаче, наречен „Ние, българите“, предизвиква най-голям интерес и това кара авторът да го разшири в самостоятелна студия, която е публикувана две години по-късно в самостоятелно издание „Книга за българите“. За трети път народоведското изследване на Антон Страшимиров се появява през 1923 г., в основно редактиран и прекомпозиран вариант, този път озаглавен „Нашият народ“. Следват две неспокойни десетилетия, самият автор умира през 1927 г. и книгата остава без второ издание в продължение на 70 години – чак до 1993, когато се появява, почти по случайност, в невзрачна книжка, представена от мимолетно съществувалото издателство Ятрус². Тук веднага възниква въпросът защо българската историография от времето на държавния комунизъм, в продължение на половин век, отказва живот на тази книга въпреки подчертания си интерес, особено през 70-те – 80-те години, към мемоарната, етнографската и народопсихологическата книжнина, наследена от нашето минало? Най-краткият отговор е: защото България на Антон Страшимиров не се побира в рамките на националистично-романтичния дискурс, изработен по онова време под лозунга **1300 години България**. И не само не се побира, а противоречи на неговите митологични внушения и звучи в дисонанс с официозния патос и умилителната реторика.

Още първите страници се разминават радикално с националистичната представа за Българското възраждане. Антон Страшимиров си задава въпроса защо през първата половина на XIX век ренесансът, дори в политическо отношение (включително като размирици срещу турската власт) се случва в Северна България, особено в градове като Видин, Свищов и Враца, докато в южната част, включително в земите на Тракия, почти изцяло липсват документирани прояви на национално съзнание. Отговорът му е изграден върху документи и върху материал от народни песни, особено от песни, които рядко се ползват – събрани сред бесарабските българи, които са се изселили с оттеглянето на руската армия след Кримската война тъкмо от Видинско.

По същото време Южна България е попаднала под набезите на кърджалийски шайки, толкова страшни, че „угарите се пълнят с кърви“ според една от песните. Единственото спасение за местното население е имперската войска и централизираното държавно управление. Няма никакво място и още по-малко желание за съпротива срещу реда, представен

² Страшимиров, Антон. *Нашият народ*. София, Ятрус, 1993.

от държавната власт; това прави безпредметен „ренесанса“ така, както го определя историографията – тогава, а и сега – като подем на българското национално съзнание и пробуждане на копнеж по минала слава. „Народната душа е вече отбита от старото хайдутство, пише А. Страшимиров, борбата с държавната власт, като чуждоплеменно господство, е безпредметна за времето; почва смъртно осъзнаване, че не властите са виновни, ами е страшна липсата на власти [...] Според песните на бесарабските българи, народната душа твърде малко се колебае между борещите се две страни – централната власт с градовете срещу реакционните сили за времето си: народът решително клони към държавното стабилизиране. Защото той, народът, е вече съвсем отчужден от каквито и да било племенни чувства, та търси самосъхранение и го намира в централната власт, защото всичко друго го подлага на сеч и обир“ (13)³.

В песните на бесарабските българи – и в очевидно противоречие с националистичната идеология на всички режими от XX век – „е застъпено – и толкова красноречиво, че просто поразява! – отвращението на народа от всякакво бунтарство, от всяко своеглавие, от всяко племенно враждуване“ (13). Към това можем да прибавим и някои спомени от средата на XIX век, оставени от чужди пътешественици в България. Този вид спомени по принцип не се публикуват на български и никога не се цитират от българската историография. Такива са например пътеписът „Пребиваване в България“, написан от двама британци: Станислас Сейнт Клер и Чарлс Брофи, издаден през 1869 г. в Лондон, както и „Наблюдения върху българските работи“ от Маркиза на Бат, издаден също в Лондон през 1880.

Изселванията на огромни, „стохилядни“ маси от българи през първата половина на XIX век, според Страшимиров, е национална трагедия, „страшният български погром“ я нарича той. Той обхваща на практика всички български области, включително „цяла Долна Тракия (Одринско) и Горна Тракия, като се започне от Карловско и се включи цялото поле и Средна гора (Чирпанско, Старозагорско, Новозагорско, Ямболско, Сливенско)“. Но това е само едната страна на страшния погром. Втората и не по-малко катастрофална последица е заселването на същите плодородни земи с огромни маси татари и черкези, „изгонени насилствено от своята родина“, т.е. от земите на Русия. Преди да се заселят, те се замогват, като „се хвърлят върху народа ни с всичката свирепост на отчаянието: обират, безчестят, горят и пленят останките от нашето население вредом по запустелите земи, където ги заселват дезорганизираните на свой ред турски власти“.

³ Страшимиров, А. *Нашият народ*. Цит. изд., с. 13. Оттук нататък всички цитати от това издание ще се отбелязват само със страницата вътре в текста.

И понеже руските татари не стигат, за да се заселят „обезлюдените български полета“, цариградското правителство приема нова стратегия: дълго време, „чрез големи обявления в турския държавен вестник, кани всички безимотници от пределите на Османската империя да заселят тучните земи по запустелите български полета“. Така се появяват колонии от албанци, арнаути и анадоолски турци; идват дори гръцки общности: от Епир, от Атонския полуостров и пр. С две думи: през първата половина на XIX век протичат дълбоки промени в етническия състав на българското население и „само с оглед на тази неизмерима трагедия за българизма ... трябва да се преценяват положителните и отрицателните качества на племето ни днес“ (23).

Основната част от съчинението на А. Страшимиров е отделена за дефиниране и типологизиране на българската „народна психология“. Мястото, където тя може да бъде открита, е само едно: „в езика, в мелодиите и в умотворенията: за всичко друго имаме малко средства“. Има обаче и допълнителни територии, например в „проявленията на колективната душа през съдбоносни исторически моменти“. И тук Страшимиров прави подробен анализ на една случка, която се е разиграла през XII век, по време на Второто българско царство, при устието на Струма до днешното гръцко село Амфиполи. Там са се сблъскали византийските легиони и войската на цар Асен; в навечерието на битката Асен произнесъл реч, запазена от византийския историк Никита, която Страшимиров подлага на подробен анализ, тъй като смята, че с нея царят умело въздейства тъкмо върху колективните характеристики на българската душевност.

Когато се стига до типологизация, Страшимиров очертава пет „традиционно обособени български групи“: мизийци, тракийци, шопи, македонци и рупци. Въпреки че отчита невъзможността да съществуват строго обособени граници между тях, авторът – задължен на своя подход, все пак дефинира ясно типичните характеристики на всяка група.

Тракийците първоначално били смес от мизийци и рупци, защото първите турски бейове, заграбили тези плодородни земи през XV век, докарали тук ратаи „из планините от север и юг“. Някогашните планинци личат в празничната премяна на тракийските мъже: кожухче, в което те „се изпичат заради горещините в топлото поле“. Освен с кожухче, тракийските мъже се отличават с избухливост и отмъстителност, неслучайно мизийците ги наричали „печенегі“. Тъкмо сред тях полският шляхтич Чайковски, известен като Садък паша, вербувал в средата на XIX в. своето „запорожие“: дружини от конници, с които воювал както срещу местните шайки разбойници, така и срещу руската армия по време на война. Изобщо, хора с „вълчи нрави и чувствителна отсеченост“. „Заможният загарец (както те сами се наричали, защото били дошли от задгорие) ходи с ботуши, в които обикновено носи нож: с него

той мушка съседа си или вола и кравата му; ако пък това не го задоволи, подпалва му снопите, коренъ му лозето, даже му гори къщата. В Тракия дълго не ставаха избори без човешки жертви“ (101).

Изглежда, че тази представа за тракийците като хора темпераментни, с лесно запалима чувствителност е била всеобщо популярна в България от началото на XX век. Срещаме я в една необичайна препоръка, която Пенчо Славейков отправя напълно доброжелателно към Яворов, вече признат за голям поет: „Слушай, момче. Зная, че като чирпанец ти си човек темпераментен. Впечатлението ми е, че пишеш почти винаги в крайно възбудено състояние. Често патосът ти е високопарен и тук-там прекомерен. Не съм лекар, но като поет ти препоръчвам да вземаш малко бром, преди да хващаш перото.“⁴

Не само че не бихме могли да си представим как Пейо Крачолов обуздава патоса, който го прави Яворов, с бром, но и цялото му присъствие в българската литература сякаш противоречи на друго твърдение, което формулира А. Страшимиров. „Загарците, произлезли от ратаи и роби, са досущ непоетични. Песните им са речитативни припеви, които се свършват с тъжни извивки, като нареждане на оплаквачки“ (77). Все пак тъкмо Яворов със своя физически тип (ако не приемем легендата за тайнствен „арапски“ произход) потвърждава друго наблюдение от съчинението на Страшимиров. „Той, загарецът, и сам е черен [като „черното тракийско поле“]: не е трудно да се проследи примеса в кръвта му от първите турски чифлигари – циганите, от които и днес имаме цели махали по градове и села в Тракия. Това особено се чувства в чертата Чирпан-Търново-Сеймен“ (78).

Може да ни направи впечатление, че дотук Страшимиров назовава различни места от Тракия, включително такива, които след Освобождението попадат в земите на Турция и Гърция, но това идва от убеждението му, че големите етнически групи са били вътрешно обособени като носители на специфичен бит и особен характер. Народопсихологията по принцип, като паранаучен дискурс, вярва, че могат да бъдат извлечени и артикулирани общовалидни характеристики със същностен характер, в някаква степен задължителен за всички членове на дадена група. Отзад стои натурфилософската идея за успореденост между човешките общности и природните форми. „Племенните деления“ например, твърди Страшимиров, са „такава мистична наличност в живота на човечеството, каквато са и видовете гори в планините“ (146).

⁴ Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Петко Ю. Тодоров в спомените на съвременниците си. София, БП, 1963, с. 137.

Едва към края на частта, която описва всяка група чрез нейния диалект, той дефинира пространството на Българска Тракия, или това, което остава в България след Първата световна война. Загарците населяват главно „долината на Марица и източното продължение на Тракия, като прекосява в тясна ивица Тунджа (при Ямбол) и стига бреговете на Бургаските блата (не и бреговете на Черно море обаче)“. По оста север-юг „загарците достигат северните поли на Родопите и южните на Средна гора, а в самото широко тракийско поле под Хасково се втурват и по долното течение на Марица“. Техните пазарни центрове са главно Пловдив и Стара Загора.

Колективната психология на загарците има някаква връзка с естествените характеристики на земите, които те обитават. Голямото и плодородно поле например ги е направило „страшно лакоми за земя, стихията им е оран и жътва“. Увлечени в полската работа, те най-малко от всички етнически групи отделят внимание на домашната архитектура: „живеят в почти хижи, покрити с ръжена слама и в дворищата им „момината градинка“ или липсва, или далеч не е свидна“. Нравите им са по-скоро сурови и строги. Най-много се различават от рупците, които са „женствени“, а пък рупките, „край славата си на хубавици, не са опазени и от друга слава“. За разлика от тях тракийките са „мъжествено строги“ и не се колебаят да стигнат до крайности, ако им се налага да пазят честта си.

И тук Страшимиров разказва една история, която била възможна единствено сред загарци и добре илюстрира суровите им „печенежки нрави“.

В едно бургаско село от загарци един семейник, баща на деца, човек с прогимназиално образование и кмет в селото си, хлопал през нощта на вдовишка врата. Вдовицата го причаква с кримка пред вратника си и го прострелва в корема. Още през нощта доведоха злополучника в Бургас и лекарите свиха рамене: той беше безнадежден. Загарецът – мургав, със смоляно черни мустаци и с големи уста – беше все още някак настървен и не изглеждаше да се кае. Той настоя да му се открие „самата истина“. И като я чу, сякаш се успокои. „Така! Защо жа плачете на чужд гроб?“ – каза той тъмно. И после поръча да натоварят бомба ром на волски кола и я поведе към селото си, следвана от тая, в която лежеше сам той, вече мъртвоблед, но все още зъл... А в селото злополучникът спрял колата сред стъгдата, казал да повикат връстниците му и ги накарал да пият, докато издъхнал (102).

След Освобождението за българска Тракия настъпват тъмни времена. „Благодатните тракийски равнини“ са разпродадени от турските бейове, които бързат да се изтеглят. „И лакомите за земя загарци се нахвърлиха да купуват земя. А пари те нямаха, нито пък имаше още кредитни учреждения в страната. Така тракийските градове се превърнаха в лихварски вертепи и светлото гражданско ниво в Тракия се принизи до неузнаваемост“ (103).

Загубата на огромните имперски пазари също има катастрофални последици: пропада цялата ръчна индустрия по долината на Струма, Пловдив губи търговското си значение, обезлюдяват се градчетата от Клисуре до Калофер (тъжната картина на този процес е показана добре в романа „Харитиният грях“ от Ана Каменова). Новата столица отмъква интелигенцията на Тракия. „Горещ е темпераментът на загарците – обобщава А. Страшимиров, те бяха първи в най-светлите обществени прояви на Възраждането и въстанията; те се оказаха и най-крайни в падението [...] И общественият живот в Тракия се омърси дотам, че когато в началото на сегашното десетилетие (току пред войните) в България се много изостри подражателният период (младите генерации бяха в непонятен делириум от всичко чуждо и отричаха всичко домашно), тогава Южна България даде поразителни ексцеси: в кроткия и културен Казанлък добри бащи кръщаваха децата си с името Санин (герой на един всеотричащ руски роман); в Стара Загора имаше тайно ученическо дружество за самоубийства; а в Пловдив ... учениците почнаха да убиват учителите си!“ (104).

Тракийските училища, за щастие, имат не само ексцесна страна. По същото време в тях се заражда прослойка от хора, които се занимават с наука, макар и по специфичен начин: „Типичният тракиец се заравя страстно в кабинетна работа, но не губи темперамента си и често, вече оформен за научна дейност, ще го видите излязъл на улицата и повел тълпи... Ако мизиецът клони към прусака в европейския тип, тракиецът е по-близо до френския темперамент.“ (114).

Оказва се, че тъкмо Тракия дава „плеяда от най-крупни фигури в македонските революционни борби: дядо Марко Лерински, Кръстьо Асенов, Михаил Герджиков, Коста Нунков (от Чирпан, приятел на Яворов, което ми напомня, че в тази група трябва да включим самия поет) и т.н.

„Нацията тепърва има да очаква ценен влог от загарците за оформянето на общонародния творчески гений.“ И Страшимиров посочва едно важно условие това да се случи: „Ако можеше да се прокара железница от Пловдив направо за Егея, би се ускорил денят, в който Южна България пак ще заеме своето първо положение в живота на страната.“ (104).

Днес, 90 години по-късно, България има не само железница, но и още нещо, за което Страшимиров едва ли е можел да мечтае тогава: завършена магистрала. А дали Тракия заема „първо положение в живота на страната“, остава ни да помислим сами.

Людмила МИНДОВА¹

Домът на литературата: Югославски и постюгославски представи за литературната споделимост

Резюме

Домът на литературата е метафора за литературата и литературната общност. Тази метафора, разбира се, е свързана с obsesията по дома в съвременните постюгославски литератури. След разпадането на бивша Югославия и войната в Босна домът е една от постоянните теми в съвременната литература от целия регион. Можем да видим това в поезията на босненско-словенския поет Йосип Ости, както и в есеистиката и романите на известната емигрантска писателка Дубравка Угрешич, а също така и в произведения на Петер Семолич, Миленко Йергович, Вида Огненович, Ясна Котеска и др. Домът присъства често дори в заглавията на техните книги (*Къща от език* на Йосип Ости, *Къща от думи* на Петер Семолич, *Къщата на мъртвите мирици* на Вида Огненович). По-важно е обаче, че в техните книги домът е двойник на литературата като място на смисъла в свят, който всеки ден губи част от своя смисъл и добрия си вкус. Домът на литературата не е утопично място, тъй като е събирателен образ и като такъв може да бъде и антиутопично място. Това може да се види в произведения, посветени на темите за затвора и концентрационните лагери – *Прокълнатият двор* на Иво Андрич, романите и разказите на Данило Киш, Драгослав Михайлович, Бранко Хофман, Мирослав Попович и др. Утопия или антиутопия, при всички случаи домът на литературата е винаги място на преоткриване на смисъла.

Ключови думи: Съвременни балкански и славянски литератури; сравнително литературознание; културна семиотика; културология; антропология; психология на личността

Abstract

The Home of Literature:

Yugoslavian and Post-Yugoslavian ideas of literary community

The Home of Literature is a metaphor of the literature and literary community. However, this metaphor is connected with the home obsession in contemporary post-Yugoslavian literatures. After the collapse of the Former Yugoslavia and Bosnian war, the home is one of the constant themes in contemporary literature in all area. We can see that in the poetry of the Bosnian-Slovenian poet Josip Osti, but also in the novels and essays of the famous emigrant writer Dubravka Ugrešić, as well as in the works of Peter Semolič, Miljenko Jergović, Vida Ognjenović, Jasna Koteska etc. The home is often present even in the titles of their works (*House of Language* by Osti, *House of Words* by Semolič, *The House of Dead Scents* by Ognjenović), and what is more important – the home is a counterpart of the literature as a place of the sense in the world that every day loses a part of its sense and good taste. The literary home is not a utopian place, because it is a collective image and it could be the dystopian place as well. We mark that through the works about the prison and concentration camps – *The Damned*

¹Людмила Миндова [Liudmila Mindova] е завършила специалност „Славянска филология“ в Софийския университет (1998), където по-късно защитава дисертация върху хърватския литературен барок (2006). Освен няколко стихосбирки и един роман, досега е публикувала и две литературоведски книги: *Гласът на барока. Иван Гундулич и хърватската барокова норма* (2011) и *Другата Итака. За дома на литературата* (2016). В неин превод са публикувани редица книги на автори от бившето югославско пространство. Людмила Миндова е доцент в Института за балканистика с Център по тракология „Александър Фол“ (БАН) и хоноруван преподавател към Факултета по славянски филологии на Софийския университет. Научните ѝ интереси са в областта на естетиката, литературната теория, компаративистиката, славянските и балканските литератури, културната семиотика.

Yard by Ivo Andrić, the novels and stories by Danilo Kiš, Dragoslav Mihailović, Branko Hofman, Miroslav Popović etc. At all events, the literary home is always a place of the reinventing of the sense.

Keywords: Contemporary Balkan and Slavic literatures; comparative literatures; cultural semiotics; culturology; anthropology; personality psychology

*Прелита чайка, след нея друга и друга,
къщата не се съпротивлява и на свой ред тя лети.*

Еужениу де Андраде
(Превод Георги Мицков)

Домът е една от вечните теми на литературата. Заедно с въпросите за живота и смъртта, човекът под звездите винаги се е питал и за своя подслон, за това ще има ли утре „къде глава да подслони“.

За знаковите функции на дома в човешкото съзнание и подсъзнание, за битието му на важен архетип, без който личността няма своите опори, днес знаем благодарение на психоанализата и особено на юнгианството. Домът, разбира се, винаги трайно е съществувал в човешкото въображение – пространствата на мита и религията като че ли са една от запазените му територии на осмисляне, на всевъзможни трансформации, а именно чрез тях и на съхранение.

Безспорно силно свързан в живота и професионалната си практика със света на книгата, в едно от своите психоаналитични изследвания постюнгианецът Джеймс Холис цитира поета Робърт Фрост, който в стихотворението си *Смъртта на наемника* пише следното: „Домът е мястото, където ако трябва да отидеш, ще трябва и да те приемат.”² Джеймс Холис не цитира случайно точно тези стихове на Фрост. В своята книга *Призраците от миналото* Холис анализира тъкмо важността на дома и фигурите на майката и бащата при създаването на структурата на личността. Силас, героят, на когото е посветено стихотворението на Фрост, се завръща в дома си досущ като призрак от миналото, но се завръща там, за да умре. Знаейки ясно колко драматичен в човешкия живот е сблъсъкът с „демоните на детството“, Джеймс Холис неслучайно ще попита „Но какво ако няма кой да те прибере? Ако вече няма дом и родители в него?“³ Завръщането в рая, осъществяването на копнежа по безвъзвратно изгубеното, по дома на детството – това е смърт, както напомнят с различни средства Фрост и Холис.

Домът на детството безспорно е най-интимната биографична опора на представите ни за рая. Той тъкмо е нашият личен рай. Всеки от нас има дълбоко в себе си заложен копнеж по

² Frost, Robert. *The Death of the Hired Man*. In: Frost, Robert. *North of Boston*. New York, 1915.

³ Холис, Джеймс. *Призраците от миналото*. София, 2015, с. 90.

завръщането, но не всеки, разбира се, е в състояние да осъзнае и да каже като Елиас Канети следното: „Вярно е, че и аз, както и първият човек, станах човек с изгонването от рая.“⁴

Канети пише това изречение в книгата със спомени за детския си дом, за времето на най-ранното си детство в Русчук. *Спасеният език* е заглавието, което разказва за чудесните и едновременно с това чудовищни измерения на родния дом. От биографичните истории и на този писател – особено от историята за „спасяването на езика“ – читателят може за пореден път да си припомни, че писането почти винаги е проговаряне за изгубеното, за раните, получени не къде, а тъкмо в дома на детството. Нещо, което е не само неизбежно, но и определящо пътя на личността.

В края на XX и началото на XXI век темата за дома придобива отново остра актуалност в литературите на бивша Югославия. Многобройни са примерите на произведения, които не само интерпретират тази тема, но съвсем пряко я извеждат като водеща в своите заглавия. Самото разпадане на държавата се оказва буквалният повод за това – разпадане, което от самите постюгославски граждани е осъзнато като разрушаване пред очите им на собствения им роден дом, а следователно и като смазване на личното им минало, на собствените им биографии.

Нека първоначално споменем само някои от тези заглавия. *Къща от думи*⁵ на словенския поет Петер Семолич е стихосбирка, която се появява през 1996 г., а на следващата година е отличена с престижната Йенкова награда. Да цитираме стихотворението, дало заглавието на книгата:

БЕЗДОМЕН ПОЕТ ПИШЕ НА СВОЯТА ЛЮБИМА

Ще построя за нас къща от думи.
Съществителните ще са тухли,
глаголите – капаци за прозорци.

Ще украсим первазите си
с прилагателни
като с цветя.

Напълно тихи ще лежим под балдахина
на нашата любов.
Напълно тихи.

⁴ Канети, Елиас. *Спасеният език*. София, 1981, с. 15.

⁵ Semolič, Peter. *Hiša iz besed*. Ljubljana, 1996.

Така прекрасна и чуплива ще е тази къща,
за да я пълни и грози
инфлация на думите.

Ако въобще говорим,
ще назоваваме единствено предметите,
които виждат само нашите очи.

Понеже който и да е глагол
основите ѝ лесно би разклатил,
а после разрушил.

Затова, шшшшт, mon amour,
pst, pour le beau demain
à notre maison.

1996 г.

С много близко заглавие до това на Семолич десет години по-късно в Македония ще се появи книга с представителен поетичен избор на босненско-словенския поет Йосип Ости. Книгата се казва *Къща от език* и е с любопитна съдба, тъй като представлява впечатляващ подбор от пет поетични книги на автора. Издател е македонският поет Игор Исаковски, който в създаденото от него издателство „Блесок“ публикува огромен брой книги от постюгославското пространство и така се превръща в един от най-важните медиатори на идеи и смисъл на Балканите в края на предния и началото на новия век. Тъкмо македонското издание на книгата провокира излизането и на българското през 2009 г., в което обаче е представен избор не от пет книги на Ости, а в едно книжно тяло три цялостни стихосбирки на поета: *Барбара и варваринът*, *Соломонов печат* и *Rosa mystica* (Само в скоби нека споменем, че темата за дома не е само obsesivna постюгославска тема през последните години и това може да се види например и в името на едно от големите съвременни италиански издателства „Cassa della poesia“, публикувало досега пет книги на Йосип Ости).

Поради голямата близост на заглавията нека отделим малко повече внимание на книгата на Йосип Ости. Подобно на стихосбирката на Петер Семолич и в този случай заглавието е получено от същностни за цялостния смисъл на книгата фрази. Стихотворението на Йосип Ости, от което е заета фразата, е със заглавието *Отново строя дом* и е от публикуваната му през 1995 г. книга *Соломонов печат*. Тази книга следователно излиза една година преди книгата на Петер Семолич и макар двете стихотворения да напомнят едно на друго по преплетеността в тях на темите за любовта и бездомността, те съществено се различават. Не без значение е фактът, че за

Ости домът и бездомността са постоянна поетическа тема, винаги свързана с любовта, но и с войната, смъртта и обсадата на Сараево. При Семолич не е така – бездомността при него е осмислена от по-различна и не така драматична лирическа перспектива.

Соломонов печат е една от книгите на Йосип Ости, които наред със *Сараевска книга на мъртвите* (1993) и *Със старото злато на спомените* (1997) създават смисловата ос на неговата поетическа визия за дома. Ости е сред авторите на бившето югославско пространство, които изговарят най-ясно и последователно obsesията по дома. В чисто биографичен смисъл при Ости това е напълно разбираемо – войната в Босна го оставя съвсем буквално без родния му дом, заради което той е принуден да напусне Сараево и да потърси подслон в Словения. Ости обаче напуска не само дома, града и родината си, а и езика си. Затова и в неговата лирика идеята за дома (и най-интимните очертания на детството) е толкова свързана и с възприятията на общността и на езика. „Къщата от език“ при Ости не е бившият сърбо-хърватски език, макар че той може да се възприеме като образ на разрушения роден дом. „Къщата от език“ при него е по-скоро езикът на лириката и на първо място на любовта.

Примерите на произведения, за които домът представлява основна тема, съвсем не свършват, нито пък започват от тук. Нека споменем също романа на сараевския писател Ненад Величковић *Квартиранти* (*Kopčari*, 1995), както и книгите на един друг – също придобил заслужено добра известност писател от Сараево – Миленко Йерговић, в чиито произведения темата за дома заема наистина специално място. Сред тях особено ярки примери са романите му *Орехови двори* (2003), който през 2015 г. излиза и в България в превода на Рада Шарланджиева, както и обемната романова хроника *Род* (2013). Фигурите на майката и бащата пък присъстват експлицитно в романа му *Баща* (2010), както и в сборника с разкази *Мама Леоне* (1999), публикуван в превода на Русанка Ляпова и на български през 2014 г.

Да се спрем на романа, който предхожда и в известен смисъл предопределя появата на големия семеен епос *Род*, да надникнем в *Орехови двори*. След преводите на Русанка Ляпова изборът на Рада Шарланджиева е оправдан, тъй като представя босненско-хърватския писател и като майстор на големия епос. Дотогава българският читател познава този автор като майстор на разказа. *Орехови двори* е особено интересен именно заради начина, по който превръща дома в своя основна тема. Романът разказва съдбите на няколко поколения жители на бивша Югославия (с корени от Дубровник, а стигащи до Сараево), но ги разказва в обратна хронологическа последователност, започвайки от края на XX век, за да приключи в самото му начало със

създаването на дома. За прозата на Йергович е характерен интересът към политическата история и особено към нейния натиск върху човешкия живот, така че и във всяка глава на *Орехови двори* има впечатляващи примери за този сблъсък между личното и политическото.

Домът в този роман не се появява само в буквално измерение като място, събиращо няколко поколения свои обитатели. Съвсем очевидно къщата показва своя метафоричен смисъл в края на романа, когато разказвачът поднася историята за създаването на „ореховите двори“. „Орехови двори“ всъщност е подарък, „играчка за нероденото внуче на един дубровчанин“. Подаръкът е направен от прочут майстор дърворезбар, който използва за къщичката-играчка „повече дърво, отколкото за малък църковен олтар“, и я прави такава, че да е еднакво добра и за утре, и за след петдесет години. Създаването на този необичаен подарък буквално следва хода на бременността на майката, носеща детето, за което е предназначен подаръкът. Никой освен майстора обаче не знае какво ще представлява този подарък. Дядото, направил поръчката, единствено знае, че е отишъл при най-прочутия майстор, който прави чудеса от ореховото дърво. Къщичката в крайна сметка е завършена в мига, в който момиченцето се ражда: „Август взе шилото и със ситен краснопис издълба на портата на щастливото огнище *Орехови двори*. Събуди дървеното момиченце и го постави пред портата. Тя остава щастлива навеки.“⁶ Това новородено момиченце е жената, която преживява целия дълъг век история на романа. Жената, с чиято смърт започва *Орехови двори*, за да приключи с нейното раждане.

Научавайки смисъла на заглавието едва във финала на романа, читателят преживява и осмисля вече по съвсем различен начин историята и на главната героиня Регина, и на всички останали герои от тази балканска сага. С много находчивост *Орехови двори* препраща към един роман, който е на особена почит сред последните поколения постюгославски писатели – *Сто години самота* на Маркес. Къде скрито, къде явно, много появили се през последните два десетина години художествени произведения цитират този роман, очевидно разчитайки го като близък на магическо-реалните Балкани. Както гръбнакът на историята на южноамериканското село Макондо и рода Буендия е съдбата на Урсула – тези чудесно-страшни „сто години самота“ – така и в центъра на *Орехови двори* е съдбата на Регина Делаваля.

Има нещо особено любопитно в начина, по който Йергович оголва похвата си в края на романа. Той, разбира се, го прави многократно в хода на разказването, но като че ли с тази книга

⁶ Йергович, Миленко. *Орехови двори*. София, 2015, с. 567.

си поставя за цел същевременно да припомни чара на класическото разказване и затова често под една или друга форма използва с леки вариации различни класически похвати. Очевидно е, че къщичката-играчка е един от тези похвати – вълшебен предмет, отстраняващ читателя от сюжета, за да го накара да погледне вече с други очи всичко видяно дотук. И тъкмо като своеобразна метонимия на романа, но и умален модел на държавата, интересно е тук да цитираме един откъс от първите глави на романа, който внася политиката между стените на дома:

„Ако Сараево е „Малката Югославия“, ако по необходимост така наричаха и цяла Босна, защо тогава Югославия никога, дори в най-смелите метафори на Централния комитет не стана „Голямото Сараево“ или „Голямата Босна“? (...) Защото идеологическите метафори не се съобразяват с принципите на формалната логика или защото така изкованата метафора няма да е достатъчно атрактивна като съдържание?

Всъщност няма значение кое от двете. Ако приказката за голямото в малкото можеше да се обърне в приказка за малкото в голямото, нашата история щеше да изглежда по друг начин и в очите на онези, които ще я изучават някой ден, ние щяхме да имаме вид на по-нормални.“⁷

Като че ли романът се опитва поне в света на своя магически реализъм да поправи тази несправедливост в историята. Добър ученик на Андричевото майсторство, Йергович сякаш и с този свой роман припомня нещо, изразено от Андрич в разказа му *Прокълната история*:

„Защо съществуват възвишените хора, ако не за да прескочат тази така наречена реалност, или ако не могат – да я заобиколят. Ако реалността е само фикция – а тя е фикция, – тогава може да бъде победена от друга фикция с по-добро качество и по-висш произход.“⁸

Именно побеждавайки с една фикция друга, Йергович върви съзнателно в разказа си отзад напред, от XV към I глава, от съобщението за смъртта на Регина към нейното раждане, от голямото към малкото и съвсем условно казано, разбира се, от „Голямата Югославия“ към „Малкото Сараево“. Този обрат, който се извършва постепенно в хода на цялото повествование, но се забелязва ясно едва в неговия финал, освен всичко друго има и организираща композиционна функция, която по маниера на добрите майстори на мнемотехниката оставя в съзнанието ярък образ-спомен подобно на миниатюра от старопечатна книга. Романът се свива до образа на кукленската къщичка, до майсторско бижу, каквото всъщност би трябвало да представлява всеки добър роман.

Докато сме в териториите на поетическите техники, да припомним колко важно място заема образът на дома в белетристиката и есеистиката на една от най-прочутите писателки от постюгославското пространство – Дубравка Угрешич. Тя е сред най-превежданите съвременни

⁷ Йергович, Миленко. *Орехови двори*. София, 2015, с. 106.

⁸ Андрич, Иво. *Знаци по пътя. Градове и предели*. София, 2012, с. 131.

автори в България, така че читателят и сам може бързо да си припомни редица ярки примери за дома – този микромодел на човешката личност, който тъкмо емигрантът може да оцени и опише най-пълно в принудителното си откъсване от него.

Без значение дали произведението пряко препраща към тази тема, домът – буквален или метафоричен – се появява във впечатляващо изобилие от вариации в произведенията на Угрешич. Особено важно е присъствието му в структурата на романа *Музеят на безусловната капитулация* (1998), но същевременно и в романите *Министерство на болката* (2004) и *Баба Яга снесла яйце* (2008), както и в есеистичните сборници *Американски речник* (1993), *Култура на лъжата* (1995), *Четенето забранено* (2001). Същевременно домът е тема в прозата на Угрешич отпреди емигрантския ѝ период, тоест преди югоразпадането, и се среща както в романите *Щефица Цвек в лапите на живота* (1981) и *Форсиране на романа река* (1998), така и в книгата за деца *Домашни духове* (1988).

Именно в книгата за деца е изразена една от трайните метафори в прозата на Угрешич – за оставените обувки край напуснатото огнище: „Когато се преселвам – а досега съм го правила няколко пъти – в жилището, което напускам, винаги оставям стари обувки, за да могат добрите домашни духове, ако пожелаят, да тръгнат след мен.“ В тази книга същевременно се открива и символиката на яйцето, която е в основата на романа *Баба Яга снесла яйце*. Именно чрез символа на яйцето домът в прозата на Угрешич придобива своите метафорични измерения на архетип, който – положен в структурата на всяка личност – съчетава в себе си както носталгията по изгубения рай, така и съзнанието за илюзорността на всяко завръщане.

Домът в творчеството на Угрешич е винаги пространство, разпънато между тук-и-сега и някога-там, той е обект на рефлексия и мисловни реконструкции и именно като такъв се явява в разнообразни вариации. При цялото си разнообразие обаче, впечатляващо е, че при Угрешич някои от най-запомнящите се описания на дома представляват умалени модели, миниатюри, подобно на „ореховите двори“ на Миленко Йергович. Точно от този тип е образът на яйцето, който току-що споменахме, или къщичката за птици, или куфарът, или кукленската къщичка – все минидомове, чието най-характерно свойство е, че човекът – изгнаник поради самата природа на нещата – може да понесе със себе си в пътя си през живота. Да, и тук можем да го повторим – домът е преди всичко мнемотехника. Един от важните уроци на емигранта е да се научи да цени и помни най-съкровените за човешкото съществуване неща.

Впрочем именно заради съзнанието за несигурността на дома, което така и не напуска изгнаника, Угрешич въвежда по особено оригинален начин и образа на влака като емигрантски дом. Не е изненада, че в поетиката ѝ влакът-дом е свързан с куфара-дом, тъй като и в двата случая имаме работа с образи, които поемат в себе си идеята за непостоянството и пътя, за да затвърдят за пореден път мисълта, че лишеният от дом носи много повече от останалите дома в самия себе си. Напълно индивидуална черта в поетиката на Угрешич е фактът, че куфарът и влакът в нейната белетристика още от романа *Музеят на безусловната капитулация* (1998) са трайно свързани с образа на майката. Защото първият емигрант в прозата на Угрешич в действителност е не разказвачката, а нейната майка. Тя е своеобразен архетип на емигранта, първият герой-бежанец в семейната история.

В *Музеят на безусловната капитулация*, който Дубравка Угрешич посвещава тъкмо на майка си Вета Угрешич, влакът като метафора се появява два пъти. В началото на романа разказът за влака е вмъкнат в историята „Куфар, пълен с ябълчици“. Самото пътуване, преминаването на границите (Варна-София-Драгоман...), гледките на разрушената от Втората световна война страна – всичко това е отстранено от обичайните представи за пътя, за да бъде символично „пакетирано“ в куфара на момиче, пътуващо към своето бъдеще, към представите си за семейство и общ дом.

Второ появяване на влака-дом в романа е след югоразпадането и това изпълва образа с далеч по-тежък емоционален товар. Домът се превръща отново във влак в момента, в който майката осъзнава своето бездомничество в държава, която вече не е държавата, обитавала до съвсем скоро, в град, в който довчерашните герои (а сред тях и починалият ѝ съпруг) са обявени за врагове и предатели. Домът се превръща във влак след посещение на гроба на починалия съпруг:

„Като се върна вкъщи, тя седна в горещото си новозагребско жилище – като във влак – седеше тъй, без опора и без знаме, без родина, почти безименна, без *свой* паспорт и лична карта, от време на време се изправяше и надничаше през прозореца в очакване да види гледките на разрушената от войната страна, защото веднъж вече беше виждала същите гледки. Седеше тъй в своето жилище като във влак, без да заминава никъде, защото нямаше къде и държеше в скута си единственото си имущество – своите албуми, единственото досие на своя живот.“⁹

Влакът-дом в първия случай е начало на пътя – към непознатото, към новия дом, към любовта и макар изборът му да е предоставен на ябълчиците, все пак той е личен. Във втория

⁹ Угрешич, Дубравка. *Музеят на безусловната капитулация*. София, 2004, с. 48.

случай влакът-дом вече е не доброволен, а наложен избор. Разпадането на общия дом е чуждо действие, на което героинята е една от многобройните жертви. И тъй като тук става въпрос за преобръщане на първоначалния образ, вече не влакът е дом, а домът се превръща във влак, а пътуването, макар да е също пътуване към неизвестното, е пътуване вече не към любовта, а към смъртта.

В прозата на Угрешич домът се появява в още разнообразни вариации – и като музей, и като творчески дом например, но той, вероятно защото така внимателно е разглеждан и анализиран от различни страни, се появява не толкова в носталгична светлина, колкото по-скоро през иронията, та дори и ужаса. През иронията, да кажем, се оглежда домът-подземие, докато през ужаса е анализиран антидомът – тоест домът като домашен арест или направо като затвор, като „прокълнат двор“, ако си послужим с известната метафора на Иво Андрич от неговия роман.

Всъщност нека кажем, че би бил наистина лишен от цялост образът на дома, ако липсва неговото отрицателно измерение, ако останат незасечени демоничните му възможности. Антидомът е тема, която предизвиква своето същинско изследване, а ако решим да потърсим ярък образец в югославските литератури на тази тема, това наистина е този миниатюрен роман на Иво Андрич, който той започва да пише по времето между двете световни войни, а публикува едва десет години след края на Втората, през 1954 г. Можем да кажем, че *Прокълнатиот двор* е най-разгърнатото произведение на Андрич за надзора и наказанието на личността, при това в неговия най-екзистенциалистски смисъл, но тази тема няма как да не обсебва писането му и да не се появява и в други негови произведения, като се има предвид откъде тръгва писателският му път – от *Ex ponto* и *Безпокойства* – книгите, които след лирическият му дебют в антологията *Hrvatska mlada lirika* (1914), бележат прехода му първо към лиризираната проза, а след това и към разказа. Още в тези първи книги на Андрич затворът изниква като литературна тема, която освен това има и своите дълбоко лични основания. По-насетне покъртителните описания на живота, лишен от свобода, на чисто физиологичните измерения, ако може така да се каже, на робството ще се повтарят и в други негови разкази и романи.

Едва ли е изненадващо, че за един писател като Данило Киш, който със своя сборник с разкази *Гробница за Борис Давидович* (1976) изважда на светло тази така смуцаваща тема за затвора, Андрич е толкова важен и любим писател. Нещо повече – може да се каже, че за Киш Андрич е един от най-големите му учители. А ги свързва и личното отношение към тази тема, и отношението им към френския екзистенциализъм, и изобщо начина, по който двамата

възприемат историята и литературата. Неслучайно тъкмо в краткото си есе за Андрич, прочетено при получаването на престижната Андричева награда през 1984 г. за книгата му *Енциклопедия на мъртвите*, Данило Киш ще сравни двамата си учители в литературата – Борхес и Андрич, и ще го направи точно спрямо начина, по който описват историята на безчестието и страха. В тези негови думи се вижда собственото му отношение към „хаоса на историята“, към начина, по който тя нахлува в живота на хората. И за Киш, ако трябва да се подчертае специално, литературата е средство на политическия кошмар да бъде намерено противодействие.

В предговора за американското издание на *Гробница за Борис Давидович* Йосиф Бродски пише, че едно от най-големите достойнства на такива книги е, че изобщо са се появили на бял свят. Да се говори за злото е огромно изпитание не само заради забраните в едно тоталитарно общество, застрашаващо еднакво живота и на книгата, и на нейния автор, и на нейния читател. Трудността със злото е, че то е екстремност, изпитание пред езика. Екстремност, която търси своя нов език. Злото е граница, която трябва да се погледне отвъд. Затова и най-мъчителното нещо за завърналите се от концлагерите и затворите е как изобщо да разкажат преживяното там. В изключителни случаи подобни кошмари раждат огромни таланти. Както е например при Андрич. Както е също и при Драгослав Михайлович – един от наистина редките сръбски писатели, които не само след излизането си от Голи оток успяват да помогнат на редица политически затворници и семействата им да оцелеят въпреки терора над тях, но и майсторски да превърнат тази тема в литературна. В това успяват и сръбският писател Мирослав Попович, словенските Игор Торкар и Бранко Хофман, хърватският Анте Земляр, македонският Йован Котески...

Антидомът е мъчителна тема наистина, но тема, която има защо да бъде изследвана. Като че ли много недвусмислено го показва дъщерята на политическия затворник Йован Котески – Ясна Котеска, която в книгата си *Комунистическата интимност* (2008) разглежда процеса на конструиране на комунистическата интимна и сексуална норма. Един от най-важните моменти в това конструиране е идеята за премахването на стаята от интериора на комунистическото жилище:

„Стаята е коптор, не е ясно какви мрачни състояния могат да обземат комуниста в самотата на стаята – стаята е хранилище за девиации от най-различен тип. Градината на удоволствията – публичното порнографско пространство – вече е забранена форма на живеене, сексът става

колективен, само че не в смисъла на освобождаваща оргия, а като перверзно навлизане в интимното пространство на другия“.¹⁰

Нека накрая си поемем дъх и отскочим от териториите на злото чрез един роман, който излиза през 1995 г. – същата година, в която се появяват споменатите в началото книги за дома на Йосип Ости и Ненад Величкович. Автор на този роман е една от най-известните и особено талантиливи сръбски писателки на XX век – Вида Огненович, а заглавието е *Къщата на мъртвите мириси*. На пръв поглед поне този роман не се отнася до войните, съпътствали разпадането на Югославия, но в далечна перспектива извиква асоциации със съвременната реалност, тъй като интерпретира събития от края на Втората световна война, началото на комунистическите режими и времената на Информбюро и УДБА. Възприемайки дома като една от метафорите на човешкото, Вида Огненович създава романова конструкция, в която синонимията между романа и къщата не е държана вън от полезрението на читателя. И романът, както и къщата – напомня авторката – са творения на човека и следователно представляват свидетелства за неговото естетическо чувство. „Къщата на мъртвите мириси“ в този роман се описва като място на вече забравена естетическа мяра, в нея ясно се усеща носталгията по изгубените златни времена на по-добрия вкус и фините обноски.

Да надникнем в този дом през очите на разказвача:

„Не, това е съвсем обикновена къща, подслон. Мирно, сигурно, уютно убежище. Добър пазител на родови дати, желания, прегрешения и покаяния. (...) Тази къща създава усещане за сигурност и чистота като някакъв огромен кошер на неуморни пчели. Вярно, и тя е голяма и просторна, само че по нищо не напомня за онези грандомански постройките, каквито се издигат във всички времена като цитадели на властническия триумф. (...) Тъкмо нейните човешки размери най-много говорят за онези далечни, навярно идеализирани времена на нейната поява, когато за хората мярата и вкуса са били все още етични норми.“¹¹

Не е лесно да се пренебрегне това майсторски бавно, протяжно бавно описание на един дом, който отваря въпросите за естетиката тъкмо през най-естествената им основа – през природата на сетивата. Важно е, че никак ненатрапливо, но ни най-малко неуверено тази писателка напомня за „човешката мяра“. И домът, построен от човека, и литературата, писана от него – трябва да могат да пазят мярата на своя създател. Да пазят същевременно и мириса, този божествен дар, който неусетно учи човека на мяра.

¹⁰ Котеска, Јасна. *Комунистичка интима*. Скопје, Темплум, 2008. (Цитирано по електронната публикация на книгата: <http://jasnakoteska.blogspot.bg/2008/10/2008.html> (6.04.2018))

¹¹ Ognjenović, Vida. *Kuća mrtvih mirisa*. Beograd, 1996, s. 32-33.

И нека сега, заради мярата, приключим тези наши разсъждения тук, без да забравяме, че дори най-изкусната майсторка в историята на разказването – Шехеразада – не е вярвала във възможността чудесата на този свят да бъдат събрани само в една нощ.

Библиография:

Андрич, Иво. *Знаци по пътя. Градове и предели*. София, 2012.

Йергович, Миленко. *Орехови двори*. София, 2015.

Канети, Елиас. *Спасеният език*. София, 1981.

Котеска, Јасна. *Комунистичка интимата*. Скопје, Темплум, 2008. (Цитирано по електронната публикация на книгата: <http://jasnakoteska.blogspot.bg/2008/10/2008.html>).

Ости, Йосип. *Къща от език*. София, 2009.

Угрешич, Дубравка. *Музеят на безусловната капитулация*. София, 2004.

Холис, Джеймс. *Призраците от миналото*. София, 2015.

Frost, Robert. *North of Boston*. New York, 1915.

Ognjenović, Vida. *Kuća mrtvih mirisa*. Beograd, 1996.

Semolič, Peter. *Hiša iz besed*. Ljubljana, 1996.

Dina MANTCHEVA¹**Petko Todorov's Plays and the Poetics of European Symbolism****Abstract**

The paper examines Petko Todorov's five symbolist plays (Masons, Strahil the Redoubtable Haidout, The Fairy, Bride Boryana, and Dragon's Wedding) from the perspective of European symbolist drama to emphasize their common aesthetic principles and their specific originality. The comparative analysis thus defined leads to the conclusion that Petko Todorov's works follow the structural principles of Symbolist drama yet they have their own specifics. The unconventional structure of the dramatic action and dialogue; the wide use of music and painting in the staging of the plays as well as their new genre form make Todorov's works akin to the francophone Symbolist model. On the other hand, the moral dimension and the pervading national atmosphere in the Bulgarian dramas betray their indebtedness to the Russian Symbolist drama. Finally, the devalorisation of the fantastic characters and the playing down of Romantic and realistic elements in Petko Todorov's dramas are totally unknown to the European Symbolist theatre. In this way, Petko Todorov's dramas are a peculiar combination of Symbolist poetics and influences of the Bulgarian national context. They follow their own development and contribute hereby to the specific evolution of the Bulgarian modernist theatre.

Keywords: European and Slavic symbolist drama; Bulgarian modernist theatre; rewriting; fairy tales; legends

Резюме**Пиесите на Петко Тодоров и поетиката на европейския символизъм**

Модернистичните драми на Петко Ю.Тодоров (Зидари, Страхил страшен хайдутин, Самодива, Невеста Боряна и Змейова сватба), се разглеждат в контекста на европейския символистичен театър, за да се открият естетическите им прилики и своеобразни различия. Съпоставителният анализ показва че нетрадиционното структуриране на драматичното действие и диалога в изграждането на пиесите, широкото използване на музиката и изобразителното изкуство, както и новата им жанрова форма, ги сродяват с франкофонския символистичен модел. А морално-етичните нюанси и подчертаната национална атмосфера в българските произведения разкриват връзката им с руската символистична драматургия. Но подчертаното принижаване на фантастичните персонажи, както и романтичните и реалистични елементи в драмите на Петко Тодоров отвеждат към националните литературни традиции и са почти непознати в европейския символистичен театър. Така, модернистичните творби своеобразно съчетават редица аспекти от символистичната поетика с влиянието на собствения си национален контекст. Самобитната им стилистика дава началото и очертава насоките в развитието на българския символистичен театър.

Ключови думи: Европейска и славянска символистична драматургия; български модернистичен театър; пренаписване; приказки; легенди

Petko Y. Todorov is considered the undisputed reformer of the Bulgarian theatre. He created his innovative drama in the first decade of the 20th century. This was a time when the professional stage was in upswing, and modernism was rapidly developing under the strong influence of European

¹ Dina MANTCHEVA est Docteur d'État et Professeur des Universités en littérature française au sein du département d'Etudes romanes de l'Université de Sofia « Saint Clément d'Ohrid ». Elle a été chargée de cours en Etudes théâtrales à l'Université de Paris 8 au titre de Professeur associé, et à l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle au titre de Professeur invité. Ses recherches portent sur la poétique de la dramaturgie moderniste et avant-gardiste francophone et slave (bulgare, russe, polonaise) depuis le symbolisme jusqu'au théâtre de dérision et la scène postmoderniste.

fin de siècle trends. The Bulgarian National Theatre opened in Sofia in 1904 creating a demand for plays on Bulgarian subjects written by Bulgarian authors. The members of the influential Modernist circle *Misal* (*Thought*), Dr. Krastev, Pencho Slaveikov, Peyo Yavorov and Petko Todorov, were no less concerned with the development of the Bulgarian theatre. Their aesthetic goals, however, were far broader than the issue of a domestic repertoire and sought to open up the new Bulgarian literature to the modern tendencies in the West.

After Pencho Slaveikov became director of the National Theatre in 1908, he advocated the idea that art was autonomous and should be free from political propaganda. Peyo Yavorov, then artistic secretary of the National Theatre, expressed the spirit of innovation both as playwright and stage director.

The writers of the *Misal* circle saw Todorov's dramas as an expression of the new poetics; they admired "the dreams of the modern poet seeking to further the cultural and ethical rebirth of the common people by way of novel ideas and new stylistics."²

The supporters of traditional realist drama, which prevailed in the immediate post-liberation period, opposed the unconventionality of Todorov's dramas because they destroyed the generally accepted theatrical form, close to European Symbolist stylistics: absence of clear-cut conflict and full-fledged characters, excessive focus on detail at the expense of the whole. The criticism of the realists only highlighted Todorov's innovative aesthetics.

Petko Todorov's contribution to the growth of Bulgarian modernist drama is widely acknowledged by critics. A number of studies focused on the Modernist elements in the dramatic structure and the use of Bulgarian folklore. The parallels with Symbolist poetics draw attention exclusively to certain aspects of Maeterlinck's stylistics³, such as the death motif and the static action. However, the works of the Belgian playwright by far do not cover the whole gamut of symbolist trends in Francophone drama. Todorov has not been studied from the perspective of Slavic Symbolism, which emerged at the turn of the 20th century and had an almost instantaneous effect on the domestic stage. Therefore, a broader comparison between his plays and Francophone and Slavic Symbolism would emphasize their common aesthetic principles and the originality of the Bulgarian dramatist. My analysis will focus on Todorov's five symbolist plays: *Masons* (1899), *Strahil the Redoubtable Haidout* (1903), *The Fairy* (1903), *Bride Boryana* (1907), and *Dragon's Wedding* (1910). (*Задару,*

² Д-р Кръстев, Кр. „Певец на воля и младост“. In: *Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература*, Тутракан, 1907. <http://slovo.bg/showwork.php3?AuID=308&WorkID=11391&Level=2> (11.05.2018)

³ Лукова, Калина. *Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма*. Бургас, 1999.

Страхил страшен хайдутин, Самодива, Невеста Боряна, Змейова сватба). Special emphasis will be placed on plot, typology of dramatic personae, dramatic action and genre characteristics.

Petko Todorov's Aesthetic Views and Symbolist Poetics

Similarly, to the bulk of Bulgarian writers after the liberation from Ottoman domination in 1878, Todorov acquainted himself with European literature (including the Symbolist movement) during his studies in France, Switzerland (1896-1897) and Germany (1898-1904). In addition, he developed a strong interest in Slavic literatures while working on his doctoral thesis (on the contacts between Slavic literatures and Bulgarian literature) which he failed to defend for administrative reasons. Belonging to that period are his articles on Ibsen, Shakespeare, Herzen and Tolstoy demonstrating a thorough knowledge of European and Slavic writers.

Todorov's aesthetic views crystallized in association with the theoreticians of the *Misal* circle Pencho Slaveikov and Dr. Kristev. He shared their idea that Bulgarian literature needed modernization without thereby sacrificing its authentic originality. In a letter to the Ukrainian writer Kobilyanska, Todorov points out that in the beginning Bulgarian literature came under the influence of the Russian *narodniks*, French novelists and Italian and German poets. Being a Bulgarian, he had to fight foreign influences so as to restore the spirit and originality of the national culture⁴.

The individualism of the Bulgarian dramatist based on his readings of Nietzsche and Schopenhauer ran counter to the strong social elements and moralizing tone of the post-liberation Bulgarian literature. The young writer criticized the trend on the ground that its short-term political objectives were closer to journalism. Also, he rejected Naturalism, then dominant in France, since, in his words, "the documentation and imitation of reality's ugliest aspects tells little about the truth and meaning of human existence"⁵.

In line with the European Symbolists, the Bulgarian author argued against vaudeville and melodrama, which, in his opinion, avoided major philosophical and ethical issues. Designed for "the mere entertainment of the crowds", they offered simple dramatic action instead of "inner poetic depths"⁶. Todorov shared the Symbolist tenet that genuine art has to be directed inwards, towards the soul. This, according to him, is best exemplified by Russian and Scandinavian literatures. The Bulgarian modernist was captivated by the "gentle touch of humaneness" and "natural simplicity"⁷ in

⁴ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Писма*. Т. 4. Ред. Л. Георгиев. София: Български писател, 1981, с. 445.

⁵ Тодоров, Петко Ю. *Славяните и българската литература*. София, Хемус, 1944, с. 125.

⁶ *Idem*, с. 193.

⁷ *Idem*, с. 125.

Tolstoy's work. He was also strongly impressed by Ibsen's dramas and their characters. In his words, they represent the most intimate recesses of the mind searching for truth, freedom and beauty.

The Bulgarian playwright repeatedly acknowledged his indebtedness to the innovative techniques of the Symbolists whose aim was to suggest ideas to the empathetic reader rather than impose them didactically. He valued highly Maeterlinck's stylistics and the poetic atmosphere of his symbolic dramas but disagreed with their tragic subjects. In his opinion, the tragic lot of Maeterlinck's protagonists haunted by death was not a subject of lasting interest for literature. This recalls the ideas of the Russian symbolist Alexander Blok.

Todorov did not share the Francophone belief in elitist art created for the initiation of the chosen few into mystic secrets. Similarly, to most Slavic Symbolists, the Bulgarian Modernist addressed his works to larger audiences to encourage their cultural and spiritual transformation. He thought that eternal beauty, love and the religious feeling in art could engender faith in a nation that had lost its morale and spiritual power during the five centuries of Ottoman bondage. In an attempt to turn his art into a "national religion"⁸ capable of creating a new culture of its own, Todorov turned to Bulgarian folklore. According to him, "folklore is the secret repository of the Bulgarian soul" that "never failed to strike a chord in the heart of every Bulgarian."⁹

The use of folklore motifs is common to European Symbolist drama as well. Both West European and Slavic writers associate the naïve simplicity of folklore with the lost pristine sensibility of primitive man and his ability to decipher the mysterious messages of the invisible world. Therefore, the fantastic folklore stories about miracles, fairies and supernatural heroes were conceived by the Symbolists as a key to the cryptic knowledge of antiquity.

Whereas European playwrights, who sought universal truth in folklore, turned to samples from remote lands, most Slavic writers turned to oral literature in relation to their own context using their national folk tales, myths and legends. Thus, Petko Todorov's interest in Bulgarian folklore associates him more closely with the Russian and Polish symbolism than with the West European representatives of the trend.

His special contribution in this regard was however his conviction that Bulgarian literature originated in folk traditions. His search for the genesis of individual writing in folklore aimed to develop some of the hidden aspects of it and recalls the Symbolist approach to the world, which sought to go beneath the visible rind of phenomena and penetrate into their secret essence.

⁸ *Idem*, 323.

⁹ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Писма*. *Op.cit.*, с. 309-397.

Folklore plots in Todorov's Dramas and the European Symbolist Theatre

Todorov claimed that true art is concerned with the "re-working and nuancing of folklore"¹⁰. He himself drew freely from the then popular collection "Bulgarian Folk Songs" compiled by the Miladinov Brothers¹¹.

The plots of his five symbolic dramas are indebted to the same source. The play *Dragon Wedding* recalls the folk song *Rada and the Dragon* which tells about the abduction of a girl by the dragon who is in love with her. The motif of love between a fairy and a shepherd, which figures in a number of folk songs, is at the core of the intrigue in the drama *Fairy*. The legend of Strahil the redoubtable voivoda who is captured by the Turks underlies the plot of the eponymous play. The folk epic about the immuring of a young bride or her shadow into a building to make its foundations stronger is reinvented in the play *Masons*. The plot of *Bride Boryana* is not borrowed from a folk tale, yet the idea of the big cask, "even God could not imagine"¹², which was able to transform the entire world bringing joy and happiness to people, recalls the magic objects in the fairy tales.

Originating in Bulgarian folklore, the above elements also resemble the fairy tales and legends used in European Symbolist drama. For example, the fairy tale *Sleeping Beauty* by the Brothers Grimm is similar to the plot of four francophone plays: Maeterlinck's *Les Sept Princesses*, Trarieux's *Le Songe de la Belle au bois*, Bataille and d'Humiere's *La Belle au bois dormant* and Lorrain's *Yanthis*. The plot of *The Sacred Blood* by the Russian Symbolist Guippius recalls Andersen's fairy tale *The Little Mermaid*. The legend of Merlin the Wizard underlies Schure's *Merlin l'Enchanteur* and Lorrain's *Brocellande*.

The mode in which Petko Todorov rewrote the folk tales carries overtones from the Francophone and Slavic Symbolists. He retains the general outline of the plots, dispensing with details, and sticks to the straightforward action, the stereotyped protagonists and the stylized language. At the same time, he introduces modifications, which allow for a new interpretation and add a symbolic dimension to the folkloric action.

The departures from the folk tale become most prominent in the changed denouement of the familiar stories. Similar to the European Symbolists, Todorov offers a new finale to the fairy tale thus infusing it with new life. In this way, he sought at once to uncover the secrets of life buried in the fairy tales and to bring them in rapport with the specific historical moment, thus linking them to the present

¹⁰ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Статии*, Т. 3. Ред. Н. Тодоров. София, Български писател, 1980, с. 323.

¹¹ In 1861, Dimiter and Konstantin Miladinov published their famous collection of 665 folk songs, proverbs, riddles etc. The collection marks the peak of Bulgarian folklore studies during the National Revival period.

¹² Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Драми*, Т. 2. Ред. Н. Тодоров. София, Български писател, 1980, с. 176.

day problems and the future development of their country. For example, whereas the girl from the song *Rada and the Dragon* outwits the enamoured dragon and returns home, Tsena in *Dragon's Wedding* is attracted by the carefree life with the strange beast and follows him against her family's ban. In many folk tales, the dragon's love for the maiden leads to her illness and eventual death; in *Dragon's Wedding* Tsena is killed by her own brothers. She dies in an attempt to protect her dragon lover from her brothers. Her death becomes a symbol of the backward social conventions in the patriarchal society.

Unlike the fairy in oral lore, who escapes into the forest after finding the dress hidden by her husband, Fairy Gyurga in the eponymous play is quite happy in the village and has no desire to go back to the mountain. What she finds suffocating is the outdated patriarchal way of living, which has thoroughly changed even her own husband, the shepherd Stiliyan. In most folk tales, the fairy destroys the person she is in love with; in *The Fairy* the evil force that ruins the lover and destroys his spiritual yearning for beauty, turns out to be the very environment he lives in. As the protagonist admits at the end, "You have won the bet, after all, you did not kill me, I was undone by the people around, now I am looking and do not see, I am listening and do not hear"¹³. This new ending of the fairy tale reveals Todorov's individualistic views. In contrast to most post-liberation writers who associated society's moral values with the collective interests, Todorov stresses the individual's striving for self-fulfilment and freedom and his rebellion against the age-old conventions, customs and traditions. That is a new motif in Bulgarian literature reflecting the specific national context of the late nineteenth century - a time marked by the break-down of old moral norms and mores.

The flight of the free spirit that has rebelled against the constricting environment carries strong romantic overtones. But the portrait of the man yearning for the new and the unknown in the face of inexorable fate contains however certain Symbolist motifs. They are characteristic of the Slavic variety of the movement and are absent from francophone Symbolism which foregrounds the mystical and the occult. For example, Russian Symbolists borrow heavily from folk legends in order to express the strong desire to break old-fashioned moral norms and emancipate themselves from the shackles of social conventions. In a similar fashion, Todorov rewrites the folk legends in an attempt to explain the specific historical destiny of his country.

The drama *Masons* tells the legend of master Manol who finally succeeds in completing the collapsing bridge by immuring the shadow of his wife into it. The folk legend ends with the completion of the bridge and the woman's sacrifice. However, Todorov's play continues with the detrimental consequences for the masons who break their vow to immure the first woman who comes to bring

¹³ *Idem*, p. 129.

lunch to her husband. Instead, they immure the bride of their bravest friend who is away fighting the looting gangs of kurjaliis. Besides, he never took the vow with them. In this way, the completed church meant to strengthen the faith of the community, becomes instead the locus of contention and discord. Fearing the shadow of the immured Rada who haunts the church, the peasants would not set foot inside. The bridegroom Christo, who returns home after defeating the plunderers, leaves the village in despair because of his friends' betrayal.

The theme of trespassing conventional moral norms emerges as a leitmotif in the modernist drama. It is treated as a dilemma both within the family and in the community. Doncho, the main culprit for Rada's death, breaks loyalty to family traditions¹⁴. The peasants' decision to nominate Christo for the leader of the band fighting the brigands triggers Doncho's envy and jealousy because Christo is his rival in love. Doncho refuses to join the band and even surrenders his weapon, which he has inherited from his grandfather, the founder of the village community. The act of surrender is read as a gesture of renunciation of the community itself and he is excluded from the village.

The departure from moral values characterizes the behaviour of quite a few young people. As some of the masons bitterly emphasize, their children betrayed their Christian faith by even adopting Islam. Some of them fight on the side of the Turks and the kurdjali invaders and are described in the play as "our children that dared set fire to their own homes"¹⁵.

In Todorov's Modernist reading of the folk legends, the theme of apostasy ruining the ideas of one's youth is part and parcel of the leitmotif of betrayal of moral values. Unlike the folk legends about Strahil the Redoubtable voivoda, which celebrate his bravery and defiance of the oppressors, in Todorov's eponymous drama Strahil takes to arms after an unhappy love affair. Milkana, whom he loves and who loves him, elopes with another man to secure herself a safe existence. Thus, she betrays her own youthful ideal for freedom and independence. With Todorov, the idea of betraying love and self-betrayal is matched with the motif of beauty that will rejuvenate the world. While the folk legend ends with the capture of the brave haidout, the drama's finale leads to Strahil's dream to die a beautiful death behoving a haidout's honour - wearing a white shirt and the wind blowing into his hair. Todorov commented that the hero's beautiful death is one of the most fascinating motifs in Bulgarian oral lore¹⁶.

The device of mixing legends and Biblical stories, fiction and historical facts is another way in which modernistic plays modified the folk story, giving it more general symbolic meaning. The theme of love, which transforms the fearful dragon into a noble man, carries romantic overtones in *Dragon's*

¹⁴ Иванова-Гиргинова, Мариета. *Блянове по модерна драма. (Драматическият проект на Петко Тодоров)*. Изд. център Боян Пенев, София, 2010, с. 147.

¹⁵ *Idem*, p. 39.

¹⁶ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Статии*. Op.cit., p. 193.

Wedding. The Christian motif of predestination underlying the drama *Strahil the Redoubtable Haidout* is modified into the theme of the morally weak person who wrecks his life.

The syncretism of Todorov's dramas aligns him with the Symbolist poetics. While the francophone authors use syncretism to step up the a-temporal and metaphysical elements in their works, Todorov, similar to other Slavic Symbolists, introduces customs, rites and rituals to add national colour. The working-bee round the bonfire, the festive horo dance on the village square or the lad snatching his lass's bouquet are set in fictional rather than geographical spaces borrowed from folklore. Yet the decor in his plays places their action in the 19th century Bulgarian village and not in an indefinite past, as it happens in symbolist dramas. This strategy of bringing folklore stories closer to contemporary audiences is unknown neither to the Francophone symbolic drama nor, in a large measure, to the Slavic modernist works.

Typology of Dramatis Personae in Petko Todorov and in Symbolist Drama

Todorov's dramas are inhabited by two types of *personae*: life-like characters and supernatural creatures. They recall the Symbolist drama distancing the works of the Bulgarian author from the local environment and lending them a deeper philosophical meaning. Nonetheless, similarly to Russian and Polish Modernists, Petko Todorov preserves some of the authentic Bulgarian atmosphere. The characters wear national costumes; the fantastic dragons and fairies borrowed from oral lore, live in the Pirin and Balkan Mountains or appear in local villages. The national characteristics of the protagonists is further underscored by their speech, punctuated by archaic, old Bulgarian or dialect words creating the atmosphere of the bygone world of legend.

The tendency to use fantastic beasts from folklore is characteristic of other Slavic writers, but in Todorov's dramas the supernatural creatures resemble real-life humans which detracts from their mystical halo. Thus, the dragon from *Dragon's Wedding*, who rides a miraculously fast green horse, which takes him to his cave in no time, wears an ordinary peasant garb. His human clothes hide the fish scales covering his body and enable him to engage in typically human activities, for example making a bonfire, preparing breakfast or milking the goat. The life of Fairy Gyurga is not very different from that of peasant women either. She tidies up her house, minds her baby and cooks dinner for her husband. The common daily routine humble down the supernatural element, which can be explained with the strong realistic tradition and the underdeveloped Romantic aesthetics in Bulgarian post-Liberation literature. Yet, in the stage directions in the first version of *Masons*, Rada sings a folk song; in the second version, the silhouette of the immured girl is totally silent and vanishes in the darkness.

This change manifests Todorov's intent to enhance the mystical effect quite in line with the poetics of Symbolism.

As far as the human characters, they too fall into two groups in the plays. In the first group are the parochial old-fashioned people with no imagination and dreams who lead a grey and monotonous life. The other group are men of free spirit yearning for the new and the unknown. Christo from *Masons* is one such character who dreams of building a tall church, which will reach the skies instead of the dug-in temple the masons are building, which symbolizes the slave mentality of the people. Rada has had enough of the sheltered life and is fascinated by the call of the wild. Nikola from *Bride Boryana* is haunted by the idea to change the world order by building an enormous cask holding the happiness of all people. Tsena from *Dragon's Wedding* is strongly attracted by the wilderness where no one has set foot; she wants to touch the sunrise and sunset and learn the language of flowers. Strahil wants to hear "the wordless tales of the Balkan Mountains"¹⁷ overwhelming him with their intensity and making him forget reality. It is at such a moment of contemplation that he is caught by the Turks. In the legend, he is killed in a battle, fighting alone against the enemy troops.

The contemplative stance of the dramatis personae and their striving after the unknown recalls the protagonists of the francophone and Slavic Symbolist theatre. Elkana from *Elkana's Parables* by the French Symbolist Gabriel Trarieux leaves her rich home in search of the unknown. German from *The Song of Fate* by the Russian poet and dramatist Alexander Blok is drawn by the invisible force of a mysterious song and takes to the road to find the unknown singer.

Todorov underscores the polarization of his protagonists by the symbolism of their names and by their specific speech. The proud and courageous Christo from *Masons* who was the first to take up arms against the plunderers bears the name of the Saviour, sacrificed his life to redeem the sins of men. The name of the heroine Rada evokes joy.

The speech of the characters is rich in metaphors and reflects their complex inner life. It carries references to the golden light of sunrise, the joyful laughter of spring and the cool fragrance of the deep forest. It is not by accident that they manage to establish an invisible spiritual contact with both mysterious supernatural creatures and with one another.

Even before meeting the Dragon, Tsena could feel the spell of his invisible presence. The moment she lays eyes on him, she voluntarily follows him. The mysterious attraction of souls, characteristic of Symbolist poetics, is emphasized by the Forest Dragon himself, "We only exchanged glances... no words were needed."¹⁸ Such an invisible glamour sparks instantaneously between

¹⁷ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Драми*. Op. cit., p. 148.

¹⁸ *Idem*, p. 229.

Stilyan and Guyrga in the play *The Fairy*. The shepherd enchants the wood nymph with his magic pipe and succeeds in outplaying her and even marrying her. She, for her part, spellbinds him with her fairy eyes so that he completely forgets the world around him.

Unlike them, however, the representatives of the conservative patriarchal world often use traditional folk wisdom, handed down from generation to generation. Their borrowed discourse deprives them of individuality and implies that they do not have an idiom of their own. Sometimes, these characters lack proper names and are generally referred to as “mason one” “mason two”, “boy one”, “girl one”. In this manner, their belonging to the collective is emphasized.

The francophone Symbolist drama also makes use of folk proverbs and sayings but their function is to bring the characters closer to the lost sensibility of the past rather than to convey a moral message, as is the case with Bulgarian drama.

The repetitive, rigid and unchanging patriarchal norms have also a moral dimension, which is quite different from the Symbolists’ philosophical view of life as a series of recurring cycles. The peasants who safeguard the patriarchal mores repeats the life pattern of their ancestors whereas for the spiritually elevated characters repetition involves some evolution as well. By being ready to shelve his family in order to help others, Nikola from *Bride Boryana* takes after his proud father. However, he also dreams of making a huge cask and thereby change the world; something that his father never thought of.

The growth of the creative personalities is mirrored in several pairs of secondary characters. For example, the love between Mad Cap and Kalina in *Strahil the Redoubtable Haidout* recalls the relations between Strahil and Milkana in their youth. Whereas Milkana, who is in love with Strahil, is unable to rise above the patriarchal traditions and continues to live with the memory of her unrealized love, young and bold Kalina stands by Mad Cap’s yearning for a free and unrestrained life. Not only is she determined to follow him, if he goes to the mountain to become a haidout, but is also ready to serve as a standard-bearer of his band. Thus, the spiral-like movement upward marking the actions of the creative individual expresses Petko Todorov’s idea that only the strong and worthy individuals can contribute to human evolution.

The polarization of spiritually developed characters and those representing conservative traditions is absent in francophone Symbolist dramas, but it can be found in Ibsen’s and Blok’s works. However, in Russian drama, the juxtaposition of the two types of characters is on a social rather than on a moral basis, as is in Petko Todorov.

Blok’s characters probe into the unknown and preserve their spiritual purity because they remain close to the ordinary people. Contrariwise, the Bulgarian characters are typically the wealthiest

and most prominent young men and women in the village. They come from respected families and despise the rigidity and stagnancy of patriarchal traditions. Their behaviour expresses Petko Todorov's view about the individual as a bearer of a new morality.

The freethinking Russian characters do not give up their yearning for the unknown notwithstanding the grey monotony of the surrounding world. In contrast, some of the Bulgarian characters do change under the pressure of the daily routine, which reproduces centuries-old patterns. Thus, Stilyan from *The Fairy* completely loses his taste for beauty and forgets all about his yearning for the unknown after he comes back to the village accompanied by his wife. Always frowning and grumpy, he neither feels joy at his young child, nor even talks to his pretty wife, because, as he himself says, "all that we had to say to each other, we already did."¹⁹ His life seems to exemplify his thought reminiscent of a folk proverb, "once you take root in the ground, you may reach the sun up there but sooner or later you will fall over your roots."²⁰

The picture of the community is more complex in Petko Todorov's works. Even though its members have adopted patriarchal conventions and customs totally rejecting the individualistic dreams, they are not estranged from moral virtues either. For example, having spared their wives and sacrificed innocent Rada in the church, the masons from the eponymous play are tortured by remorse. Doncho who brought Rada to the church in order to avenge Christo realizes that he has sinned and hangs himself.

The opposition between the strong and independent individual and the patriarchal environment, characteristic of Todorov's individualistic views resembles the Romantic conflict between the hero and the faceless crowd. For its part, the influence of the environment on the character betrays the aesthetics of Realism. This peculiar mixture of diverse aesthetic doctrines in Bulgarian Modernist drama is absent in the francophone Symbolist drama and almost imperceptible in the Slavic symbolist theatre. It is this particular distinction that sets apart Todorov's characters.

Dramatic Action

The dramatic action in Petko Todorov's works follows the structural principles of Symbolist drama yet it has its own specifics.

Unlike the traditional play, which abounds in logically related events, the action in Todorov's Modernist dramas does not develop in a clearly defined pattern. There are no strong dramatic clashes

¹⁹ *Idem*, p. 113.

²⁰ *Idem*, p. 109.

and conflicts between the characters either. The external dynamics so characteristic of the conventional stage are superseded by the inner tension, anxiety and undefined aspirations of the *dramatis personae*.

Thus, the action in *Strahil the Redoubtable Haidout* and *Bride Boryana* is reduced to a long conversation in which the beginning and ending almost coincide. The only event in the first play, the meeting between the haidout captured by the Turks and his once beloved Milkana, happens at the very outset of the play. The dialogue between the two constitutes the centre of the play but does not result in any additional action. No new characters appear that may generate further change. All five *dramatis personae*, priest Nikola, his daughter-in-law Milkana, his daughter Kalina, her lover Mad Cap, and Strahil voivoda stay on the stage until the very end of the scene. The lack of external events is substituted by the nostalgic story about youth that has passed and hopes that have been frustrated. This story causes rising anxiety in Strahil and Milkana's souls.

There is no external dramatic tension in *Bride Boryana* as well. The play opens with Nikola's absence from his native home and closes with his decision to leave it again. Thus, the only event, Nikola's return to his young wife Boryana and their young child, his mother and his foster father, ending with his departure, harks back to the initial situation. The conflict between the cask maker, who wants to make the whole world happy, and his family clinging to the routine of patriarchal conventions, does not change either. Yet, this conflict determines Boryana's growing anxiety and torments later in the play. She is unable to understand the aspiring soul of her husband. The young wife does not realize that the reason for his alienation derives from the monotonous routine of the patriarchal traditions rather than from lack of love for her. The psychological gap between Nikola and his family is deepening and this is what steps up the inner tension in the play. The rest of Todorov's dramas also centre on the emotional tension between the characters thus lending a static quality to them. The main events happen outside the stage.

In *Masons*, all important elements of the intrigue - the atrocities of the kurdjalis, the invasion of the village, the heroic resistance of the Bulgarian band led by Christo, which makes possible the completion of the church, even the immuring of Rada into its foundations - they all are told by the characters rather than shown on the stage. In *Dragon Wedding*, the audience cannot see the fantastic dragon riding a winged horse and leading Tsena away from the village. The peasants' approach to the Dragon cave that the enamoured couple is watching with growing alarm is not shown either.

The preponderance of narrative over action is clearly visible in the way the dramatist reworked his own dramas. As critics²¹ point out, Todorov reduces events in favour of the dramatic tension in his characters.

²¹ Иванова-Гиргинова, Мариета. *Op.cit.*, p. 102.

The new dramatic structure mentioned by the first students²² of Todorov's plays suggests the influence of Symbolist poetics. It foregrounds the subtle trepidations of the human souls, their mysterious attractions, their relationships with unknown forces and worlds rather than the visible reality that Symbolist artists tend to deemphasize.

Nonetheless, unlike the francophone Symbolist plays, the events outside the stage, albeit hidden from the audience, are not totally detached from the stage either. They are usually told by the participants in them or by accidental eyewitnesses and not by stories heard by someone quite by chance as it happens in Maeterlinck's plays. For example, in *Masons*, the onslaught of the Turks is represented through the appearance of a large group of peasants running away from the intruder. In *The Fairy* the fantastic wood creatures tell about the life of the shepherd in the mountain but the stage only shows life in the village.

The plethora of events concentrated in a short span of time also contributes to the dynamic unfolding of the individual scenes. Thus, in *Masons*, all actions, from the threat of invasion hanging over the village to the deceit of the builders who sacrifice the bride of their brave friend, are packed into three consecutive days in September. The contrast between the three acts full of external events and the static fourth act strengthens the sense of external dynamics in the beginning of the play. The ending is fraught with inner tension: it takes place a month later when the church is already completed and the masons are full of remorse because they are becoming increasingly aware of their sin.

Similarly, to Symbolist poetics, the events of the action hidden from the audience de-emphasize the actions of the behaviour of the Bulgarian characters and shift the attention towards the Symbolist view that one is unable to attain the invisible truth of being; appearance is all one can see.

In *The Fairy* Stilyan's decision to leave his beloved fairy Gyurga instead of going back to life in the mountain is hard to explain all the more so that earlier on Stilyan rebels against his mother who stands for the patriarchal family. Gyurga's behaviour is no less strange. She has waited for the return of her husband more than a year before she decides to go find him. Besides, it is she, not the shepherd, who is used to life in the woods. She needs his support badly because she is carrying his child. Later on, she takes care of the baby herself.

The absence of clear motivation in the characters' behaviour is emphasized in the peculiar kind of dramatic dialogue. It is dominated by small talk about everyday life and the patriarchal routine and is not in any way connected with the dramatic intrigue. Against this background, the important verbal conflicts between the characters are not highlighted. Rather, they are strangely played down. In *The Fairy*, the relations between the shepherd Stilyan, the fairy Gyurga and young Boiko are quite fuzzy.

²² *Idem*, p. 96.

The audience is at a loss about whether Stilyan wouldn't let his wife dance a horo because he is jealous of Boiko or because he resents her free spirit and is vexed by her desire to have fun. Even the conflict between Doncho and Christo in *Masons* rooted in love and morality, is not developed through long verbal exchanges. On the one hand, the two characters rarely meet on the stage; on the other, even when they do, their dialogue is often interrupted by quarrels between masons.

The new dramatic structure of Todorov's plays close to Symbolist poetics determines the new type of exposition and inception. In Bulgarian Modernist dramas, like in Symbolist theatre the exposition is not only laconic and incomplete but tends to dissolve in the entire text. Instead of explaining the initial intrigue bearing on the relations between the dramatis personae in the past, and motivating the ensuing development, it focuses on the vague beginning hereby implying the illusoriness of visible reality.

In *Bride Boryana*, Nikola's frequent absences from home, where his young wife and young kid expect him, describe him as an irresponsible guy, a drunkard and a good-for nothing. It is not until the very end of the play that it becomes clear that his behaviour has been driven by his ambition to make a huge cask that will hold the entire world, and rivers of human happiness will flow therefrom.

The first scene of *Masons* does not make clear how the construction of the church was started; nor is it mentioned that it was destroyed by the kurdjalis. It is not until the second act that the rivalry between Doncho and Christo for Rada's heart surfaces to become the main line of the dramatic story. In *The Fairy* it is only after the dialogue between the fairies in the second act that the love between Stilyan and Gyurga is revealed and ultimately leads to their marriage.

The denouement of the dramatic action in Todorov's works is ambiguous as well. Its function is to show the tragic lot of the characters, their shattered hopes rather than resolve the conflicts between them. This explains why the absence of a clearly defined finale has invited so many different interpretations.

The fate of the builders in *Masons* who complete the church but immure an innocent victim into its foundations appears undefined. True, they realize the sin they have committed but the question whether their remorse will unite them or separate them remains unanswered. Therefore, Dr. Kristev's view²³ that the characters have undergone a change of heart cannot be unequivocally accepted. The ending of *The Fairy* is ambivalent too. The fairy Gyurga leaves the shepherd Stoyan and her child, joining Boiko on the village horo but her future remains open. It is hard to predict whether she will stay in the village and continue to have fun or will go back to her sisters in the mountain.

²³ Кръстев, Кр. Op.cit.

The new structure of the intrigue in the Bulgarian plays where the exposition and denouement are not clearly delineated resembles the poetics of Symbolism and creates the impression of action that has neither a beginning nor an ending. Rather, it is part of the eternal cycle of life.

On the other hand, similarly to the rather unclear exposition, a number of elements of the Bulgarian dramas shift the emphasis onto the dramatic action and strengthen the fragmentariness and incompleteness of the denouement. Such elements can be excerpts from folk songs repeatedly sung on the stage, individual lines uttered as if unconsciously by the characters, accounts of dreams that subsequently are shown on the stage etc.

In the first conversation with her mother, Tsena from *Dragon Wedding* reveals that she is going to elope with the Forest Dragon who will take her to his cave. Her casually uttered words can be found in the folk song that she sings later on at the working bee.

Why are you marrying me, mother,
Without first asking me
If I want to marry?
A forest dragon, mother, has fallen in love with me²⁴.

These words will be confirmed by the dramatic action that ends with the picture in the dragon cave where Tsena dies saving her beloved dragon from her brothers who have come to kill him.

The folk song that opens *Strahil the Redoubtable Haidout* introduces the theme of death. The two lines sound like a summary of the entire play, which is about the wasted love between Milkana and Strahil. Strahil is on the brink of death, whereas Milkana loses her first child. In *Masons* Christo often refers to the church, dug into the ground by the builders in observance with the Turkish laws, as “a grave”. Initially, he uses the word metaphorically but towards the end of the play, it is literalized anticipating the tragic ending. The church becomes a place of death: Rada is immured into its foundations, Doncho hangs himself on the cross, and the unity of the village is destroyed. In other words, the church and the immured victim completely fail to accomplish their moral mission.

In sum, this type of structure changes the customary place of the denouement. Also it highlights the motif of the predestination of life which is driven by unknown forces the characters are unable to oppose. This view common in Symbolist dramas incorporates the Bulgarian plays into the context of European aesthetics.

²⁴ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Драми*. Op.cit., p. 198.

Genre characteristics

The new type of dramatic structure in Todorov's works transcends the conventional division of literary forms and brings them close to the European Symbolist drama.

On the one hand, the Bulgarian Modernist plays employ lyrical and epic elements, untypical of the theatre, that supersede the conventional theatrical event. On the other, these elements also rely on various auditory and visual effects that often suggest the course of the action and have an emotional impact, following Wagner's principle of the synthesis of music, dance and painting.

Each of the five dramas by Todorov are centred on one basic picture with a symbolic meaning. The latter sums up the main theme and makes the message clearer. Similarly, to the European Symbolist dramas, in the Bulgarian plays the symbol has multiple meanings and carries a philosophical message. It contains various oppositions and fuses the real and the fantastic, the earthly and the unearthly.

The entire content of *Masons* is synthesized in the symbolism of the church under construction. In observance with the Turkish law, it is below ground level and only the cross is above ground. Thus, from the very beginning the church has a twofold and rather contradictory reference: a temple of God erected to support spiritually the Bulgarians during the Ottoman rule and a metaphor of the community, but also a grave implying death. The latter association is further strengthened by the immuring of an innocent victim into the church's foundations in violation of the masons' oath. It is no accident that Doncho, abandoned by everyone as the main culprit for the girl's death, hangs himself on the cross. Rada's shadow the peasants see after the church is completed lends the temple a mystical and fantastic aura. The fact that the people are afraid to enter it implies that it cannot perform its designated function. Instead of turning the people to God, the church strengthens their growing sense of guilt for the sin they have committed. The church fails to perform its religious and moral mission²⁵.

The drama *Dragon Wedding* uses the symbolism of the cave tucked in the deep forest recesses and inhabited by a dragon. The first act describes the cave as a fantastic place where one can never feel hungry because of the incredible beauty surrounding it. In the morning, the sun shines on it first; in the night caravans of stars pass over it. In the second act the cave provides the main scenic background and its fairy tale nature is emphasized by its interior, composed of black rocks, tree trunks covered with moss and fern, the herbs sticking out of the rock's cracks.

The cave located high up in the mountain commands a magnificent view of the whole world and creates a sense of freedom. It is in opposition to the blackened stubble-fields in the valley

²⁵ РАКЪОВСКИ, Цветан. „Образът на автора и образите на езика, Петко Ю. Тодоров (1879-1916)” - Електронно списание *LiterNet*, № 12 (109), http://liternet.bg/publish4/crakiovski/p_todorov.htm (11.05.2018)

standing for the stagnant and conservative patriarchal ways of life that will destroy Tsena who elopes with the dragon.

In *The Fairy* the symbolism of the barred windows at once wide open to the external world stands for the main conflict in the play – that between the stagnant and conservative patriarchal ways followed by the mother-in-law, and the aspirations for spiritual freedom, beauty and liberty characteristic of the young fairy bride Gyurga.

Similarly to the symbolist dramas, the auditory background accompanying the scenes in all of Todorov's plays complements the visual symbols and creates a specific atmosphere which underpins the development of the dramatic action.

Throughout the first act of *Masons*, there is a noise background created by the voices of the arguing builders, now becoming louder, now subsiding, although it is not clear what they are arguing about. The noise creates the impression of cyclic recurrence and anticipates the failure of the builders to reach understanding in the name of unity. Arguing voices coming from without can also be heard during the meeting between Rada and Christo. Those voices suggest that it is the external environment that will ultimately determine the characters' fate.

The sound background of the second act creates a sense of growing menace of the kurdjali invasion. It starts with the slamming of village doors and ends with the clamour of people from the neighbouring village running away from the brigands.

On the one hand, the third act unfolds against the background of gunshots coming with alternating force from the battle between the bravest young men from the village and the kurdjalis; and, on the other, amidst the permanent noise from the construction of the church - blowing of hammers, hewing of stones etc. The mounting danger makes the builders take an oath that they would immure the first woman that comes to the construction site into the church foundations so as to preserve the temple from destruction. The betrayal of the masons who sacrifice the bride of the bravest young man is emphasized by the screams of Rada crushed under the falling scaffolding.

Unlike the first three acts of *Masons*, the last one does not have a sound background. The contrast derives from the main theme in that act: the growing remorse of the builders on All Souls Day when they feel that the shadow of the innocent victim is haunting the church.

Along with the visual and auditory elements that enrich the staging of the plays, their innovative genre form is further enhanced by the unconventional textual structure. Unlike the traditional stage directions, usually concise and neutral, the Bulgarian Modernist dramas contain long and detailed accounts of the inner states of the characters, their behaviour on the stage, their clothes, even their past. There are also detailed descriptions of landscape, the atmosphere they evoke as well as the theatrical

props. This is a new type of stage directions containing epithets, similes and metaphors. They express the subjective approach of the narrator and resemble the lyrical and epic descriptions in fiction.

The specific text structure of the plays made of literary descriptions and dialogues brings them close both to the narrative genre of the novel and lyrical poetry.

The new lyrical-cum-epic dramatic form introduced by P. Todorov in Bulgarian literature accounts for the various definitions the author himself and his followers from the *Misal* circle attach to his plays: “dramatic epilogue”²⁶, “song”²⁷, “beautiful idyll”²⁸, “tragedy with a poetic ending”²⁹. As a Bulgarian critic and contemporary of Todorov points out, the lyrical element in Todorov’s plays prevails over the dramatic. If we assume that drama is what can be staged, these are not proper dramas; they are more like folk songs in prose³⁰.

The use of narrative and lyrical forms in the Bulgarian Modernist drama brings it close to the Symbolist theatre. The new theatrical structure departs from the traditional division of genres and relies on the artist’s intuition in fathoming the world, unrestricted by formal conventions. Small wonder that Petko Todorov’s contemporaries considered his plays to be Symbolist dramas imitating a foreign model. The playwright himself defines *Masons* created in Munich as “the first modern drama written in Bulgarian.”³¹

Conclusion

Petko Todorov’s dramas are a peculiar combination of Symbolist poetics and influences of the Bulgarian national context. What makes Bulgarian Modernist works akin to the francophone Symbolist model is the new interpretation of folk motifs; the unconventional structure of the dramatic action and dialogue; the wide use of music and painting in the staging of the plays as well as their new genre form. On the other hand, the moral dimension and the pervading national atmosphere in the Bulgarian dramas betray their indebtedness to the Russian Symbolist drama, especially Alexander Blok. The de-emphasized role of the fantastic characters and the playing down of Romantic and realistic elements in Petko Todorov bespeak of a connection with the national traditions. All these features were totally unknown to the European Symbolist theatre.

²⁶ *Idem*, 131.

²⁷ Славейков, П. П. „Блянове на модерен поет”, in *Мисъл*, 13, г. 1903, кн. 3-4 ; in: Сугарев, Е., Димитрова, Е., Атанасова, Цв. (съст.), *Критическото наследство на българския модернизъм*, том I, Институт за литература, БАН, София, Изд. център Б.Пенев 2009, 63.

²⁸ *Idem*, 69.

²⁹ Тодоров, Петко Ю. *Събрани съчинения в 4 тома. Писма*, op.cit., 330, 414.

³⁰ Ганев, Стоян. „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература”. In: *Българска сбирка*, кн. 5, 1911, 301.

³¹ Тодоров, Петко Ю. *idem*, 414.

The analysis of Petko Todorov's dramas demonstrates the original style of the Bulgarian author, which paved the way for the development of the Bulgarian Symbolist theatre.

Olena BEREZOVSKA PICCIOCCI¹

Pour une esthétique de la traduction : traduire « Noël » de Stanisław Vincenz

Résumé

Dans les années 1970 Hans Robert Jauss, romaniste et spécialiste de la théorie littéraire, élabore le concept moderne d'une esthétique de la réception de l'œuvre littéraire. Cette notion est tout à fait applicable à la traduction qui cherche ses stratégies pour une réception esthétique optimale. Ainsi, nous proposons d'étudier, ici, les stratégies de Barbara Wanders de Vincenz qui traduit en français la littérature ethnographique sur Noël aux Carpates, créée par son père Stanisław Vincenz, écrivain polonais du XX^e siècle, pour son chef-d'œuvre *Na wysokiej Poloninie* (*Sur les hauts pâturages*).

Mots clés : Jauss ; l'horizon d'attente ; Stanisław Vincenz ; traduction ; littérature ethnographique

Abstract

Toward an Aesthetic of Translation: How to Translate Stanisław Vincenz's "Christmas"

In the 1970s, novelist and literary theory scholar Hans Robert Jauss developed the modern concept of the "aesthetics of reception" or "reception-aesthetics" (German *Rezeptionsästhetik*) of a literary work. This notion can be applied to a translation process that aims at finding the strategies for an optimal aesthetic reception. In this article I shall examine the translation strategies of Barbara Wanders de Vincenz who translated into French the ethnographical studies on the traditional Christmas celebrations in the Carpathians. They were written by her father, Stanisław Vincenz, a 20th century Polish writer, and were included in his masterpiece *Na wysokiej Poloninie* (*On the High Uplands*).

Key words: Jauss; horizon of expectation; Stanisław Vincenz; translation; ethnographic literature

Dans les années 1970, Hans Robert Jauss (1921-1997) élabore le concept moderne d'une esthétique de la réception de l'œuvre littéraire, où *l'horizon d'attente* est une notion clé régulant les relations entre les expériences faites et celles à venir d'une société (d'une culture) donnée à travers la lecture. Selon ce grand théoricien de la littérature et de son histoire, l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur peut se fonder sur la reconstitution de l'horizon d'attente de son premier public qui, à son tour, se constitue de trois facteurs principaux :

[...] l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.

¹ Olena BEREZOVSKA PICCIOCCI, enseignante-chercheuse à l'Université de Corse depuis 2015 (DUFLE cultures et sociétés), UMR LISA 6240. Docteur en littérature comparée, depuis 2012 ; Prix de thèse de Jean Ambrosi de l'Accademia Corsa de Nice en 2014 ; Post-doctorat en 2014 sur Stanisław Vincenz à l'université Jagellon à Cracovie, Pologne. Thèmes de recherches présentés dans les publications et les communications internationales : Littérature et art (V. Maïakovski et les avant-gardes ; M. Kotsioubynsky et l'impressionnisme). Rapports entre les littératures orale et écrite : slaves et romanes (ex. étude des personnages du type chamannique). Littérature et ethnologie (l'épopée de S. Vincenz). Mythe et imaginaire populaire (la figure de Salomon). Identités nationales et religieuses ; théories de Halbwachs et de Devereux.

Et puis Jauss précise que : « Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné »². Il conclut sur l'« écart esthétique »³ en le définissant comme « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' »⁴.

La notion de « l'horizon d'attente » est tout à fait applicable à la traduction d'un texte écrit car avant de pouvoir le traduire encore faut-il le lire. Ce qui implique un processus de réception propre au traducteur : sa langue maternelle, sa culture et ses lectures antérieures. Ainsi, la traduction peut-elle être déterminée comme une somme d'écarts entre une langue expéditrice d'une réalité linguistique et la langue destinatrice, ajoutés aux écarts, dus à l'horizon d'attente du traducteur. Cette somme, à son tour, peut être appelée l'horizon d'écart et présentée comme une variable à mesurer car un écart trop grand compromettrait la réception. Cet obstacle serait dépassable par un « changement d'horizon » du futur lectorat, celui-ci devenant propice à la réception d'une œuvre nouvelle et traduite. Mais comment provoquer ce « changement d'horizon » par la traduction ? Comment trouver le bon dosage des écarts entre l'original et la version traduite, sachant que « l'horizon d'attente » du lecteur dépend de l'époque et surtout des langues, chaque langue correspondant à une réalité culturelle qui lui est propre ? Nous allons réfléchir à ces questions au cours de notre étude illustrée par une traduction d'un texte de Stanisław Vincenz, écrivain polonais du XX^e siècle. Il s'agit de la traduction française réalisée par sa fille Barbara Vincenz⁵ d'un des chapitres de la tétralogie épique de son père, *Na wysokiej Poloninie*. En français ce titre peut être traduit par « Sur les hauts pâturages ». Barbara traduit le chapitre sur Noël dans les Carpates. C'est un texte qui présente de nombreuses difficultés de traduction à cause de ses éléments ethnographiques. Cette traduction ne fut jamais publiée. Son tapuscrit que nous allons analyser, se trouve à l'institut public d'Ossolinskich de Wrocław. Il représente un travail intéressant dans lequel la traductrice œuvre pour une réception esthétique maximale. Par conséquent, notre étude se consacrera au décodage des stratégies de cette traduction qui, tout d'abord, cible pour mieux traduire, puis se montre capable de choisir et, enfin, devient démonstrative par le fait que nommer c'est déjà orienter sa traduction.

² *Id.*, p. 58.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Le nom complet de la traductrice est Barbara Wanders de Vincenz, mais elle signe sa traduction en utilisant uniquement son nom de jeune fille. De plus sur la première page de cette traduction, son nom d'usage est mentionné et puis rayé. Ce geste pourrait traduire la volonté de la traductrice d'insister sur la force des liens affectifs et intellectuels entre elle et son père, auteur de l'original. Ce qui serait une manière de légitimer sa position de traductrice. Pour cette raison dans le texte de notre article, son nom sera cité d'après sa signature « Barbara Vincenz » alors que dans les références bibliographiques des notes de bas de pages, figurera son nom complet.

Cibler pour mieux traduire

Il existe des œuvres plus difficiles à traduire que d'autres sans être pour autant moins intéressantes ou moins méritante. L'épopée carpatique de l'écrivain polonais Stanislaw Vincenz fait partie de ce patrimoine de la littérature mondiale à promouvoir grâce à sa traduction. Bien qu'il s'agisse d'une littérature polonaise du XX^e siècle, elle s'ancore dans la tradition de la Grèce antique comme celle qui a fait naître l'*Odyssée* et l'*Iliade*. À ceci près que c'est une *Odyssée*, une *Iliade* bien slave. On peut s'y perdre comme dans un labyrinthe en suivant ses histoires multiples, l'une plus dépayssante que l'autre. À ce propos, l'auteur en vrai montagnard aimait parler des « chaînes⁶ » que le lecteur est invité à explorer dans les pages de son livre tel un randonneur sur les chaînes de montagnes.

Comment alors traduire une telle œuvre ? Plus on s'éloigne des langues slaves ou des langues dans lesquelles écriture et oralité sont suffisamment proches, plus cette interrogation devient pertinente. « L'horizon d'écart d'une traduction », formule qui se veut théorique, prend tout son sens dans la perspective d'une telle traduction.

Chaque traducteur détermine son propre horizon d'écart comme chaque lecteur a son propre horizon d'attente. Le partage des traducteurs en *sourciers* et *ciblistes* d'après Jean-René Ladmiral⁷ recentre la problématique de l'écart sur ces deux catégories, les premiers cherchant à éviter les écarts dans la mesure du possible, et les seconds se livrant aux grands écarts, selon le public ciblé. Evidemment, la part réservée à la création est plus importante chez les ciblistes que chez les sourciers. Dans l'optique de cette distinction, la traduction de Barbara Vincenz d'une littérature ethnographique de son père apparaît comme cibliste. Le chapitre qu'elle choisit de traduire, fait partie du premier et plus célèbre volume de la tétralogie de Stanisław Vincenz. Le sort de trois autres volumes fut plus difficile. Car pendant très longtemps leur auteur n'était pas publiable dans son pays qu'il a dû fuir à cause de ses régimes totalitaires. Précisément, il a fallu attendre les années quatre-vingt pour que l'œuvre complète sorte en Pologne émancipée. Tandis que son premier volume fut publié pour la première fois en 1936 à Varsovie sous son titre complet : *Na wysokiej Połoninie. Obrazy, dymy I gawędy z Wierchowiny huculskiej : Prawda Starowieku*⁸, sa version anglaise sortie dans les années cinquante, l'intitule ainsi : *On the High Uplands : sagas, songs, tales and legends of the Carpathians*. En français nous pourrions le traduire de la façon suivante : *Sur les hauts pâturages : sagas, chansons, contes, et légendes des Houtsouls, peuple carpatique : La vérité des temps anciens*. Nous pouvons le

⁶ Jędrzej Bukowski, « Stanislaw Vincenz ou le temps retrouvé », *Actes du Colloque à la Combe-de-Lancey*, Grenoble, 1988, p. 6 – 12, p. 16.

⁷ Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll., Traductologiques, 2015.

⁸ Stanisław Vincenz, *Na wysokiej Połoninie. Obrazy, dymy I gawędy z Wierchowiny huculskiej, Prawda Starowieku*, Warszawa, ROJ, 1936.

constater, la seule traduction du titre fait déjà problème ainsi que le remarque très pertinemment Jędrzej Bukowski, l'un des traducteurs francophones de l'écrivain polonais, dans son article «Stanisław Vincenz ou le temps retrouvé » :

Na wysokiej Poloninie pourrait être, je pense traduit par « Sur les Hauts Alpes », ce qui correspond à peu près au sens de l'expression polonaise, mais qui est loin de son contenu poétique et de ses sous-entendus esthétiques que la formule française n'exprime pas.

Ainsi à côté de *Sur les Hauts Alpes*, d'autres versions françaises de ce titre coexistent dans les travaux de chercheurs et de traducteurs différents de l'épopée houtsoule de Vincenz, citons : *Sur les hauts plateaux*⁹ et *Sur les hauts pâturages*¹⁰. Cette divergence des titres témoigne des décollages culturels, des écarts importants entre le texte polonais, riche en éléments linguistiques ukrainiens, et le français qui se veut cartésien et dans lequel une telle mixité pourrait être difficilement tolérée alors qu'une approche ciblée de la traduction qui diminue forcément les écarts, serait une solution appropriée.

Cibler c'est choisir. C'est dans cette voie que s'engage Barbara dans sa traduction. Elle est parfaitement bilingue, elle maîtrise le français aussi bien que le polonais. De plus, la culture ukrainienne des Houtsouls ne lui est pas étrangère non plus, ne serait-ce qu'à travers les histoires contées par son père, enfant de ce pays carpatique et pétri de culture traditionnelle comme nombre de Polonais de Galicie de l'Empire Austro-Hongrois. Par conséquent, sa fille n'est-elle pas la mieux placée pour traduire cette littérature ethnographique et trouver les solutions aux obstacles qu'elle représente pour une réception française et esthétique ? Sa traduction du Noël carpatique est, s'il le fallait, l'exemple parfait d'une stratégie de traduction astucieuse qui consiste souvent dans l'art de choisir ou même de ne pas choisir, comme nous allons le voir sans tarder après une courte présentation du Noël carpatique, nécessaire pour la suite de notre argumentation.

Savoir choisir

Il s'agit d'une grande fête très joyeuse dont la tradition perdure. La chanson qui l'anime, qui la fait vivre porte un nom d'origine latine « *koleda* » ou « *kolenda* », *calendae*¹¹, signifiant le premier jour du mois. Les *Calendae janariae* et les Saturnales¹² (lat. *Saturnalia*), dans l'antiquité romaine, furent deux fêtes hivernales de transgression qui célébraient le passage de l'ancien temps au nouveau.

⁹ Jeanne Hersh "Laudatio Stanisław Vincenz", *Actes du Colloque à la Combe-de-Lancey*, p. 1-5, p. 3.

¹⁰ Marek Tomaszewski, *Écrire la nature au XXe siècle : les romanciers polonais des confins*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2006, p. 266.

¹¹ Claude Nimmo (dir. édit.) *Dictionnaire Latin*, Paris, Larousse 2013.

¹² Michel Agier, *La condition cosmopolite : L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013, p. 40.

En ce qui concerne la *Koleda* du Noël slave, c'est une chanson de prospérité. Pièce maîtresse de Noël, elle célèbre la bonne nouvelle, le renouveau et la renaissance. C'est pour cette raison que dans la version originale, le chapitre sur Noël aux Carpates, s'intitule « *Powrot kołędy* ». Ce qui est traduit dans le tapuscrit du compte rendu français¹³ du premier volume (document provenant aussi des archives de l'institut public d'Ossolinskich), par « Le retour du chant de Noël », autrement dit « Le retour de *Koleda* ». Pourquoi le retour ? Étant donné le caractère synchrétique à dominante païenne très manifeste de cette tradition, elle fut interdite pendant longtemps par l'administration autrichienne et l'église. Avec son retour, Vincenz met en avant une sorte de résurrection de l'identité traditionnelle des Houtsouls, incarnée par l'un de ses personnages principaux, le paysan Foka. Dans « *Prawda Starowieku* » cette renaissance d'un mode de vie ancestral, se situe vers 1887¹⁴, car c'est la date qui ouvre le récit sur Foka et contextualise implicitement cet événement comme résultant du printemps des peuples survenu en 1848.

Force est de constater que chez Stanisław Vincenz, la *kolada* est surtout une formule magique comme celle qu'on chante lors de la fermeture de la danse de la ruche :

Wokół takiego ula z samych nagłowników tańczyli taniec zwany kruhlek, wirowy, chyży a lekki, tak jak młode pszczołki na wiosne, gdy odkryją szyć na kwiatach. Tańczyli właśnie na pomyślność uli, rojów i miodu. Kóńczyli pieśń i całą zwrotką: / Oj koby sy wam bżoły roily .

« Autour d'une telle ruche des couvre-chefs seuls, on exécutait la danse nommée « Kruhlek » [la petite ronde], entraînant, sauvage, et légère, à l'instar des jeunes abeilles au printemps lorsqu'elles sentent le nectar des fleurs. On dansait, justement en pensant à la ruche, aux essaims et au miel. On terminait la chanson en formulant son vœu : "que vos abeilles essaient bien". »

La traduction de Barbara Vincenz ne comporte pas ce passage. Il s'est agi pour elle de faire un choix. Ce choix s'explique.

Nommer c'est déjà orienter

Dans sa traduction Barbara Vincenz écrit : « La tradition veut que *Koleda* ait toujours existé. La chanson en parle ainsi¹⁵ », et elle cite le sixain d'une *Kolenda*. Ce sixain traduit en français est absent de l'original mais il reste très pertinent pour une réception française de ce texte résumant parfaitement la signification et la symbolique synchrétiques de cette tradition :

¹³ (Auteur non indiqué) Tapuscrit et manuscrit du conte rendu français de *Prawda Starowieku* de Stanisław Vincenz dans Boss Rkps 17295/II, Mf27047, Stanisław Vincenz : Na wysokiej połoninie. Pasma I. Prawda Starowieku. Materiały różne. Pol., franc, niem. 1889-1961, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolinskich, p. 57-100.

¹⁴ Stanisław Vincenz, *Na wysokiej Połoninie. Prawda Starowieku. Obrazy, dumy I gawędy z Wierchowiny huculskiej*, Warszawa, Institut wydawniczy Pax, 1980, p. 18.

¹⁵ Trad. de Barbara Wanders de Vincenz, p.4.

Avant le monde, avant les siècles / D'au-delà les montagnes, d'au-delà les prés / Vinrent les saints bergers, porteurs de la Kolenda / Premier berger, le saint Nicolas / Deuxième berger, c'est le saint Georges / Le troisième, c'est Jésus Christ.

Avec ces vers, Barbara Vincenz clôt sa traduction de ce chapitre qu'elle intitule « Noël dans les Carpathes » et non « Le retour du chant de Noël » comme c'est le cas dans le compte-rendu. De cette manière, la traductrice déplace l'accent du texte à présenter au public français de la *Koleda* qui est omniprésente en chanson chez son père, vers une description plus générale de cette tradition de Noël dans laquelle la place centrale est accordée à l'invitation de « *Ceserza Gromowego*¹⁶ » :

*W końcu przychodzi najważniejsze zaproszenie. Zpewnie ni każdy pasterz albo nie każdy jednakowo, bo nie każdy wie, o co chodzi, wzywa i zaprasza Ceserza Gromowego ze sksanego państwa, aby go odwiedził wraz ze swymi bojarami gromowymi, z drużyną skalną gromową*¹⁷.

Dans la version française de cette invitation, Barbara choisit ses mots pour mieux traduire son importance :

« Vient enfin la grande invitation : ce n'est peut-être pas de la même façon que chaque berger invitera le Roi de Foudres pour qu'il vienne de son royaume rocheux, avec ses guerriers, sa suite, ses musiciens, ses violonistes, lui rendre visite le soir de Noël. »¹⁸

Nous sommes loin, ici, du style de son père qui garde un lien fort avec l'oralité originelle de sa narration imitant le conte traditionnel par une certaine répétition que nous proposons de reproduire par une tentative de traduction plus au moins littérale :

« Vient enfin l'invitation la plus importante. Il est certain qu'à chaque berger sa manière d'inviter ou de ne pas inviter, - car tout berger ne sait pas de quoi il s'agit-, d'appeler, d'inviter le Roi de Tonnerres de son royaume rocheux qu'il lui rende visite avec sa suite des nobles de Tonnerres et avec ses guerriers de Tonnerres du rocher. »¹⁹

De toute évidence la traduction de Barbara est plus souple et aérée. Elle est plus appropriée à la langue française qui souffre difficilement la répétition propre à la culture orale houtsoule dans laquelle narration et conjuration se confondent. En fait, ce roi de Tonnerres que Barbara de Vincenz traduit par le roi de Foudres, - ce qui n'est pas faux étant donné le domaine d'actions de ce personnage de la mythologie populaire houtsoule, - est une sorte d'Hadès local, un double du diable et une hypostase de Perun, dieu de la foudre qui siège au sommet du panthéon slave, tel Zeus chez les Grecs anciens ou Odin de la mythologie germanique. La tradition veut que la Nuit Sainte on l'invite même

¹⁶ Stanisław Vincenz, *Na wysokiej Poloninie. Prawda Starowieku*, p. 126.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Trad. de Barbara Wanders de Vincenz, p.3.

¹⁹ Trad. de l'auteur de l'article.

si l'on sait qu'il ne viendra pas. Au final, la *Kolada*, pièce maitresse de l'original, se range au second plan dans cette traduction à cause de sa grande subtilité ethnographique. Alors qu'avec le roi de Foudres, le lecteur est directement invité au cœur du pittoresque avec un avant-goût d'aventure à suivre.

D'une langue à l'autre les décollages culturels ne sont pas les mêmes. L'art de la traduction apparaît alors sous le prisme d'un bon dosage des écarts dans une situation de traduction donnée. Barbara Vincenz fait preuve d'intelligence stratégique en déplaçant les accents du texte à présenter au lectorat français d'une description qui pourrait être trop ethnographique vers un personnage mythique de grande envergure. Ce faisant elle rend le texte plus captivant et optimalise sa réception esthétique. De cette façon non seulement, elle réduit les écarts culturels entre l'original et sa version française, mais elle provoque et oriente le changement d'horizon du lectorat français potentiel. Dès lors l'horizon d'attente du futur public deviendrait atteignable par cette traduction qui pourrait le faire rêver, le transportant vers un monde nouveau à explorer et volant sur une lecture qui se voudrait légère. Sa lecture serait susceptible de provoquer la jouissance prônée par Hans Robert Jauss, auteur du livre théorique qui défend le poétique et l'artistique en s'intitulant *Pour une esthétique de la réception*. Force est de constater que pour ce chercheur : « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique²⁰ ».

En conclusion de cette démonstration concrète des choix et des non choix d'une traduction qui vise une réception esthétique optimale, nous voulons exprimer l'idée que chaque traduction trouve sa solution. Mais il nous semble indéniable que la recherche de solution appropriée est indispensable à la traduction, à la promotion et au rayonnement d'une œuvre littéraire telle que celle de Stanisław Vincenz qui n'est hélas que trop ignorée sur la scène internationale étant fort peu traduite et, pour cette raison, injustement méconnue.

Bibliographie

Agier, Michel, *La condition cosmopolite : L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2013.

Bukowski, Jędrzej, « Stanisław Vincenz ou le temps retrouvé », *Actes du Colloque à la Combe-de-Lancey*, Grenoble, 1988, p. 6-12.

Hersh, Jeanne « Laudatio Stanisław Vincenz », *Actes du Colloque à la Combe-de-Lancey*, Grenoble, 1988, p. 1-5.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, (1972), Paris, Gallimard, 2005

²⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p.137.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll., Traductologiques, 2015.

Nimmo, Claude, (dir. édit.), *Dictionnaire Latin*, Paris, Larousse 2013.

Tomaszewski, Marek, *Écrire la nature au XXe siècle : les romanciers polonais des confins*, Paris, Presses Univ. Septentrion, 2006.

Vincenz, Stanisław, *Na wysokiej Połoninie. Obrazy, dumy I gawędy z Wierchowiny huculskiej, Prawda Starowieku*, Warszawa, ROJ, 1936.

Vincenz, Stanisław *Na wysokiej Połoninie. Prawda Starowieku. Obrazy, dumy I gawędy z Wierchowiny huculskiej*, Warszawa, Institut wydawniczy Pax, 1980.

Documents d'archives de l'institut public d'Ossolinskich (Zakład Narodowy Ossolinskich) de Wrocław

(Auteur non indiqué) Tapuscrit et manuscrit du conte rendu français de *Prawda Starowieku* de Stanisław Vincenz dans Boss Rkps 17295/II, Mf27047, Stanisław Vincenz : *Na wysokiej połonie. Pasma I. Prawda Starowieku*. Materiały różne. Pol., franc, niem. 1889-1961, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolinskich, p. 57-100.

Vincenz, Stanisław « Noël dans les Carpathes » trad. Barbara Wanders de Vincenz, tapuscrit dans Boss Rkps 17294/II, Mf 27046, Stanisław Vincenz : *Na wysokiej połonie. Pasma I. Prawda Starowieku. Przekłady różnych rozdziałów*, Rjék. 1941 -1970, K.114, Wrocław, Zakład Narodowy Ossolinskich, p. 1-8.

Веселина БЕЛЕВА¹

Войната и музеят – пресрещания в романите на Дубравка Угрешич и Блага Димитрова

Резюме

Статията разглежда проблема как жени-писателки на Балканите от втората половина на XX век разказват за войната. Изследователският фокус е в характерната за музея класифицираща функция да вписва в романа повествователни форми като албума и дневника. За да говорят за голяма тема като войната, Дубравка Угрешич (Хърватия) и Блага Димитрова (България) използват тези две форми на разказване, традиционно мислени като представителни за изява на женския глас. В избрани романи на двете писателки изложението проследява литературно-музейните преображения на албума и дневника, при които главна роля играе споменът.

Ключови думи: война; музей; роман; албум; дневник; Дубравка Угрешич; Блага Димитрова

Abstract

War and Museum – points of intersection in Dubravka Ugrešić's and Blaga Dimitrova's novels

This article examines how women writers in the Balkans from the second half of the 20th century narrate war. The focus of the study is on the museum's classifying function to include narrative forms such as the album and the diary, in the genre of the novel. In order to narrate a major theme like the war, Dubravka Ugrešić (Croatia) and Blaga Dimitrova (Bulgaria) use these two forms, traditionally thought to be representative of the female voice. The study traces the literary and museum representations of the album and the diary in which memory plays the major role.

Keywords: war; museum; novel; album; diary; Dubravka Ugrešić; Blaga Dimitrova

Тематизирането на Балканите в западноевропейския дискурс трайно се свързва с войната и музея. Преплитането на двете представи в западната историография и политика, особено след Първата световна война, прозира в наблюденията на Мария Тодорова.² От една страна, историята на Балканите е (при)виждана като разпалване на кървави конфликти, от друга – музейното ѝ конфигуриране предполага консервирано време – съхраняване и непрекъснато възпроизвеждане на минало, дори на анахронизми.

Според Гуин Дайър³ Първата световна война е преломът, след който може да се говори за модерна тотална война, в която няма неучастващи. В тази война домът, смятан за традиционно „женски“ топос, губи своята неприкосновеност, а жената е положена в екстремно публично пространство. Тази тенденция продължава и през втория преломен

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

² Тодорова, Мария. *Балкани – Балканизъм*. Превод Павлина Йосифова-Хеберле. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2004.

³ Вж. Дайър, Гуин. *Войната: смъртоносната игра на човечеството*. Превод Антоанета Дончева-Стаматова. София, Изд. „Кръгзор“, 2005, с. 265-308.

момент – Втората световна война, след който участието на жените в публичния дискурс за войната се превръща не само във възможност, но и в необходимост. За това свидетелства разказът на един историк пред нобелистката Светлана Алексиевич, в началото на книгата ѝ *Войната не е с лице на жена*:

„...През Първата световна война в Англия жените вече ги вземали в Кралските военновъздушни сили...

В Русия, Германия и Франция множество жени също започнали да служат във военните болници и санитарните влакове.

А по време на Втората световна война светът станал свидетел на женския феномен. Жени служели във всички родове войски вече в много страни по света...”⁴

Все по-голямата видимост на жените в обществената сфера предполага паралелно споделяне на опит – женски гледни точки по доскоро „мъжки” теми.

В един от тематологичните си етюди Клео Протохристова изтъква проявяващата се в балканските литератури тенденция музеят да бъде употребяван като „своеобразен квазижанр”, както и склонността на балканските писатели едновременно да тематизират музея и да го инструментализират като повествователен модус.⁵ Романът-музей при някои балкански писатели⁶ често се мисли през (авто)биографичния детайл. Архивното качество на този тип роман се проявява особено пълнокръвно в темата за войната. Той поставя въпроса за паметта на жената-творец от Балканите и за гласа на „незабелязания от никого свидетел и участник”.⁷ Другият въпрос е доколко това може да е алтернативна памет за войната – по смисъла, който влага Олга Никонова⁸ във връзка с книгата на Светлана Алексиевич, събрала женски спомени за Втората световна война. От значение тук е характерната за музея класифицираща функция да вписва в романа повествователни форми като албума и дневника. За да говорят за голяма тема като войната, Дубравка Угрешич (Хърватия) и Блага Димитрова (България) използват двете форми на разказване, традиционно свързвани с личното пространство и мислени като представителни за изява на женския глас. В избрани романи на двете писателки ще се опитам да проследя литературно-музейните преображения на албума и дневника, при които главна

⁴ Алексиевич, Светлана. *Войната не е с лице на жена* – В: Алексиевич, Светлана. *Войната не е с лице на жена. Последните свидетели*. Превод от руски Боян Станков. София, Изд. „Парадокс”, 2016, с. 11-12.

⁵ Протохристова, Клео. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски”, 2016, с. 160-161.

⁶ Вж. Белева, Веселина. *Музеят – начини на употреба в два балкански романа („Черно мляко” от Елиф Шафак и „Музеят на безусловната капитулация” от Дубравка Угрешич)*. – Vol. 3, No 1 (2017), 221-234: *Colloquia Comparativa Litterarum* <http://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/54> (25.01.2018).

⁷ Алексиевич, Светлана. *Войната не е с лице на жена*. – В: Алексиевич, Светлана. *Войната не е с лице на жена. Последните свидетели*. Превод от руски Боян Станков. София, Изд. „Парадокс”, 2016, с. 21.

⁸ Вж. Олга Никонова. *Женщины, война и “фигуры умолчания”*. – Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2005, № 2-3 (40-41) - <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ni32.html> (22.01.2018 г.). Според Никонова книгата *Войната не е с лице на жена* на практика е първата репрезентация на алтернативната памет за Великата Отечественна война преди Перестройката в СССР.

роля играе споменът. Разглеждан като „отклонение” в наративния строеж, споменът репрезентира употребата на музея като културна метафора⁹, която се свързва с митологическите структури на човешкия опит. В романите музеят функционира на ниво бит и битие.

Дубравка Угрешич теоретизира музея в есеистиката си и същевременно реализира романи-музеи. Пример в това отношение е есето *Музеят на утрешния ден* (2013), както и романът *Музеят на безусловната капитулация* (1998), които взаимно се доизясняват. От есето се разбира, че генератор и монтажна маса на спомените в романа е Берлин, градът, в който писателката прекарва цяла година. Женският глас в романа синхронизира разказа за Берлин с гласовете на Владимир Набоков, Виктор Шкловски, Мирослав Кърлежа, с емигрантски разкази, с инсталациите, изложбите, проектите върху културата на спомена на художници като Ребека Хорн, Йохен Герц, Кристиан Болтански, Хорст Хохейсел... Берлин е „археологическо находище”¹⁰ с наслаждаващи се времеви пластове, с бавно зарастващи белези и погрешни обозначения на невидим археолог. На лицето на града се отразяват холографските отблясъци на Истанбул и Москва. Берлин е град на странните музеи като вече несъществуващия „Музей на безусловната капитулация”, превърнал се в отражение на три капитулации: на фашистка Германия, на Югославия и на Съветския съюз. В импровизираното в мазето на музея кафене с келнерка руския се събират югославски бежанци, пият кафе от грузински джезвета, подобно на „турското”, и гледат по телевизията как руската писателка Бела Ахмадулина рекламира аудиокурс по английски език. Тези „немски” фрагменти, които Угрешич номерира (каталогизира), са своеобразната спойка на останалите три части на романа.

Но нека да разгледаме структурата на алтернативния на музея на срама домашен музей, който писателката „урежда” в *Музея на безусловната капитулация*. „Домашен музей” се нарича втората част на романа. Онова, което възкресява ненаписаната история на всекидневието, са аранжираните в албум семейни снимки – материалната автобиография. Снимката, „желаната мярка на света”, е онова, което би могло да преживее „вихъра на войната”. Разказвачката установява, че си спомня само миговете, уловени от обектива на фотоапарата. Другият раздел на домашния музей е автобиографията – вербалният албум. Дъщерята задава на майката правилата, т.е. повествователната форма, подарявайки ѝ малък

⁹ Вж. Протохристова, Клео. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив, УИ „Паисий Хилендарски”, 2016, с. 163 с препратка към статия на Майкъл Сайкс – Вж. Sikes, Michael. Interpreting Museums as Cultural Metaphors – In: *Marilyn Zarmuehlen Working Papers in Art Education*. Vol. 10, Issue 1 (1991), p. 3.

¹⁰ Угрешич, Дубравка. *Музеят на безусловната капитулация*. Превод от хърватски Жела Георгиева. София, ИК „Стигмати”, 2004, с. 347.

бележник с цветни корици, който ще се превърне в дневник-пророчество за приближаващата война, довела до разпадането на Югославия. Между две сирени за въздушна тревога в септемврийските дни на 1991 г., които двете прекарват в тъмния апартамент или в скривалището, измъчвани от телевизионните кадри на разрушената страна, дъщерята дописва дневника на майката. В него се оглежда собствената ѝ автобиография. Споменът за развалините, които майката е заварила при идването си в Югославия след края на Втората световна война от далечната черноморска Варна, се оглежда в кадрите на разрухата, причинена от новата война. Натрапва се размиването на границите между албум, автобиография и дневник. Мултимедийните проекти на московския художник Иля Кабаков, представени в тази част на романа като „трансмедиен дневник” и „тотална автобиография”, аргументират двупосочния пренос на теми от литературата към визуалните изкуства и обратно, който самата писателка реализира в *Музеят на безусловната капитулация*. Съвпадането на двата дневника – на автобиографиите на майката и дъщерята – е видяно като „сливане на снимките”.¹¹

Дубравка Угрешич структурира романа *Министерство на болката* (2004) като „въображаем музей на югославското всекидневие”.¹² Преподавателката по „servo-kroatisch” към славистичната катедра в Амстердам Тая Луич провокира своите студенти, бежанци от бивша Югославия, да споделят спомени („мисловни експонати”) от предвоенното всекидневие в една несъществуваща вече страна. Това е началото на почти археологически проект по каталогизиране на различни детайли, около които се формират разкази и зазвучават гласове: найлонова торба на червени, бели и сини ивици (Ана), бурканчета с домашно приготвен мармалад, кисели краставички, люти чушки, лютеница... (Невена); дядовия албум за революцията „Живот и дело на В. И. Ленин 1870-1924” (Бобан); чаените забави без пиене на чай в основното училище (Анте); рецепта за босненски гювеч (Мелиха); ванилов сладолед през ваканциите на Адриатика (Йоханеке); стихотворението „Тъга за юг” на Константин Миладинов (Селим); снимка на майката с Тито (Дарко); филма на Велко Булаич „Влак без разписание”, от който започва югославската кинематография и югомитологията, влаковете на ЮДЖ – с окачените снимки на югославски град или село, с надписа на няколко езика „Не се навеждай през прозореца” (превърнал се в рефрен от песен на „Бийело дугме”), гастарбайтерските композиции, влака от Триест, икона на югославската консуматорска епоха, „Синия влак”, превозил трупа на Тито и накрая „Влака на свободата” (Марио); „Нова

¹¹ Пак там, с. 103.

¹² Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Превод от хърватски Людмила Миндова. София, Изд. „Факел експрес”, 2005, с. 85.

антология на югославската поезия”, Загреб, 1966 (Игор); ученическо съчинение, посветено на Тито и телевизионни кадри от погребението му (Урош). Веднъж задвижена, „машината на спомените” трудно може да бъде спряна. Зареждат се „цитати от югославското минало”¹³ – музикални спомени (босненски севдалинки, сръбски хора, далматински и македонски песни, словенски полки, „класиците” на югославския рок „Индекси”, „Бийело дугме”...), думи на пионерски клетви и на югославския химн, заглавия на първите американски сериали, имена на телевизионни герои като съветския Щирлиц, чешката „Болница на края на града”...

В *Министерство на болката* пострадалите търсят първопричината за войната в Югославия в самото битие на езика, в неговата културна памет: откриват я във фразеологизма „детето ми спи като заклано”.¹⁴ Това е война на езиците – зад хърватския, сръбския, босненския, както и зад идеологизирания сърбо-хърватски стоят войски: „Това бяха езици, които започнаха война, за да докажат, че не могат да бъдат събирани заедно, може би тъкмо защото бяха неразделими.”¹⁵ На заличаването на колективната, а с това и на личната история, Угрешич противопоставя спомените на обикновения човек. Есето *Носталгия* (2011) допълнително конкретизира мисленето на спомена като „персонално съпротивително движение”, като единствено оръжие срещу принудителната забрава.¹⁶

В романа се разкрива и двойствеността на спомена, която придава особена призрачност на мирното юго-всекидневие – например бонбоните „кики” и образа на детето, яло от тях малко преди да бъде убито. Размиват се границите между всекидневие и военна действителност. От всички мисловно-експонатно-образно-цитатни спомени в този роман-музей женският глас се доверява на визуалния разказ на камерата: „Филмите в много по-голяма степен от всичко останало доказваха, че все пак животът ни е съществувал.”¹⁷ Детайлите на юго-всекидневието, прочетени по друг начин в друг контекст – в Амстердам, града-„лабиринт”, „дантела”, „роман”, – придобиват смисъла на предсказание за войната.

В романа-музей на Угрешич с предимство е споменът, мислен като фотография или филм. Това определя принципа на монтажа в структурирането на романа, а оттам и успешното превключване на повествованието от албум в дневник и обратно. Разказва се от позицията на фотообектива, на камерата, а това е позицията на свидетеля. В тази особена

¹³ Пак там.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Пак там, с. 38.

¹⁶ Угрешич, Дубравка. *Европа в сетия*. Превод от хърватски Жела Георгиева. София, Изд. „Панорама”, 2017, с. 14.

¹⁷ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Превод от хърватски Людмила Миндова. София, Изд. „Факел експрес”, 2005, с. 55.

кинематографичност („киногеничност”¹⁸) на повествованието, както и в свидетелската позиция, се пресрещат романите на Дубравка Угрешич и Блага Димитрова. По отношение на българската писателка Евелина Белчева пише за кинодраматургичната поетика, силната „разкадрованост” на повествованието на отделни фрагменти-епизоди, „като проект за бъдещ монтаж”.¹⁹ *Отклонение* (1967) е „роман за Паметта като единствена истинска реалност на човека.”²⁰ Тук Блага Димитрова избира романовия дневник. От тази отправна точка ще разгледам Виетнамската тема в творчеството на писателката и по-специално жанрово определения от нея като „роман-пътепис” *Страшния съд* (1969) заедно с продължението *Подземно небе. Виетнамски дневник 72* (1972). Те се раждат след пътуванията ѝ до Виетнам по време на Виетнамската война (1956-1973)²¹ и заедно със стихосбирката *Осъдени на любов* (1967) се превръщат в „силен вик срещу изстреблението и болката, идващи с военното ожесточение.”²²

Още през 1937 г. Санда Йовчева избира жанра „роман-дневник”, за да пише по темата за войната – резултатът е *Ние в дълбокия тил*.²³ Трийсет години по-късно Блага Димитрова определя *Страшния съд* като „роман-пътепис”, но той ще се чете и като „задъхан авторски дневник”.²⁴ Ако в началото на XX век Санда Йовчева се е вълнувала от екзистенцията на жените в дълбокия тил на войната,²⁵ във втората половина на века Блага Димитрова е докосната от срещата с участничка във Виетнамската война – „партизанка от Южен Виетнам, свалила американски самолет.”²⁶ Епизодът на тази съдбовна среща е предаден в *Страшния съд*, нещо повече, той се оглежда в друг, по-късен епизод-фрагмент – спящата на рамото на

¹⁸ Вж. Евелина Белчева. *Романът на Блага Димитрова „Отклонение” – литературност и кинематографичност-1* <http://e-lit.info/lit-teory/312-romanat-na-bлага-dimitrova-otklonenie-literaturnost-i-kinematografichnost.html> (28.01.2018).

¹⁹ Пак там.

²⁰ Пак там.

²¹ Виетнамската война (или Втората индокитайска война) се води от 1956 до 1973 г. между САЩ и Южен Виетнам (Република Виетнам), от една страна, и Северен Виетнам (Демократична република Виетнам) и Народния фронт за освобождение на Южен Виетнам (Вьетконг), от друга. Партизаните от Вьетконг започват да действат все по-успешно, което принуждава САЩ да засили военната помощ за Юга. Виетнамската война е един от критичните моменти в периода на Студената война в условията на противопоставяне на два политически блока. СССР подкрепя Северен Виетнам, а САЩ – Южен Виетнам. Блага Димитрова пътува няколко пъти до Северен Виетнам по линия на контактите и подкрепата от страна на Източния блок.

²² Михайловска, Елена. *Блага Димитрова: живот-слово. Биографични щрихи, портрет и спомен за нея*. София, „Изток-Запад”, 2016, с. 143.

²³ Йовчева, Санда. *Ние в дълбокия тил*. С., Печатница „Одеон”, 1937. – Цит. по Даскалова, Красимира. *Българските исторички (1901-1944) и националната история*. – В: *Род и ред в българската култура*. Съст. Милена Кирова, Корнелия Славова. София, Фондация „Център за изследвания и политики за жените”, 2005, с. 27-42.

²⁴ Михайловска, Елена. *Блага Димитрова: живот-слово. Биографични щрихи, портрет и спомен за нея*. София, „Изток-Запад”, 2016, с. 144.

²⁵ По-подробно вж. Валентина Миткова. *Срещу каноничния натиск да се пише „по женски”: българските авторки и темата за войната (Санда Йовчева, „Ние в дълбокия тил”, 1937)*. – Електронно списание LiterNet, 27.10.2013, № 10 (167) <https://litenet.bg/publish29/valentina-mitkova/sanda-jovcheva.htm> (28.01.2018).

²⁶ Димитрова, Блага. *Страшния съд. Роман-пътепис*. Пловдив, Издателство „Хр. Г. Данов”, 1972, с. 113.

разказвачката южновietнамска партизанка по време на обиколката из Куба и спящото на рамото ѝ малко vietнамско момиче в самолета от Виетнам за България. Двата епизода рамкират промяната: от медийната представа за войната до свидетелската позиция и споделеното страдание:

„На рамото ми лежи най-голямото страдание на света. А аз не мога да го споделя. Зная от вестниците: бомбардировки, подпалени с напалм поля, ниско летящи реактиви с бръснеш обстрел, химическа и бактериологична война. Най-обща представа. Но мога ли да разгатна личната ѝ болка? С какво лице майка ѝ може би жива е изгоряла в бамбуковата си колиба (...) На рамото ми спи едно дете. Трябва да съм будна. Ето, по същия начин седя на летището в Нанинг. Ха спи, омаломощена от раздялата със своята родина.”²⁷

Романът е структуриран като пътуване по изранените от войната пътища на Северен Виетнам, като спомен в спомена: „Пак потегляме с джипа от трапчина в трапчина, от спомен в спомен, от мисъл в мисъл.”²⁸ Повествователният модел може да се сравни с разрушения път, осяян от ями вследствие на денонощните бомбардировки. Разказът често се отклонява, „пропада”. Също като автомобила, в който разказвачката пътува, повествованието „върви” напред, но със заобиколки и отклонения. Нещо повече, ямите и кратерите се асоциират с издълбан на земята летопис за „нашето време”. В *Страшния съд* се разказва от позицията на свидетеля, но и на посетителя, който преживява Музея, наречен Виетнам. Пътуването през различни епохи трансформира пътеписа в музееен жанр. На модерната война vietнамците отговарят с „небивала война между 20 век и всички минали столетия.”²⁹ На кибернетиката е противопоставена митологизираната история на всички войни, водени на територията на Виетнам с всички експонати оръжия:

„...първобитните времена с бамбуковите колове, Средновековието с чекръците-клопки за крака на нашественика, ловните епохи с вълчите ями, миналият век с карабините от въстанията, началото на нашия с партизанските засади против колонизаторите, миналото хилядолетие с подводните стволове срещу монголските орди.”³⁰

Това е страна на „компактното, неизтичащо време” с непосещавани досега музеи на „настоящия, още неизчерпан миг”, в който „vietнамецът събира отломки от будистки храмове, парчета от бомби и снаряди, патрони и пушки, срещу които е стреляно със свръхзвукови самолети. Всяко село си има музей с още неизстинали бомбени късове, с още неугаснала самолетна пепел.”³¹ Подобно на героите на Угрешич, vietнамците призовават

²⁷ Пак там, с. 119-120.

²⁸ Пак там, с. 66.

²⁹ Пак там, с. 28.

³⁰ Пак там.

³¹ Пак там.

спомените като оръжие, не само тези от всекидневния живот, а всички пословици, легенди, хилядолетни предания, песни, спомени за битки, герои и подвизи. Така в продължение на години те устояват на модерната война. Виетнамската земя е видяна като летопис на тези спомени. Земята е памет, небето – забрава, това е „война между земята и небето”, т.е. между паметта и забравата.

„Съвременната война заличава всяка следа от образа на загиналите. Не можеш да заплачеш над безлика пепел, над останките от вещи.”³² Оттам идва недоверието към снимката и образа, запечатан върху нея. Показателен в това отношение е епизодът с двете Ха. В донесените от българския карикатурист, върнал се от Виетнам, снимки на момиченце с кукла разказвачката вижда „контура на съвсем друг детски характер.”³³ В детския дом има две деца с името Ха, дали българката ще си спомни коя точно е срещнала при предишното си посещение в страната. Дори след направения избор тя не е сигурна коя е истинската, защото всички те са истински деца (и лица) на войната.

Всеобхватната земя-музей провокира спомени за други войни. В руините на първата виетнамска гара погледът разчита силуета на бомбардирана София по време на Втората световна война. Виетнамските младежки бригади, които с приглушени смехове възстановяват през нощта шосета, железопътни релси и мостове, връщат посетителката в спомена за собственото ѝ изгубено поколение, което „изхвърли с пълни лопати и колички младините си по насипите на пътищата, за да минат по тях други, непонятни нам младини? И пееше, и се смееше, когато ги изхвърляше...”³⁴ За да поддържат шофьора буден, спътниците ѝ си разказват комични спомени от времето на съпротивата срещу френските колонизатори.³⁵ Техният бурен смях извиква в паметта спомените на баща ѝ за Балканската война, когато той самият се е смял също толкова искрено в калните окопи по време на развилнялата се холера. Впечатление прави разминаването между спомена и историографската памет. Женският глас преразказва носталгичния разказ на бащата: „...съвсем не било толкова мрачно, колкото се описва в книгите.”³⁶

Огледалността на спомените при тематизирането на войната остава принцип и в продължението на *Страшния съд – Подземно небе. Виетнамски дневник* 72. Така на

³² Пак там, с. 221.

³³ Пак там, с. 215.

³⁴ Пак там, с. 22.

³⁵ От втората половина на XIX век до 1954 г. (когато свършва Първата индокитайска война) Виетнам е френска колония.

³⁶ Димитрова, Блага. *Страшния съд. Роман-пътепис*. Пловдив, Издателство „Хр. Г. Данов”, 1972, с. 70.

пристанището в Ханой вместо „далекоизточно превъплъщение“³⁷ на собствения ѝ баща като артилерист, до оръдието разказвачката вижда девойка. „Спомените в спомена“ болезнено, като върху екран, регистрират и приликите, и отликите – ако във войните, преживени от бащата на Балканите, е имало място за щастлива случайност (войниците се криели в дупки от снаряди, вярвайки, че на същото място втори път няма да има попадение³⁸), автоматиката на днешната война изключва такава възможност.

Пътуването из Виетнам се превръща в нещо неочаквано. Констатацията от *Страшния съд* – „Ние търсим едно, а намираме друго. Търсейки Куба, аз открих Виетнам.“³⁹ – има продължение. Посещавайки Виетнам, писателката преоткрива България. Въобразяването на виетнамската земя като летопис е дълбоко българско и някак синхронно с признанието на Блага Димитрова за вглъбяването ѝ в българския език като упование: „...тайнствена жизнена енергия клокочи непресъхваща в дълбините му, вливана през вековете от народния дух.“⁴⁰ В потвърждение на тази визия е изказването на Юлия Кръстева по време на публичната ѝ лекция в София през 2014 г. за българската нация като „културна тъкан, която се съзнава и ревностно желае да бъде такава“: „...България е нация-азбука, нация-писменост.“⁴¹ В *Страшния съд* пътуването заличава границата между виетнамските легенди, разказвани от спътника-водач и историческия факт. Именно там е семиотичната ситуация между два коренно различни езика: „И тук се разбираме. В миналото ни има исторически събития, които напомнят поетична легенда.“⁴² Народът, изправил се срещу Османската империя с черешово топче, най-добре може да разбере виетнамската съпротива с карабини и бамбукови колове. На музеен език: експонатите от свалените американски свръхмодерни бомбардировачи, изложени във военния музей в Ханой, са сравнени с османското военно великолепие, което сепва посетителката в историческия музей във Виена.

Пътуването из страдащата виетнамска земя пробужда дълбоко потискана, носталгично женска струна „от далечни времена, минали и бъдещи“⁴³ – спомена за майката и майчинството. Той е впечатляващо идентичен с образа на родната канариста земя: „Трябва сама да се превърна в скала, за да я подготвя [малкото виетнамско момиче Ха – бел. В. Б.] за

³⁷ Димитрова, Блага. Подземно небе. Виетнамски дневник 72. – В: Димитрова, Блага. *Осъдени на любов. Стихотворения 1967. Подземно небе. Виетнамски дневник 72. 1972. Събрани творби, том 7.* София, Изд. „ТИХ-ИВЕЛ“, 2005, с. 151.

³⁸ Пак там, с. 138.

³⁹ Димитрова, Блага. *Страшния съд. Роман-пътепис.* Пловдив, Издателство „Хр. Г. Данов“, 1972, с. 117.

⁴⁰ Вж. Интервюта с автори от Бялата поредица: Блага Димитрова. – *Литературни балкани*, бр. 1 (година III), София, 2005, с. 260.

⁴¹ Вж. Юлия Кръстева. *Нови форми на бунта.* Превод от френски: Дарин Тенев. Софийски университет „Св. Климент Охридски“, 26 септември 2014. <http://www.kristeva.fr/sofia2014-novi-formi-na-bunta.html> (28.01.2018).

⁴² Димитрова, Блага. *Страшния съд. Роман-пътепис.* Пловдив, Издателство „Хр. Г. Данов“, 1972, с. 75.

⁴³ Пак там, с. 42.

грапавата настилка, която ще я препъва във всяка страна...”⁴⁴ Вместо с виетнамска песен, Ха ще бъде залюбяна от загадъчните канари на България – онези от песенния говор на мъдрата родопска гледачка, – които „спояват помненето да не се разпилее.”⁴⁵ Този трансфер на митологично в автобиографичното (в желанието на писателката да бъде и майка) поражда новата връзка майка – дъщеря и обяснява вярата в най-крехкия и нематериален спомен, символ на прераждащия се живот:

„Насрещният ветрец донася тънък като комарно звънтене ек от древен инструмент. В корубата на нощта – скрита мелодия. Най-крехкото си остава най-неуязвимо от разрухата – една песен. Скокът на времето тече в нея.”⁴⁶

Именно поради своята нематериалност песента ще продължава да звучи, дори с последния оцелял във войната. Неслучайно в *Подземно небе* дневникът на дъщерята е наречен от майката „гласниче” (докато нейният собствен е „нощник”). Ако в *Музеят* на Угрешич дъщерята дописва започнатия от майката дневник, при Блага Димитрова ситуацията е огледално обърната. Майката продължава започнатия самостоятелно от дъщерята бележник, опитвайки се да запише устния разказ (да бъде „звукзапис на това детско „гласниче”⁴⁷), спазвайки нейния български речник. Романът-продължение на *Страшния съд* е структуриран като „дневник в дневника”, на хронологически принцип – за завръщането на разказвачката (вече майка) заедно с порасналата дъщеря във Виетнам. И в двата случая обаче (и в *Музеят* на Угрешич, и в романа-дневник на Димитрова) се дописва чуждия разказ, т.е. разказа на мигранта – на майката, дошла от България, и съответно на дъщерята от далечната азиатска страна. Дали това не е пример за многогласово разказване в духа на модерния роман с характерното свойство да се дописва, музеализира „другия” наратив. Към подобни изводи водят разглежданите балкански романи.

В документалния пласт на двата романа на Блага Димитрова разказът от позицията на свидетелката, на посетителката, се трансформира в разкази, които уредник „урежда” във виетнамски музей. Това е звукзапис от мястото на събитието на гласове на волни и неволни участници, мъже, жени и деца – „хора жива памет” (по израза на френския историк Пиер Нора). Измествайки личното, романът се превръща в своеобразен военен дневник – „гласник” на историческите събития през погледа на политически фигури като Хо Ши Мин, по онова време президент на Северен Виетнам, на виетнамски журналисти, писатели, лекари, фабрични

⁴⁴ Пак там, с. 59.

⁴⁵ Пак там, с. 58.

⁴⁶ Пак там, с. 60.

⁴⁷ Димитрова, Блага. *Подземно небе*. Виетнамски дневник 72. – В: Димитрова, Блага. *Осъдени на любов. Стихотворения 1967. Подземно небе. Виетнамски дневник 72. 1972. Събрани творби, том 7*. Цит. изд., с. 180.

работници и селяни, пострадали от бомбардировките, на партизани, но и на американския военнопленник, на офицерите от сайгонската армия, минали на страната на Севера... На моменти разказът на незабелязания от никого свидетел и участник (по изразу на С. Алексиевич) се редува с поетични свидетелства – на авторката, емоционално ангажирана към каузата на Северен Виетнам и Виетконг, на виетнамски поети, но и на обикновени виетнамци, в чиято култура е да съчиняват стихове по всякакви поводи.

В *Музеят на безусловната капитулация* структуроопределящо е застъпването на албума, автобиографията и дневника. В *Страшния съд* става дума за трансформация от пътепис към тотална музейна експозиция (именно така е представен Виетнам) с колекции от експонати оръжия, живи свидетелства за войната, спомени за битки, легенди, песни и герои. *Подземно небе. Виетнамски дневник 72* се превръща в дневник за преоткриването на родината и майчинството, но и дневник на свидетелите-участници във войната. Второто издание на *Виетнамски дневник*, на което се позовава това изследване, добавя нов штрих в рецепцията на двете произведения и в тематизирането на музея в литературата. В потвърждение на онази особена „киногеничност“, към тома, заедно с романа и стихосбирката *Осъдени на любов*, са включени снимки (кадри) от семейния архив на Блага Димитрова, визуализиращи вербалната автобиография (по изразу на Угрешич), т.е. текста на дневника – моменти от посещенията във Виетнам, но и запечатани мигове от всекидневния живот на майката и дъщерята в София. Някъде в това динамично, дори кинематографично „прескачане“ от албум в автобиография и дневник и обратното – от пътепис в автобиография, дневник и отново албум се пресрещат романите на двете балкански писателки.

Принципът на отражението (или ехото) на войните – на настоящата, която напомня за друга война (други войни), за друго (пред)военно всекидневие – препраща към митологичното успоредяване на звуково отражение и огледален образ.⁴⁸ В случая бих искала да отбележа превеса на фоничното огледало. Двете писателки „се срещат“ в музейната метафора, свързана със споделения митологически рефлекс на гласовото (песенно) преодоляване на травмите от войните. „Балканската тирада“ от клетви (наречена „звучно писмо“⁴⁹), с която завършва романът *Министерство на болката*, напомня песенния говор-нареждане на старата родопчанка от *Страшния съд*. В метафората на песенното оплакване и специфичната роля на оплаквачката се крие онази неизчерпаема сила на Европа да се справя с болката от

⁴⁸ За метаморфозите на фоничното огледало, олицетворено от Ехо и визуалното огледало, означено от Нарцис: Протохристова, Клео. *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*. Пловдив, Изд. „Летера“, 2004, с. 345-362.

⁴⁹ Угрешич, Дубравка. *Министерство на болката*. Превод от хърватски Людмила Миндова. София, Изд. „Факел експрес“, 2005, с. 234.

пораженията. Връщайки лентата назад, с ехо-препратки към други войни, Дубравка Угрешич и Блага Димитрова предлагат решение за преодоляване на вечната балканска вина в (западно)европейския дискурс. От гледна точка на модерното писане и структуриране на романа-музей, това са решения за „разгласяване” на множество спомени: заслушване в нечути досега гласове, различни гледни точки, (пре)разкази за войни. В говоренето за войната женският глас присвоява, архивира множество други гласове, които огласяват бита и битието, делника и празника и ги размиват. От перспективата на пътуването, с прекрачването на границите на родното, свидетелската позиция на разказване се разсоява. В трансформацията на мигранта в музеен посетител и накрая в музеен уредник, който архивира множество свидетелства и дава възможност за техния нов прочит в други контексти, е предизвикателството, което двете писателки отправят към онази вечна неудовлетвореност в балканското мислене. А това е възможност за „друго” огласяване или за разрояване на (западно)европейския разказ за Балканите, както и на балканския разказ за Европа.

Ivan Y. TENEV¹

Teaching Literary Translation at Tertiary Level: the Case of Scandinavian Studies at Sofia University

Abstract

The paper outlines some of the challenges translation training at university level is faced with, drawing on examples from the Scandinavian Studies Programme of Sofia University St. Kliment Ohridski whose model of literary translation training has already yielded some impressive results. The boom of translations of fiction from the Nordic languages in the last decades, however, calls for streamlining literary translation curriculum to tackle both specific problems of foreign language teaching at the Programme (related mainly to acquiring several Nordic languages simultaneously) and more general ones – the deteriorating command of the Bulgarian language among students and the lack of motivation for upholding the traditionally very high standards for rendering a foreign work of fiction into Bulgarian.

Keywords: literary translation; foreign language teaching; Scandinavian studies

Резюме

Обучението по художествен превод на университетско ниво: примерът на специалност „Скандинавистика“ в СУ „Св. Климент Охридски“

В статията се разглеждат някои проблеми на обучението по художествен превод на университетско ниво, въз основа на спецификата на специалността „Скандинавистика“ в Софийския университет. Успешният модел на обучението по превод в специалността в последните десетилетия доведе до формирането на група млади и висококвалифицирани преводачи от скандинавски езици. Нарастващата популярност на скандинавските литератури в България и големият брой превеждани заглавия обаче налагат обучението по превод да бъде съобразено с особеностите на едновременно изучаване на няколко чужди езика и с по-обща фактори като непълноценното владение на изразните средства на родния език и намаляващата мотивация за поддържане на традиционно високото качество на преводите на художествени произведения в България.

[Ключови думи: художествен превод; чуждоезиково обучение; скандинавистика

The methodological efficiency of translation has often been questioned by foreign language teaching (FLT) researchers worldwide, and justly so, at least in the light of the now outdated grammar-translation method² whose major drawback is the excessive focus on lexical and grammatical equivalence between the first language (L1) and the second language (L2) thus neglecting the overall communicative aspect, the socio-cultural context and the genre specifics of the L1 input.

¹ Ivan Y. TENEV holds a Ph.D. degree in Scandinavian Linguistics from Sofia University St. Kliment Ohridski and has been teaching practical Norwegian language and Norwegian grammar at the Scandinavian Studies Programme at the Faculty of Classical and Modern Philology of Sofia University since 2004. His research focuses on foreign language teaching, comparative and applied linguistics and the reception of Norwegian literature in Bulgaria.

² For an overview of the grammar-translation method and the role of translation in FLT methodologies cf. Cook, Guy. Foreign language teaching. – Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2011, p. 112-115.

In recent years, translation has seen a revival in FLT strategies³ and has been deployed anew, this time to balance the (direct) communicative method. Equivalence is sought beyond the level of grammar and lexis and translation is eventually instrumentalized to achieve higher level of multilingual competence.

FLT at university level in Bulgaria has developed to reach a relatively steady state of balance between the direct method and the successors to the grammar-translation method⁴, albeit more gradually and on different grounds. Literary translation has traditionally been considered an integral part of university training at the foreign language faculties commonly known as faculties of philology (in Bulgarian *филологически факултети*) in the system of Bulgarian tertiary education. Here, I will proceed from the following definition of literary translation given in Delabastita (2011)⁵ without engaging into the intricate dispute about what a “literary” text is⁶: “[...] in most cases the phrase [*literary translation*] refers to “literary” translations made of “literary” originals, whereby the translators are expected to preserve or to recreate somehow the aesthetic intentions or effects that may be perceived in the source text.”

In Bulgarian tertiary education, and to a lesser extent in secondary education⁷, translation of original texts (and only exceptionally constructed sentences in the initial learning stages), has always been recognized as a major training tool for acquiring adequate competence on language levels beyond A2 and has never been fully refuted as such. It has had a strong place in foreign language teaching curricula due to the fact that achieving advanced level of literary translation competence has been and still is one of the major goals of foreign language training at the Bulgarian faculties of philology. In this sense, literary translation stands at the crossing point of both foreign language training and literary studies, touching upon other major text-related university subjects such as stylistics, discourse studies, culture studies etc.

³ Cook *op. cit.*, p. 114.

⁴ Already in 1982 A. Danchev pointed out that “following the decline of the neodirect methods, a more reasonable and realistic attitude toward translation has gained ground” [English translation is mine, I. T.] (cf. Данчев, Андрей. Проблеми на учебния превод. – Сб. „Съпоставително езикознание и чуждоезиково обучение“, т. IV. ВТУ „Кирил и Методий“, 1982, с. 112).

⁵ Delabastita, Dirk. Literary translation. – Gambier, Yves, Luc van Doorslaer (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol 2. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2011, p. 69.

⁶ For an informative sketch of typical features attributed to literary texts from the translator’s perspective cf. Jones, Francis R. Literary translation. – Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2011, p. 152; cf. also Васева, Иванка. Характеристика на художествения текст. – *Стилистика на превода*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 121-129.

⁷ Cf. e.g. Друмева, Станислава. Мястото и ролята на превода в чуждоезиковото обучение. – Килева–Стаменова, Ренета (ред.) *Превод и културен трансфер*. Сборник в чест на доцент Ана Лилова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 182-185.

After the 1960s when “translation began to win public recognition as a creative activity”⁸ the “Bulgarian school of literary translation” began to take more or less definite shape owing to the active national policy and major theoretical advancements informed by the specifics of Bulgarian translation practice (cf. e.g. the series „Изкуството на превода“ [*The Art of Translation*] published in 1969 – 1980⁹). The theoretical approaches to literary translation widely adopted at that time paved the ground for later research in the field and were basically functionalist in orientation¹⁰.

Based on the above outline of methodological, theoretical and historical preliminaries I will try to map out the role and status of literary translation in Bulgarian tertiary education and the Scandinavian Studies Programme at Sofia University St. Kliment Ohridski specifically.

The Scandinavian Studies Programme was established in 1992 through the efforts of a small group of experts in Germanic and Scandinavian linguistics and literature¹¹ and since then has evolved into Bulgaria’s major hub for research and teaching of Nordic¹² languages, literatures, cultures and history. The founders of the Programme and the majority of their successors¹³ have been also active translators of fiction from the Nordic languages. Quite logically, literary translation has been seen as one of the pillars of the Programme’s curriculum, partly as a result of personal preference and expertise, but also in line with the strong Bulgarian school of literary translation which had emerged in previous decades¹⁴. Although literary translation was not formally introduced as a designated part of the curriculum until 2013-2015¹⁵, it has been an integral component of the courses in practical

⁸ Lilova, Anna. Bulgarian tradition. – Baker, Mona, Gabriela Saldanha (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2011, p. 361.

⁹ A complete list of publications initiated and facilitated by the Union of Bulgarian Translators is available at www.bgtranslators.org [retrieved 25.12.2017, in Bulgarian only].

¹⁰ Cf. Людсканов, Александър. Принципът на функционалните еквиваленти – основа на теорията и практиката на превода. – Емил Георгиев (гл. ред.) *Изкуството на превода*. София: Народна култура, 1969, с. 99-115; Васева, Иванка. Интерпретацията при художествения превод. – *Стилистика на превода*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 151-153.

¹¹ Ганчева, Вера. Скандинавистиката в България – досега, засега и по-нататък ... – *Език и литература*, 1-2, 2012, с. 9-10.

¹² Pertaining to or characteristic of the Nordic Region, i.e. “Denmark, Norway, Sweden, Finland, and Iceland, as well as the Faroe Islands, Greenland, and Åland”, according to the definition provided by the Nordic Co-operation (cf. www.norden.org [retrieved 25.12.2017]).

¹³ Prof. Boris Parashkevov, Prof. Vera Gancheva, Prof. Antoniya Bouchoukovska, Pavel Stoyanov, Antoaneta Primatarova, Stefan Nachev, Svetla Stoilova, Asst. Prof. Antoniya Gospodinova, Asst. Prof. Nadezhda Mihaylova, Asst. Prof. Evgenia Tetimova, among others.

¹⁴ Cf. the scope of education at the Scandinavian Studies Programme: “The education in the Scandinavian Studies Section is aimed at educating specialists with exclusive career opportunities in the sphere of culture, science and social services, teaching at school and university level, interpreting and translation.” (http://skandinavistik.free.bg/learning_en.html) [retrieved 25.12.2017].

¹⁵ Within a project implemented at the Faculty of Classical and Modern Philology aimed at bringing translation training in line with the requirements of the national market of translation services (cf. <http://umispublic.government.bg/srchProjectInfo.aspx?id=86644> [retrieved 25.12.2017]).

language training and the course of translation theory. The syllabus of mid-term and final term exams includes translation of fiction texts from Scandinavian to Bulgarian and vice versa. Translation of stylistically challenging literary texts is also a major part of the final state exam syllabus after the completion of the BA degree in Scandinavian Studies.

Since Bulgaria's accession to the EU in 2007, this relatively smoothly functioning status quo has been constantly challenged by the expanding Bulgarian book market and the boom of translations from the Nordic languages due to the increasing global popularity of Nordic literature, the translation subsidies provided by the Nordic countries and last but not least the pool of young translators trained at the Scandinavian Studies Programme. All the pieces have fallen into place for an adequate reception of Nordic literature in Bulgaria and yet voices have been raised warning against the deteriorating quality of translations and calling for a "goal-oriented and more thorough professional and artistic training in university lecture halls"¹⁶. Setting aside the role of publishing houses for securing a proper selection of titles to be translated and guaranteeing the adequate quality of translations¹⁷, I will focus on the challenges university teachers meet in training young translators, as well as on some ways to overcome them.

The term "quality of translations" itself, as used in Bulgarian translation theory and translation criticism, is problematic and prone to subjective interpretation. There seems to be an unspoken common notion of what a "good quality translation" is, whose essence is to be traced back to Bulgarian functionalist-oriented translation research in the 1960s and the 1970s. On this background we may well assume that "a good quality translation" in the Bulgarian context refers to a translation which has achieved a high degree of semantic, emotional-aesthetical and functional equivalence between the foreign language text and its rendition into Bulgarian, taking into account the inevitable relativity and dynamicity of that degree¹⁸.

The training in translation theory offered at university level would therefore require a stronger focus on the Bulgarian tradition in translation studies research, since any prospective translation would function in a reception context shaped by it. One of the major advantages of the Bulgarian school of translation studies is that it is strongly anchored in translation practice rather than theoretical abstraction and is therefore particularly well-suited for contemporary university education, especially against the backdrop of increasingly pragmatic and real-life oriented approach to university training.

¹⁶ За ювелирната литература на Скандинавския север, преводите и плаващите пясъци на книгоиздаването. Разговор с професор Вера Ганчева. – *Литературен вестник*, бр. 40, 10.-16.12.2014, с. 12. [English translation is mine, I. T.]

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ Васева, Иванка. Понятието еквивалентност при художествения превод. – *Стилистика на превода*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 147-150; cf. Людсканов *op. cit.*, с. 114.

When it comes to practical training in literary translation at BA level, it has already been pointed out that it is an integral part of the FLT at the Scandinavian Studies Programme. Although formally espoused in the FLT curricula, the degree to which literary translation is taught is still very much dependant on personal initiative and expertise. The literary translation within the FLT still needs a common framework to set out its goals and theoretical background, as well as to attend to its practicalities such as the selection of texts to be used in the training. This is not to diminish the value of what has already been achieved, but taking this provenly effective approach to literary translation training from more intuitive to more formal grounds will secure its long-term sustainability. An active group of both already established and aspiring young translators from the Nordic languages trained at the Sofia University¹⁹, whose translations skills and achievements have been widely acknowledged, have emerged in the course of the past two decades demonstrating that the above model of training, although not formally defined, yields impressive results.

Some of the specifics of the FLT at the Scandinavian Studies Programme are particularly challenging for both students and teachers and have a direct impact on translation training, including teaching methodology and students' performance.

The students at the Programme start learning a Scandinavian language (Swedish or Norwegian) from scratch and have to build up a linguistic competence at C2 level by the end of their 4-year BA studies as stipulated in the course plan. Starting from their third semester at the Programme (i.e. after acquiring linguistic competence at A2 level), they have to gain (at the beginning general and later literary) translation competence which since 2013-2015 has been formally integrated in the course plans. Impossible as it may seem, this demanding task has been tackled successfully so far by introducing the concepts of structural, semantic, pragmatic, functional etc. equivalence at a very early stage of the foreign language training. This is done inductively by guiding students into identifying units of equivalence, proposing translation equivalents and discussing the differences between them. On the one hand, this approach to early-stage translation training bears resemblance with Christiane

¹⁹ **Eva Kaneva** (translator of the historical trilogy *Kristin Lavransdatter* by Norwegian novelist and Nobel Prize winner Sigrid Undset; recipient of the Norwegian NORLA's Translator's Award and the Vassa Gancheva Award for Young Translators from the Scandinavian languages in 2015); **Rossitsa Tsvetanova** (recipient of the Vassa Gancheva Award in 2014 for her contribution to promoting Nordic literatures in Bulgaria); **Stella Dzhelepova** (translator of Henrik Ibsen's *Peer Gynt*; recipient of the Vassa Gancheva Award in 2016); **Iliya Tochev** (translator of works by contemporary Norwegian novelists Vigdis Hjorth, Thomas Enger etc.; recipient of the Vassa Gancheva Encouragement Award in 2016); **Lyubomir Gizdov** (translator of works by contemporary Swedish novelists Fredrik Backman, Jonas Jonasson, Camilla Läckberg etc.; recipient of the Vassa Gancheva Award in 2017); **Maria Nikolova** (recipient of the Elena Mouteva Award of the Union of Bulgarian Translators in 2017 for her translation of poems by Norwegian poet Olav H. Hauge), among others.

Nord's "pigtail method"²⁰, i.e. "starting out with a small portion of theory, which is then applied to practice, where the need for more theory becomes obvious, which is then satisfied by another portion of theory, and so on." It is also in line with Stibbard's comment²¹ to Heltai's list of situations in which translation can be used as a valuable exercise in FLT²². In brief, those include (adapted loosely from Stibbard (1994)²³ and as modified by him):

- i) the teacher must be able to speak the students' mother tongue, and the class must be monolingual.
- ii) the students should be interested in and consider important structural, pragmatic etc. equivalence.
- iii) it is desirable to see translation as a skill along with the others which can be carried out with success as a continuing activity at all but the lowest levels of proficiency.
- iv) the language should be being taught as a foreign²⁴ rather than as a second language.

All of these preconditions seem to be met by the Scandinavian Studies Programme. One of them proposed by Heltai and refuted by Stibbard (i.e. "students should be advanced, adult, learners who are disposed towards conscious learning") is not relevant *per se* but is descriptive of the situation at the Scandinavian Studies at the Sofia University. Stibbard's elaboration on precondition iv) is especially interesting and indicative of still unexplored aspects of FLT at the Scandinavian Studies:

"This is an example of an environment where naturalistic acquisition is less likely to occur than a more overt style of teaching, where the danger of losing language skills due to lack of practice is greatest and where real life is likely to demand an ability to translate informally at work or leisure." (Stibbard 1994)²⁵.

Although discussing translation as a learning activity to build vocabulary, Heltai's methodological observations about the efficient use of translation in the classroom²⁶ may well be applied to literary translation training at university level and should be taken into account when modifying course plans and curricula:

- i) translation should not be used where it does not belong. It should not be used excessively or to the exclusion of other types of work.

²⁰ Nord, Christiane. Training functional translators. – Tennent, Martha (ed.). *Training for the New Millennium: Pedagogies for Translation and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2005, p. 215; This approach to translation training within FLT was proposed by Danchev already in the early 1980s (cf. Данчев *op. cit.*, c. 122-123).

²¹ Stibbard, Richard. The use of translation in foreign language teaching. – *Perspectives: Studies in Translatology*, 2:1, 1994, p. 13-14.

²² Heltai, Pál. Teaching vocabulary by oral translation. – *English Language Teaching Journal* 43, 1989, p. 289.

²³ Stibbard *op. cit.*, p. 13-14.

²⁴ "[A situation] when learners do not hear the language spoken outside the classroom, and what they hear spoken in the classroom most of the time is the interference-rich speech production of their peers" (Heltai *op. cit.*, p. 289)

²⁵ Stibbard *op. cit.*, p. 14

²⁶ Heltai *op. cit.*, p. 289.

- ii) a translation exercise should always be thoroughly prepared.
- iii) proper attention should be paid to integrate it with other activities.
- iv) measures should be taken to ensure that the exercise is interesting and motivating, both in the oral and the written mode.

From the above it is apparent that the functionalist approaches to translation studies typical of Bulgarian research tradition and their theoretical and methodological assumptions could also be easily adopted in literary translation training within FLT thus reconciling translation as a teaching activity with the now-mainstream functional and communicative methods of FLT.

FLT at the Scandinavian Studies Programme is faced with another major challenge which impacts both FLT and its component activities, including translation training, and that is *negative language transfer*. Crosslinguistic influence is a notorious double-edged sword in FLT which has more than one blade at the Scandinavian Studies. Since most of the students at the Scandinavian Studies Programme are multilingual, having English and/or German as their second/third language, the first and major Scandinavian language they learn is exposed to negative language transfer from their native language (Bulgarian, in rare cases Serbian or Russian), their second language (English, German, in rare cases French), their third language (typically English or German) and at a later stage from their second Scandinavian language²⁷. This unusual situation of *combined crosslinguistic influence*²⁸ involving genetically closely related languages has not been explored yet, but suffice it to say it is manifested on all levels of language description up to the textual level. This negative transfer often leads young translators into a number of linguistic pitfalls which require a special focus on interlingual asymmetries in the FLT process at the Programme. A common blind spot is the failure to see that the overt crosslinguistic similarity only rarely implies similarity in the underlying socio-cultural patterns. This is reflected in the widely spread fallacy among aspiring translator and publishers that mastering one Mainland Scandinavian language, e.g. Swedish, enables one to translate also from Danish and Norwegian without much in-depth knowledge of the respective country's specifics.

The students' *motivation* to focus on acquiring and developing high-level literary translation competence is largely a matter of personal inclination and is subject to constant attrition due to the state of flux typical of Bulgarian publishing milieu and reading (and writing) culture in general after

²⁷ Until 2008 Swedish was the major language taught at the Scandinavian Studies Programme and had consequently the formal status of *first Scandinavian language*. In 2008 Norwegian was also introduced as a major language and is offered to incoming freshmen every second year. In their third semester, students choose a second Scandinavian language – Norwegian, Swedish or Danish.

²⁸ The term *combined crosslinguistic influence* was introduced by De Angelis to cover situations when “two or more languages interact with one another and concur in influencing the target language, or when one language influences another, and the already influenced language in turn influences another language in the process of being acquired” (De Angelis, Gessica. *Third or Additional Language Acquisition*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters, 2007, p. 20-21).

the fall of communism in 1989. The expanse of real-time Internet-based communication and the insufficient critical discourse around original and translated works has led the general public to relinquish the achievements of previous decades, including the sense for collocation accuracy, stylistic register and adequate translation equivalence, among others. Probably all this made one student ask once “Why do we put so much effort into finding adequate translation equivalents when almost nobody would appreciate that?”. I do not intend to go into a discussion of the factors and strategies to overcome this situation which is often (and probably hastily) described as detrimental to Bulgarian culture, but in any case, motivation is a major factor to be taken into account when mapping out translation training methodology at university level.

The adequate rendition of the source literary text into the target language presupposes *full and flexible command of the target language* in its whole spectrum of expressive means. This is rarely the case with students born in the 2000s who have not been exposed to literary discourse, at least not to the same extent as older generations. The iconicity of Internet and mobile communication and the dominance of visual culture are gradually limiting the students’ ability to recognize and perceive subtle nuances of form, meaning and style in texts written in their native language, let alone texts in a foreign language. In practice, little can be done to overcome those insufficiencies and one may well ask whether the student questioning the essence of functionally and socio-culturally oriented literary translation was not right in the long run and whether literary translation is bound to confine itself to more formal translation approaches. Until then, as far as Scandinavian Studies is concerned, students who intend to pursue a career in literary translation but lack the requisite sense for detail are encouraged to read extensively books of fiction in both Bulgarian and Scandinavian with the pious hope of being able to hone their skills.

One may also ask why Bulgarian universities still remain a stronghold of literary translation and to what extent the focus on translation in FLT is justified given all the challenges it is exposed to. Besides tradition and a missionary attitude towards translation shared by many university teachers, the reality is that, as Danchev puts it, “this does not mean that we expect every student at any educational establishment to become a qualified translator; on the other hand, there is no doubt, however, that every person knowing a foreign language to some extent, is also a potential translator”²⁹. The abilities and competences traditionally forming the scope of literary translation training extend beyond its domain to apply to creative writing, non-fiction translation, oral interpreting etc. – all of those pertaining to the potential career pathway of philology faculty graduates. On the more general level,

²⁹ Данчев *op. cit.*, c. 118 [English translation is mine, I. T.]

the heuristic approach to literary translation acquired at university level can be applied to any problem-solving situation related to oral communication and written discourse in general.

Томас ФРАМ¹

МОЖЕ ЛИ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ДА УСПЕЕ НА НЕМСКОЕЗИЧНИЯ ПАЗАР?

Резюме

Поради това, че сред българската интелектуална общност съществуват многобройни предразсъдъци, а нерядко и настроения на параноя, отнасящи се до пренебрежението към българските писатели в чужбина, авторът на този текст излага най-влиятелните фактори, които предопределят успеха или не-успеха на чужди писатели сред немската публика и литературна критика. Той стига до заключението, че съвременните български писатели са склонни да следват англо-американския модел на художествено писане или да се фокусират върху родната си културна традиция, без да обръщат внимание на онези универсални човешки черти и модели на поведение, които биха направили възможна идентификацията на читатели от целия свят с техните творби. Накрая текстът посочва няколко характерни особености на „История на българската литература“ от Милена Кирова, които са направили книгата (в нейния немски превод) ценна за немскоезична публика.

Ключови думи: съвременни български писатели, немскоезичен книжен пазар, културна традиция, литературен успех

Abstract

Can Bulgarian literature do well on the German-speaking market?

Due to the existence of an endless number of prejudices among Bulgarian intellectuals coupled with the paranoia that Bulgaria and its writers are being intentionally neglected by the world at large, the author of this article reveals the most influential factors that contribute to literary success, or failure thereof, among German-speaking readers and literary critics. He concludes that contemporary Bulgarian writers are inclined to either follow the Anglo-American pattern of fiction writing, or focus on their domestic cultural tradition, thus paying no attention to the universal human qualities and patterns of behaviour that would enable readers all over the world to identify with their works. Toward its end, the paper points out a few specifics of Milena Kirova's *History of Bulgarian literature* that have rendered the volume (in its German translation) valuable to the German-speaking audience.

Keywords: contemporary Bulgarian writers; German-language book market; cultural tradition; literary success

Когато връчвах на Милена Кирова авторското копие на нейната „История на българската литература“ – преведена, редактирана и издадена от мен на немски език, не пропуснах да подчертая отново, този път устно, че в никакъв случай не трябва да се надяваме на търговски успех. В най-добрия случай можехме да се надяваме, че скромните ми презентации са достигнали до някои компетентни българи-имигранти, а с много късмет – и събудили интерес

¹Томан Фрам (Thomas Frahm) е роден през 1961 г. в гр. Дюсбург/Германия. Следва География и Философия в Университета на Бон, след което работи като литературен консултант в дружество, подкрепящо културното развитие на град Бон. През 1992 г. започва работа първото му издателство, в което между другите книги излизат сборници със стихове на Радой Ралин, Константин Павлов и Блага Димитрова. От 2000 г. живее в София. Там работи като журналист на свободна практика, а от 2004 г. и като преводач на художествена литература от български на немски език. През следващото десетилетие се връща в Германия, където започва работа второто му издателство, „Хора“. То почти изцяло е посветено на идеята да публикува книги, които информират правдиво за и пораждат интерес към България сред немскоезичната публика.

в някои немски институти по славистика, макар че точно те едва ли биха имали средства за купуване на книги.

Предупреждението да няма прекомерни очаквания бе необходимо не само защото почти всички автори, били те поети или литературоведи, българи или немци, вярват, че – поради неповторимите си качества – тяхната „литературна рожба“ ще бъде изключение от правилата. То бе нужно и защото, както установявам от дългогодишния си български опит, много писатели се чувстват стеснени, дори оковани, в малкия си български книжен пазар. „Deutschland“ е за много българи – не само автори – метафора на икономическия успех, на добрата търговия и (дори 130 години след въвеждането на изобретения от британците през 1887 г. печат „Made in Germany“) все още е синоним на Качество.

За щастие Милена Кирова, с присъщата си висока интелигентност, ме успокои, че ни най-малко не си прави илюзии. За мен това бе облекчаващо уверение, тъй като, докато работех години наред като преводач на белетристика за значими немски и австрийски издателства (2004 - 2011), преживях гигантските очаквания на публикуваните в мой превод български автори. И дори сега, пет години след появата на последния ми голям превод, срещам автори, които са убедени, че притежавам главозамайващи връзки с други издателства. Всъщност наистина, преведените от мен книги се радваха на необичайно многобройни и позитивни рецензии (със заглавия Германия, порталът към световен успех, че и Томас Фрам, Тираджията...), а това за авторите им означаваше, че са завоювали голям успех.

Реалността обаче е съвсем друга. Спомням си 2012 г., когато пътувах до Лайпциг с програмния директор на виенската издателска къща „Дойтике“ (филиал на групата Хансер от Мюнхен), където моят превод на романа на Владимир Зарев „Изходът“ бе номиниран за наградата за превод на Лайпцигския панаир на книгата. Петте номинирани заглавия бяха публикувани в цялата немска преса. Всеки редовен читател трябваше да класира петте имена и петте заглавия. И така, с надеждата да донесе най-после успех на издателството с българска книга, попитах директорката: „Това би трябвало да даде добър тласък на продажбите, нали?“ Отговорът ѝ беше отрезвяващ: „Да, получаваме десет поръчки дневно“. Не хиляда, не и сто, а ДЕСЕТ! Общо взето, годишната равностметка след цялата тази шумотевица около книгата, включваща появата ѝ на панаира (а Лайпцигският панаир се посещава годишно от около 150000 гости) беше само 1000 продадени екземпляра, под четвъртината от бройките, които авторът на същата книга би продал в България, където пък броят читатели е само 10 процента от този в Германия.

Тълкуването на тези числа обаче не е толкова лесно и недвусмислено, колкото изглежда на пръв поглед. В добавка към обичайната и вездесеща писателска параноя, че, първо, този който не предпочита техните книги, има лош вкус, и второ – че недостатъчната продажба на книгите им се дължи на конспирация, организирана от литературния свят срещу тях (страх, който не е съвсем неоправдан), българските автори имат и комплекса, че биват маргинализирани поради националната си принадлежност.

В едно от моите есета някога стигнах до заключението, че за успеха на един писател съвсем не е без значение от коя страна произлиза. Изгледите са особено добри, ако идва от някоя голяма, политически силна държава като Съединените щати. Конфекционната наративност на тези текстове често се въздига в литературна сензация и тази възхвала се подсилва все повече от рекламите на издателствата. Това са безпроблемни четива, насочени към читател, който търси вълнуващо действие, ласкаейки се, че чете изтънчена проза, чиито качествени характеристики – било то интересна стилистика, оригинален речник, ярко обрисувани протагонисти или поне задълбочено описание на многопластовата действителност – всъщност напълно липсват.

Удивително е, че икономиката тук играе по-незначителна роля, в противен случай трябваше немските автори да бъдат световно известни. Има и такива, но те са оскъден брой: Гюнтер Грас с „Тенекиеният барабан“ или Бернхард Шлинк с романа „Четецът“, макар че и двете книги постигнаха световно признание едва след като бяха филмирани. Като по-нов немски успех на международната сцена вероятно може да бъде определен „Измерването на света“ от Даниел Келман.

Втората категория успели писатели произлиза от бившите големи колониални държави – Великобритания, Португалия, Испания, Холандия. За разлика от доста провинциалния и мрачен свят на немската литература, имперското минало на тези страни, макар и често ужасяващо, дава на авторите си още от люлката един различен поглед върху действителността – сякаш отвъд родината им.

В третата група автори с потенциал за успех над средния в Германия присъстват тези, които идват от бивши империи, от места, където културата някога е процъфтявала. Руските писатели например са познати и до днес на световната публика със славата, която Пушкин, Гогол, Толстой, Достоевски и Чехов са спечелили на тяхната литература. Французите още живеят в светлината на Краля-Слънце, в блясъка на френските замъци, в славата на френските вина, на прочутите художници импресионисти и не на последно място – на класиците от Молиер през Балзак до Флобер и Мопасан. Италия на пръв поглед не е толкова голяма империя,

но католическата църква е глобална корпорация, която вече 1600 години работи с огромни приходи (църковни данъци, собственост върху недвижими имоти, собственост на компанията) и оказва огромно влияние върху живота на най-малко един милиард души в света. През Средновековието, когато Италия дори не е съществувала, а е имало само градове-държави и малкото селище Венеция е било световна сила, изкуството на Ренесанса е достигнало разцвет в Рим, Флоренция и Венеция, финансирано от недотам почетено придобитите акции на патрицианските търговци и на католическата църква. Освен италианските ренесансови писатели Данте, Бокачо и Петрарка, които сами по себе си могат да се считат за основатели на модерната литература, остава и наследството на Римската империя, която в древността е включвала почти целия познат ни свят – Вергилий и Овидий, Хораций и много други, също толкова безсмъртни имена.

Друга група успели в Германия автори има за основа философията на Русо. Жан-Жак Русо пръв и с изключителна острота изразява живия и до днес дуализъм на „добрата“ невинна природа и „лошото“ корумпирано общество/цивилизация. Колко активен е бил този дуализъм дори в България, се вижда и в първия том на написаната от Милена Кирова „История на българската литература“, където тя постоянно стига до извода, че българските писатели от Освобождението до края на XIX век рисуват отново и отново идиличния образ на традиционното и предполагаемо благополучно българско село като контрапункт на моралната поквара в тогавашното им общество. Ретроутопичната идилия, която българските автори създават в собствената си страна като копнеж по миналото, разрушено от новата национална държава, съществува и в Западна Европа, включително в Германия: това са мечтите за „благородния дивак“, който живее в тропически рай, не познава никаква агресия, а само социална хармония, който се радва на живота, на хубавото време и на здравословна храна – плодове и риба, а на ушите си носи перли, събрани от тюркоазено блестящата вода.

Докато във Франция се разпространяват предимно русоистките идеи за „благородния дивак“, в немското културно пространство, особено след отпора, даден на турците пред Виена от армията на принц Ойген през 1685 г., се появява нов, екзотичен култ към Ориента. Именно в него циркулира и анекдотът, че виенската кафе-култура е започнала от един забравен при отстъплението на турците чувал с кафе. През епохата на рококо „турското“ става синоним на ориенталска екзотика, която – както се вижда от известната Моцартова опера „Отвлечение от сарая“ – крие вълнуващ контраст на омайващо чувствено удоволствие и културна пищност с ужасна жестокост. Моцарт рисува този остър контраст с музикални средства и в третата част на прочутата си соната KV 331, във финалното Рондо а ла турка.

Никой в Германия не е знаел, че извън сараите, извън дворовете на началници на вилаети, везири и валии, Ориентът съвсем не е пищен и чувствен, а много мизерен. За бедността и лошите, кални пътища, за мизерните страноприемници (ханове) без прозорци, за негостоприемните и неотоплени, бедни колиби, за постоянните епидемии от чума (т.е. за всичко това, което за повечето българи от времето на Османската империя е било реалност), немците щяха тепърва да чуят след отварянето на имперските граници през 1835 г. Онова, което ще видят по-късно пруският генерал Хелмут фон Молтке и известният през XIX век немски писател Фридрих-Вилхелм Хаклендер в своите „Пътешествия из стара Турция“ (Молтке през 1835 и 1837, Хаклендер съответно през 1840 г.), не са „Приказки от 1001 нощ“, а по-скоро ранен лондонски роман от Чарлз Дикенс: мръсотия, мизерия, глад.

Независимо от това екзотичните мечти продължават и днес; авторите, дошли в Германия от Ориента, дължат успеха си на простичкия трик да разказват в духа на старата Шехерезада: сърцато, с всички претрупани орнаментации, които правят известен Ориента, и които омагьосват суховатите, неособено надарени с въображение германци. Те купуват книгите им, за да занесат в къщите си парченце от тази магия, от този разказвачески рай.

Успехът на латиноамериканските автори в Германия се дължи на подобна причина, с изключение на факта, че начинът да се преодолеят оковите на обективността, в които германската душа изживява доживотна присъда, не е бягството в някакъв екзотичен сурогат на Рая. При Маркес например освобождението от мрака на себепостроените тесни затворнически клетки, от които днешните немци трябва да се откупват с obsesивна фрустрация, става поне с хипотетичното разрушаване на тази клетка чрез побег към една магически уголемена реалност.

Невероятният световен успех на писателя, неуспял като учен, който изследва анимистичната философия на мексиканските шамани под псевдонима Карлос Кастанеда, има същата основа. Но нека отидем към другата страна на земното кълбо, на изток към другия голям континент, Азия, и се запитаем: защо будизмът направи на книжния пазар толкова голяма кариера, че най-продаваният в Германия и по света роман на Херман Хесе продължава да бъде „Сидхарта“? И в него се обещава спасение, при това този път не само от теснотията на немската реалност-на-малкия-човек, но също така от огорченията, които пораждаат прекомерните материални изисквания. Навярно изглежда странно, че будизмът има успех най-вече сред тези хора в Германия и по принцип на Запад, които могат безпроблемно да покриват материалните си нужди и могат да си позволят дори пътуване до Тибет.

Общо казано, това са основните причини за успеха на някои чуждестранни автори в Германия. Следователно самообвиненията, които си отправят българските автори – щом

теориите им за комплот срещу тях не успяват да излекуват болката от комплекса за незначителност, са една напълно безсмислена реакция. Има някаква пикантна ирония в това, че малобройните български писатели, намерили успех и признание в Германия, вярват, че познават причините за общия неуспех. Георги Господинов, естествено, не е съвсем неправ, казвайки, че не бива българските автори да се изненадват от своя неуспех, след като пишат така безинтересно. Дали това изказване е предизвикало вик на възмущение, не зная; сигурен съм обаче, че много от авторите, които напоследък печелят известност в България, са на друго мнение. И те я печелят, защото се стремят именно към интересното, съблазняващо писане. За жалост обаче го правят чрез очевидна имитация на американските *creative-writing mainstreams* (в кратките разкази и новели), докато в романите си подражават на популярните трилъри и трилър мистерии, станали световни бестселъри.

Милостивата природа действа в услуга на човешкото самосъзнание така, че всеки вярва в собствената си оригиналност и неподатливост на влияние. Винаги, когато съм разговарял с някой писател, съм получавал неизменния отговор, че в живота си не е прочел даже един трилър. И аз, разбира се, вярвах на всички, та нали авторът е човек, за когото истината стои над всичко? Фрапиращата еkleктика си обяснявах с факта, че България е крепост на парапсихологически и телепатично надарени хора. Само че, уви, това не можеше да доведе до никакви промени. Защо трябва немецът да чете написаното от българско перо, ако познава до болка американската продукция или пък това, което е излязло изпод перото на собствените му (немски) епигони, които също смело са яхнали крими- и трилър-вълната на успеха?

Обратният метод, а именно да се настоява упорито на „balgarskoto“ и да се приписва културната му специфика на някаква нейна собствена константа, се базира на погрешното схващане, че литературата е вид етнография. Този антропологически „дънер“ и културното му „ашладисване“ не бяха ясно разделени дори в разцвета им около 1900 г., поради което се оказаха податливи на злоупотреба от страна на различни расови идеологии. В литературата обаче е точно обратното: тя трябва да показва, че въпреки всички културни различия, драмите на хората навсякъде са едни и същи. Започвайки от страданието, глада, болестите и бедствията до конфликта на индивида със социалните норми, пред литературата стои очакването – ако иска да бъде глобално четивна – да покаже автохтонните специфики единствено като фактор, предизвикващ общочовешки реакции в цялата им непредвидимост, която е също толкова човешка.

Фактът, че въпреки силно ограничените си финансови рамки исках непременно да издам „История на българската литература“ от Милена Кирова, се обяснява с една причина: Кирова

освобождава българските класици от едноизмерната им функционалност било като народни писатели, било като изобличители на държавата, в която живеят. Тя отделя личността на писателя от литературната реторика в творчеството му и по този начин показва защо приписваната на българските класици и на техните текстове функционалност може да няма нищо общо с качествата и стойността на техните литературни творби. Патриархът Иван Вазов например, доказва Кирова, по природа не е бил патетичен човек, а в литературата си изобщо не се ограничава до рамката на пламенен патриот. Вазов използва суперлативни и екскламаторни средства, защото вижда, че националното съзнание никога няма да възникне на чисто рационално ниво. Подобно на други свои съвременници, той създава героични фигури с ясното съзнание, че те поставят началото, тъй като нямат първообрази в историческата действителност.

Тъй като познавам добре своите сънародници, скъпите германци, и зная колко са склонни да демонстрират измислените си „двойкаджийски“ знания за България с готовност да я критикуват, изкушавам се да спомена, че българските интелектуалци, водени от своя стремеж да се харесат в Германия, послушно следват желанията на немските културолози, които често дори не забелязват собствените си предразсъдъци.

Милена Кирова не се поддава на изкушението просто да обърне тризъбеца и да превърне литературните светии в по-малки дяволчета. Не, нейният подход е съвсем друг. Тя разграничава ясно личността и светогледа на автора от неговите литературни похвати и от стилистиката на неговите творби. Това ѝ позволява да определи литературното значение на всеки отделен автор независимо от националния и социален контекст, в който твори. А това пък вече е предпоставка за интернационално внимание.

Нейната тактика, така както я описах, съответства напълно на двата идеологически стълба, крепящи моя издателски проект:

1. Вместо да пригласяме на всеобщите оплаквания, че никой не възприема България и никой не знае нищо за нейната култура, нека да променим това и да отговорим на обективния въпрос защо би било полезно за един германец да се интересува от България.

2. Поради лошия опит да се заобикаля истината в интерес на едно утвърдено обществено мнение, издателство “Choga” е възприело политиката да публикува едновременно по една българска и една немска книга.

Съвременните печатарски технологии и каналите за онлайн разпространение вече позволяват на издател, който има идеи и знания, но няма капитал, да произвежда добре изработени книги с твърда корица. Успехът досега, естествено, е скромнен, но все пак далеч

надхвърля очакванията. Първият том на „История на българската литература“ от Милена Кирова се продаде още в първите две презентации, и не само на живеещи в Германия българи, които искат децата им да познават в модерна форма културата на своя произход, но също и на германци, по един или друг начин свързани с България. Баварската национална библиотека вече е поръчала книгата, включително томовете, които следват. Българистът Благовест Златанов, който работи в Славянския институт на Хайделбергския университет, също я е поръчал за своята институция.

Това е скромно, но устойчиво начало. То показва, че между огромните очаквания и безнадеждността има едно скромно средно място, за което България би могла да се бори.

Превод от немски Наталия Афеян

Fotiny CHRISTAKOUDY-KONSTANTINIDOU¹

Formalistic Markers of the 'Modern' in Greek Poetry: a Retrospective from the Point of View of Literary History

Abstract

Defining Greek Modernism proves to be a difficult task. It can be said that trying to outline its boundaries raises more questions than provides us with answers, because it somehow resists homogeneous and pure categorisations. Through analysis of verse building we shall try to give a formal answer to the question of what is 'modern' for Neo-Greek literature and how, in fact, poetry becomes 'modern'. As far as the measured speech is concerned, this argument can be easily solved by opting to examine the verse building techniques (versification, rhythmic steps, rhymes, tropes, etc.) and especially the presence of the free verse as a marker of emancipation from the iambic verse of fifteen syllables, emblematic for the Greek folk-song tradition and known also as decapentasyllabic verse. The occurring changes in metric structures are both a complex and a long process that gave its most mature fruit in the works of the 1930s generation (G. Seferis, O. Elytis, I. Ritsos, etc.). However, it turns out that these changes could not possibly be considered as the only leading indicator of modernity, perhaps once again because Greek poetry remained firmly rooted in the local tradition of artistic conventions (which can be seen as a general projection of the spiritual impulses dominating the Balkan peninsula) and metamorphoses encompassed the literary body at a somewhat conservative pace.

Keywords: Greek Modernism; Neo-Greek poetry; the Greek folk-song iambic verse of fifteen syllables (decapentasyllabic verse); from freed to free verse (the poetic works of the 1880s generation, K. Hadzopoulos, C. P. Cavafy, K. Karyotakis, G. Seferis)

Резюме

Формалистични маркери на *модерното* в гръцката поезия – литературно-исторически екскурс

Гръцкият модернизъм и неговото дефиниране се оказват нелека задача. Може да се каже, че опитът да се очертаят границите му поражда повече въпроси, отколкото отговори; той някак определено се съпротивлява на хомогенните и чисти категоризации. Чрез анализа на стиховото изграждане ще се опита да дадем формален отговор на въпроса какво е *модерно* за гръцката поезия и по какъв начин всъщност поезията става *модерна*. По отношение на мерената реч за някои изследователи този спор може да бъде лесно разрешен, ако заложим на нейната функционална натовареност и търсим в техниката на стиха (стихосложение, ритмични стъпки, рими, тропи и т.н.) и най-вече в присъствието на свободния стих белег за еманципиране от емблематичния за гръцката народно-песенна традиция ямбичен петнайсетсричков стих. Настъпващите промени в метричните структури са сложен и дълъг процес, който дава най-зрелия си плод в произведенията на поколението творци от 30-те години на XX в. (Г. Сеферис, О. Елитис, Я. Ритос и др). Тези промени обаче не биха могли да осигурят всички отговори и да бъдат единственият водещ маркер за модерност, може би още веднъж поради факта, че гръцката поезия по балкански остава твърдо вкоренена в местната традиция и метаморфозите обхващат литературното тяло с някак консервативно темпо.

¹ **Fotiny Christakoudy-Konstantinidou** [Фотини Христакуди-Константиниду] is a Senior Assistant Professor of Greek Language and Literature at the University of Sofia St. Kliment Ohridski since 2005 (Department of General, Indo-European and Balkan Linguistics, Faculty of Slavonic Studies). In 2007 she received a Ph.D. degree with a thesis on the topic of *The modern literary movements in Greek poetry (first decades of the 20th c.)*, which was carried out at the Institute for Balkan Studies. Currently, she has been working on different authors from Greek 20th c. poetry such as Nikos Kavvadias, Kostas Ouranis, Kostas Karyotakis, etc. (or poets from the so-called 'second symbolist wave'). She has published articles on the work of Greek symbolist poets from the 1890s (K. Hadzopoulos, L. Porfyra, etc.), Odysseas Elytis, the problem of Greek diglossia, presenting also in Greek the poetry of Bulgarian authors such as Nikola Vapzarov and Valery Petrov.

Ключови думи: Гръцки модернизъм; новогръцка поезия; гръцката народно-песенна традиция и петнадесетричковият ямбичен стих; от освобождения към свободния стих (поколението от 80-те години на XIX в., К. Хадзопулос, К. П. Кавафис, К. Кариотакис, Г. Сеферис)

Defining Greek Modernism proves to be a difficult task. It can be said that trying to outline its boundaries raises more questions than provides us with answers, because it somehow resists homogeneous and pure categorizations². Still, this remains one of the most interesting, debated and controversially interpreted fields of Neo-Greek literature in the 20th c. The questions about the cultural identity, the literary canon and the concept of continuity, the place of Greece in relation to Europe and the European models (adopted and creatively interpreted in Greek literature in contemporary times) usually come out in the foreground, where the position of Greece as a recipient inevitably gets connected to its status as a cultural dominant over several historical eras (the Antiquity, the Middle Ages, the period of the Balkan Enlightenment). Greece's cultural hegemony in Pax Mediterranea, its role as a political and a cultural regulator during the époque of the Byzantine Empire and its being a leading factor at the time of the national Revival on the Balkans quite naturally intertwine with the aporias about what place it is assigned to take in the phase of the New History. The big problem is how to master and channel the conquests of tradition and how to respond to the modern, the eccentric, the innovative, so that in modern times in this process of cultural reinvention it becomes possible for Greek literature to redefine itself (and not to lose itself either) in this conundrum (reminiscent of Alice's wonderings in Wonderland).

It is not easy to define the modernization of Greece at the end of the 19th c. and in the first decades of the 20th c. – yes, it is undoubtedly both material and social (certainly these data can be quantitatively traced); but it is also spiritual and conceptual – and this is firstly evident in the manifesto-essays and in poetry, where the 'I', as a literary subject, gets most visibly and quickly emancipated, expressing the mentality of the modern individual with his tyrannical sensitivity and the innate sense of primordial loneliness.

In order to put the research of Modernism with regards to Greek poetry (and the modernization of Greek culture in general) on a proper scholarly basis, I think it would be particularly useful to analyze verse building. Through it we will try to give a formalistic answer to the question of what is 'modern' for Neo-Greek literature and how, in fact, poetry becomes 'modern'. As far as the measured speech is concerned, this argument can be solved easily by opting to examine the verse building techniques (versification, rhythmic steps, rhymes, tropes, etc.) and especially the presence of the free

² Tziovas, D. Mapping out Greek Literary Modernism (edited by D. Tziovas). In: *Greek Modernism and Beyond*. Oxford, Romans and Littlefield Publishers, 1997, p. 25.

verse as a marker of emancipation from the Greek folk-song tradition emblematic **iambic verse of fifteen syllables** also known as decapentasyllabic verse (Greek: δεκαπεντασύλλαβος στίχος, lit. ‘15-syllable verse’), named as well political verse (Greek: πολιτικός στίχος)³.

The use of the iambic verse of fifteen syllables, which was essential to the whole Byzantine period and later to the Neo-Greek poetical versification, was established around the 10th c. In the following centuries (10-15 c.) the iambic verse of fifteen syllables functioned as almost the only versification instrument of a number of narrative poetry texts (*the Epic poem of Digenis Akritas, the Acritic songs*⁴, *the allegorical and satirical poems from the Byzantine Middle Ages, the Byzantine romance novels written after the 12th c., etc.*). The way it is represented in the lyrical works from the Golden era in the development of the literature at the island of Crete (late 16th and early 17th c.) shows that it not only acquired stable morphological characteristics, but became also a poetic instrument in the hands of bards with a sense of the authorship of the creative process. In the second half of the 14th c. the rhyme, which until then was unknown to Greek poetry, appeared in the Cretan literature. The rhyming iambic verse of fifteen syllables, used by Vintsentzos (Vikentios) Kornaros (1553-1614) in his narrative poem *Erotokritos*, produced this impressive masterpiece in the early 17th c., creating a greater semantic and metric entity and thus generally updating the Greek metric patterns⁵. The non-rhyming decapentasyllabic verse in the period of the Ottoman domination in the Balkans was developed actively in the folk songs. Greece’s national poet D. Solomos (1798-1857)⁶ and the established by him Ionian School of Romanticism also brilliantly used the iambic verse of fifteen syllables, leaning on the achievements of folk-song art. The 1880s generation of poets with its representatives G. Drosinis (1859-1951), N. Kambas (1857-1932), Ioannis Polemis (1862-1924) and the last, but not least K. Palamas (1859-1943)⁷, managed to modernize the subject, but not entirely the

³ More about the decapentasyllabic verse see in: Jeffreys, M. J. The Nature and Origins of the Political Verse. In: *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, pp. 141-195. The term ‘political’ most probably has a meaning related to ‘simple’, ‘ordinary’.

⁴ The Acritic songs (Greek: Ακριτικά τραγούδια, ‘frontiersmen songs’) are the heroic or epic poetry that emerged in the Byzantine Empire probably around the 9th c. The songs celebrated the exploits of the so-called Akrites, the frontier guards defending the eastern borders of the Byzantine Empire.

⁵ Γαραντούδης, Ε. Στιχουργία. Στο: *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα. Έργα. Ρεύματα. Όροι*. Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σ. 1418.

⁶ Dionysios Solomos (1798 –1857) born on the island of Zakynthos was a poet of Greek origin who is best known for writing the *Hymn to Liberty* (Greek: Ύμνος εις την Έλευθερίαν), of which the first two stanzas, set to music by Nikolaos Mantzaros, became the Greek national anthem in 1865 and later of the Republic of Cyprus. A central figure of the Ionian (or Heptanese) School, Dionysios Solomos is considered to be the national poet of the Greeks, because he made use of the earlier poetic tradition (Cretan literature, folk songs) and was the first to systematically cultivate the demotic language, altering its status and paving the way for its implementation in literature. A literary circle is formed around Solomos, which promotes the recognition of *dimotiki* as a language of literature, including I. Polilas, S. Markoras, G. Markoras, C. Manesis, I. Tipaldos, etc. See more in: Δημαράς, Κ. Θ. *Ελληνικός Ρομαντισμός*. Αθήνα, Ερμής, 1994, σ. 24.

⁷ Kostis Palamas (1859-1943) is a national literary icon, a central figure of the Greek literary life and, particularly, of the Greek literary generation of the 1880s, being one of the cofounders of the so-called New Athenian School (or Palamian School, or Second Athenian School) along with Georgios Drosinis, Nikos Kambas, Ioannis Polemis. The New (Second)

metre of Greek verse. The long-awaited changes came into being when Symbolism entered Greek poetry and sparked a poetic revolution through the achievements of the 1890s generation of symbolist poets.

It is well known that in order to convey the intangibility of music Western European symbolist bards were trying to get rid from the chains of the classical metre patterns⁸ gradually substituting the ‘freed’ or ‘liberated’ verse (French: « vers libérés »)⁹ with the free verse (French: « vers libres »). In the late 19th c. the work of the 1880s poetic generation became a creative workshop where not only the old versification tradition was modified, but also prerequisites for its radical change were created with the emergence of the liberated verse – a transient variant between the consistent syllabic patterns and the free verse. However, most important steps for the development of the Neo-Greek versification models were made during the first decades of the 20th c. and especially between the 1920s and 1930s. It is then that the use of the free verse, whose domination up to these days imposes new rules for the reading and the analysis of modern poetry, increased substantially¹⁰.

But whether, in fact, in terms of Greek literature, formalistic changes can be traced in pure type? And as a marker of modernity, are they, in the case of Greek poetry, a relevant litmus for assessing and answering the question of how modern a work is? Even some of the ‘modern’ authors, precisely the 1890s Greek symbolist poets, and even the authors from the 1920s and the 1930s, continue to use traditional metrics. I will proceed to analyse what is actually happening in Greek 1890s poetry.

In his first collection of poems *Songs of the Wilderness* (*Τραγούδια της ερημιάς*) (1898) K. Hadzopoulos (1868-1920)¹¹ follows the tradition of Symbolism, according to which the lyrical cycle is the fundamental structural unit of the poetic text¹². The verses, included in the five parts that make up the collection of poems *Songs of the Wilderness* (with the cycles *Songs of the Wilderness*, *Flute*,

Athenian School was opposed to the pompous and stereotyped style of the Old Athenian Romantic School (1830-1880), which showed preference for the use of *katharevousa* in poetry writing.

⁸ Or should we say “the tyrant demands of the metered line” (Allen, Ch. Cadenced Free Verse. In: *College English*, Vol. 9, No. 4, 1948, pp. 195-199.

⁹ The French symbolists, most notably Verlaine, introduced new metrical forms and modifications of the traditional ones. The intention was to free French versification from classical conventions. But this ‘liberated’ verse was still syllabic and still rhymed. See more in: Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (5th edition). Oxford, Penguin, 2013.

¹⁰ Γαραντούδης, Ε. Στιχουργία. Στο: *Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*. Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2007, σ. 1418.

¹¹ K. Hadzopoulos (1868-1920) is a major representative of the first symbolist generation of the 1890s, considered to be also its ideologist through a series of theoretical works among which the renowned *The Psychology of Symbolism* (1920) (See in: *Κριτικά κείμενα* (επιμ. Κρίστα Ανεμούδη-Αρζόγλου). Αθήνα, Νεοελληνική βιβλιοθήκη Ιδρύματος Κώστας και Ελένης Ουράνη, 1996, σσ. 124-137). He was a poetry, novel and essay writer, a translator and an editor of the short-lived, but significant, avant-garde magazine *H Téχνη* (1897-1899), which fervently defended *dimotiki*.

¹² Ιλίνσκαγια, Σ. Συμβολιστικές διαστάσεις στην ποίηση του Κ. Χατζόπουλου. - <http://www.epoxi.gr/scriptum66.htm> (24. 01. 2018).

Dreams of Love, *Winter Songs*, *The Songs of Linos*), express with precision the specifics of the transition from romantic poetry to verses related to Parnassism (in the fourth part) and wonderful symbolist verses (in the fifth part). The musical orchestration of the poetic language in it reflects one of Hadzopoulos's idealistic aspirations, i.e. the search for harmony. The author admires harmony in nature and strives to revive it in his poems. For that purpose, Hadzopoulos accepts the artistic impulses for a freed versification, but in the meantime, he **tries not to avoid** the traditional metric expression at all costs. On the contrary. The obvious symmetry of the verses and the carefully selected rhyming in the first part of the work (the eponymous *Songs of the Wilderness*) contribute to the melodic sound of a meaningfully organized measured speech, saturated with psychological parallelism and perceptible suggestion. The author, however, does not go far beyond the traditionally organized verse, but we rather observe his desire for it to be varied with much imagination. In the following cycles some metric limitations seem to drop out – in the second part, *Flute*, the iambic verses of fifteen syllables are already non-rhyming, while in the fourth and the fifth part, *Winter Songs* and *The Songs of Linos*, the poetic experiments deepen through noteworthy rotation of the rhyme and rhythm, however, they still remain reminiscent of the folk-song verse¹³.

In *Elegies and Idylls* (1898), which was published the same year as *Songs of the Wilderness*, we are witnessing a much more systematic use of modern verse building techniques – syntactic and graphical verse breaks, non-periodic rhyming, repetitions of words and whole phrases, alliteration, assonance. This collection of poems explicitly shows that Hadzopoulos has probed into the essence of the interpretative possibilities of Symbolism through its power to convey meanings thanks to the implied, the allusion and the association¹⁴.

Even the work of C. P Cavafy (1863-1933), who is unambiguously considered 'modern', brings us no closer to a definite assertion that the completely altered organization of the verse is a *sine qua non* qualifier of modernity. Let us analyse the poetry of the Great Alexandrian. With his dual view to the world, both from the 'outside' and the 'inside', Cavafy has put an end to subjectivity and has prepared the ground for a new poetry – objectifying simultaneously the external and the internal world. His language, however, is one of the most colourful blends in Modern Greek literature of *dimotiki* and *katharevousa* with borrowings from the Constantinopolitan Greek idiom. The rhythm is iambic and so crafted that it is hardly perceivable¹⁵. Rhyme is present (especially in the early verses of Cavafy), gradually becoming less and less frequent, and the punctuation marks are still playing a particular role

¹³ Ibid., <http://www.epoxi.gr/scriptum66.htm> (24. 01. 2018).

¹⁴ Ibid., <http://www.epoxi.gr/scriptum66.htm> (24. 01. 2018).

¹⁵ Ρούσσου, Β. *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940) (διατριβή)*. -<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/23160#page/198/mode/1up> (24. 01. 2018).

in the poems. That is why the famous literary critic and poet A. Karandonis declares that Cavafy can be considered a forerunner of modernity, but still he is not a completely modern poet, because as far as the modelling and the composing of his verses is concerned, he remains a self-conscious classic craftsman¹⁶.

It is only in the poetry of K. Karyotakis (1896-1928) during the second decade of the 20th c. that we can discuss the bolder exploration of new poetic techniques. In his work, we can already witness the lack of rhymes and the lack of a concrete length of the verses, which gradually acquire a more narrative tone, also the appearance and more systematic use of the free verse, contributing to his becoming an icon of modernity. Despite that, many of his verses remain rhymed and many critics doubt the depth of his literary reformism¹⁷. Karyotakis' influence "continued to be felt well into the 1930s, but the poetry of his sterile imitators could lead to nowhere"¹⁸. The advent of Surrealism in Greek poetry during the 1930s will largely contribute to the spread of new versification techniques.

Hence, originate G. Seferis' (1900-1971) creative quests – his work is doomed to revive Greek poetry. The lyrical renaissance, which is associated to his name, has its roots in the work of two less known poets: Theodoros Dorros (1895-1954) and Nikitas Rantos – a pseudonym of N. Kalamaris (1907-1988). It is exactly they who, in contrast to any traditional forms, give free expression in their verse of "subconscious elements uncontrolled by reason"¹⁹. But their writings are soon forgotten.

Theodoros Dorros is the author of a single poetic collection titled *Saving the Pleasure* (*Στου γλυτωμού το χάζι*, Paris, 1930, Athens 1981)²⁰. It consists of fifteen poems written in free verse and described as "exile experiences" and allegory of "the absence that has an ontological meaning"²¹. The references of his poetry are related to the poetics of the City and the writing techniques in the style of Charles Baudelaire, including the theory of cosmic 'correspondences' (French: « les correspondences »); echoes from the poems of Karyotakis are also present (with poetic phrases expressing despair and suicide impulses)²². Obviously this is the first poetry collection entirely subordinate to a language that is distant from the conventional verse. It remains, however, almost unknown in Greece. On the first pages of the first issue, it is written: "This book is not sold. It is sent free of charge to those who request

¹⁶ Καραντώνης, Α. *Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση. Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*. Αθήνα, εκδ. Παπαδήμας, 1990, σ. 150.

¹⁷ Trypanis, C. *Greek poetry (from Homer to Seferis)*. Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 686; Καραντώνης, Α. *op. cit.*, σ. 143.

¹⁸ Trypanis, C. *op. cit.*, p. 694.

¹⁹ Trypanis, C. *op. cit.*, p. 694.

²⁰ Δανιήλ, Χ. Ντόρρος Θεόδωρος. Στο: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα-έργα-ρεύματα-όροι*. Αθήνα, εκδ. Πατάκης, 2007, σ. 1593.

²¹ Αθανασοπούλου, Μ. Θεόδωρος Ντόρρος (εισαγωγή). Στο: *Στου γλυτωμού το χάζι*. Αθήνα, εκδ. Γαβριηλίδης, 2005, σ. 15.

²² Αθανασοπούλου, Μ. *op. cit.*, σσ. 16-17.

it". The address is provided as well: Theodore Dorros, 17 Rue Bachaumont Paris or 1 East 33rd Street, New York²³. Only the third edition from 1981 was accompanied by introductory remarks by the literary critic Alexandros Argririou²⁴.

The criticism towards the poet's style is that his language is unintelligible, with a frequent use of French and English words, which are often being used in a mixed manner. The result is "a confused and an incomprehensible expression"²⁵. Reserves are also shown by M. Vitti²⁶; A. Karandonis is talking as well in negative terms about Doros – for him the title of the poetry book is "odd", "funny" and "stupid". He recognizes its avant-garde character as far as the introduction of new writing techniques is concerned, but identifies the author as an artist who "could not and would never become a poet"²⁷. This underestimation of Dorros' role for the reception of Surrealism on Greek soil, and in the meantime the lack of aesthetic promptness to accept more radical forms of Modernism in terms of poetic versification, show some essential features of the literary and, in general, of the Greek cultural climate in the interwar period.

It is not by accident that the first suggestions for adopting the new literary credo for writing poetry, based on association and syntactic fragmentation, come from authors working outside Greece. Dorros spent most of his conscious life, living in the United States and France, and N. Randos was born in Switzerland and resided briefly in Greece as a student at the Philosophical Faculty of the Athens University. Randos' lyrical style underwent several stylistic changes related to his artistic interest in the modernist trends of the early 20 c. such as futurism, expressionism and surrealism, which won him some negative criticism as well. In 1933, Randos' debut collection of poems *Poems (Ποιήματα)* was published. Being one of the first true modernists in Greece, Randos was appreciated highly by André Breton who in his third manifesto of Surrealism called him "one of the most brilliant and boldest minds of our age"²⁸. Overall, nevertheless that he is considered to be part of it, Randos has distanced himself from the 1930s generation, casting doubt on the Greek character of the new art propelled by it²⁹.

But let's turn to the work of one of the most recognized representatives of the mythical 1930s generation – Seferis and his *Mythistorema (Μυθιστόρημα)* (1935) (Greek: 'μυθιστόρημα' translated as 'novel', but also as 'mythical story' – in the age of Modernism polysemantic become even the titles of

²³ Αργυρίου, Α. *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου (1918-1940)*, τομ. Α. Αθήνα, εκδ. Καστανιώτης, 2002, σ. 264.

²⁴ Αργυρίου, Α. *Εισαγωγή στην τρίτη έκδοση της συλλογής «Στον γλυτωμού το χάζι»*. Αθήνα, εκδ. Αμοργός, 1981.

²⁵ Βαγενάς, Ν. Γύρω από τις αρχές του ελληνικού Μοντερνισμού. Στο: *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*. Αθήνα, εκδ. Στιγμή, 1994, σ. 69.

²⁶ Vitti, M. *Η γενιά του τριάντα*. Αθήνα, εκδ. Ερμής, 2012, σ. 89.

²⁷ Καραντώνης, Α. *op. cit.*, σ. 163.

²⁸ Μπρετόν, Α. *Μανιφέστα του Υπερρεαλισμού*. Αθήνα, εκδ. Δωδώνη, 1983, σ. 139.

²⁹ Τζιόβας, Δ. *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα*. Αθήνα, εκδ. Πόλις, 2011, σ. 319.

poetry collections)³⁰. It shows that the artist is increasingly inclined to use the free verse, but in fact, iambic verses of fifteen syllables **are present** in it as well. Thus *Mythistorema* best reflects the balance that a reading audience needs – in it the modern expression, that is unbridled by metrical norms, is balanced with the rhythm of the verse of fifteen syllables; thus the lyrical ‘I’ imperceptibly merges with the voice of the lyrical ‘We’, implied by the deep connection of the verse of fifteen syllables with Greek literary history and folk art. With a narrative diction the verses of *Mythistorema* express the most important topics for Seferis’ poetry – the antique and the Neo-Greek tradition as well as their crossing point with the European culture; the melancholy that arises from the fate of Hellenism and the nostalgia of the people, belonging to the Greek diaspora, who have lost their homeland. The pessimism prevailing in the works of the 1920s and 1930s generation is a reflection of the socio-political crisis that followed the wars from the beginning of the 20th c. and the subsequent Asia Minor Catastrophe; this pessimism is present in Seferis’ lyrical creations, but the poet, who comes from Smyrna (today Izmir), the burnt pearl of the Middle East, does not lose faith in the people belonging to the Greek diaspora. He sculpts through his words their longing for the idyllic *topos* of the native, related to the image of the restored paradise, and presents it to us with splashes of salt, light and remnants of shipwrecks:

Mythistorema 23

A little farther
we will see the almond trees blossoming
the marble gleaming in the sun
the sea breaking into waves
a little farther,
let us rise a little higher.

(Translation by Sherrard, Philip; Keeley, Edmund)³¹

A fruitful symbiosis between now and then, between history and memory, between the just happening and the irreversibly lost, all reflected in a versification where the past and the present share a common territory similarly to the verses of fifteen syllables and the free verses present in this Seferis’ poetic creation. Perhaps that is why Seferis is so much liked, so highly appreciated by the reading audience – it is remarkable how he made the necessary linguistic, poetic and stylistic synthesis for the Greek culture on her way to modernity.

³⁰ Christakoudy-Konstantinidou, F. The Motif of Travelling in Greek Poetry in the Interwar Period, p. 96. - <http://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/61/52> (24. 01. 2018).

³¹ <http://www.babelmatrix.org> (24. 01. 2018) [Λίγο ακόμα/ θὰ ἰδοῦμε τις ἀμυγδαλιὲς ν’ ἀνθίζουν/ τὰ μάρμαρα νὰ λάμπουν στὸν ἥλιο/ τῇ θάλασσᾳ νὰ κυματίζει/ λίγο ακόμα,/ νὰ σηκωθοῦμε λίγο ψηλότερα. Σεφέρης, Γ. *Ποιήματα*. Αθήνα, Ίκαρος, 2014].

We have seen that in a cultural paradigm as the Greek one, which remains permanently connected with its past, but is also eagerly looking to meet the new, the proposed literary-historical retrospective, analysing the development of poetic versification, is a mixture of “tradition” and “innovation”³². The occurring alterations in metric structures are both a complex and a long process that produced its most mature fruit in the works of the 1930s generation (G. Seferis, O. Elytis, I. Ritsos), etc. These changes, however, could not possibly give all the answers and be considered as the only leading indicator of modernity as we saw, perhaps once again, because Greek poetry remained deeply rooted in the local tradition of artistic conventions (which can be seen as a general projection of the spiritual impulses dominating on the Balkan peninsula) and the metamorphoses encompassed the literary body with a somewhat conservative pace. Examining the dynamics of these influences, let us recall as well what the early 20 c. historian Robert Byron has said: “As the sapphire and the aquamarine are distinguished from the turquoise, so the waters of the Aegean Sea differ from the flat blue of the entire Mediterranean”³³. Inspired by the quest to catch up with the achievements of Western artists, Neo-Greek poets explored Modernism in order to apply its experiences and ideas skilfully to the mentality of a southern nation with an undeniably rich cultural heritage. They pointed the path to the new, gave life to the begotten from the predecessors and thus formed the matrix of modern literary-aesthetic tastes.

³² Καραντώνης, Α. op. cit., σ. 112.

³³ Byron, R. *The Byzantine Achievement: an historical perspective, A.D. 330-1453*. London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1987 (reprint; first published in 1929), p. 7.

Българският модернизъм за англоезични читатели

Мария РУСЕВА / Maria RUSEVA, Софийски университет „Св. Климент Охридски“

За книгата: *Bulgarian modernism*, edited by Stefana Roussenova, translated by Julia Stefanova and Stefana Roussenova, Polis, Sofia, 2017. Authors: Svetlozar Igov, Madeleine Danova, Svetlana Stoicheva, Bilyana Borisova, Magdalena Panayotova, Dina Mantcheva, Elizaria Ruskova, Giuseppe del' Agata, Vladimir Yanev, Julia Stefanova, Chavdar Mutafov, Juliana Alexieva. Appendix: poetry by Pencho Slaveikov, Peyo Yavorov, Dimcho Debelyanov, Geo Milev, Nikola Vaptsarov, Atanas Dalchev.

Българският модернизъм провокира окото на изследователя в своята нестихваща актуалност и опит да се търси мястото на българската литература на фона на бурно протичащите авангардни течения в Европа от първата половина на XX век. Новата книга *Bulgarian modernism* (2017) се явява резултат от този опит, но и още като израз на стремежа явлението да бъде комплексно обхванато, детайлно представено и поднесено в пълнота пред погледа на англоезичната публика. Книгата е част от изследователски проект „Българският модернизъм в контекста на Европейските модернизми“ и се издава с подкрепата на Университетски комплекс по хуманитаристика „Алма Матер“ и Фонд „Научни изследвания“ към Министерството на образованието и науката. Книжната реализация е на издателство „Полис“.

Сборникът *Bulgarian modernism* е първи опит да се представи на английски език българският модернизъм на фона на цялостния контекст на епохата. Книгата включва текстове от областта на българската литература, както и статии, свързани с развитието на изобразителното изкуство, музиката и театъра в България от началото на XX век. Под съставителството на Стефана Русенова са подбрани и подредени в два дяла 23 текста на 11 авторитетни изследователи, а преводът е дело на Юлия Стефанова и Стефана Русенова. Първата част обхваща водещите модернистични процеси и нагласи през годините 1903-1923 г., а втората част се съсредоточава върху междувоенните авангардни явления и експерименти в периода до 1939 г.

От предговора на Стефана Русенова научаваме обхвата и целите, които са заложили при изготвянето на книгата – изданието следва да хвърли светлина върху значимите модернистични тенденции в България, както и да предостави подробна фактологична информация за авторите

модернисти, тяхното творчество, идеи и стил. Всеки един от текстовете в сборника се съпътства от избрана библиография, която цели да ориентира чуждестранния читател при последващото му запознаване с литературата по конкретната тема. Следва да се отбележи, че *Bulgarian modernism* впечатлява като начинание да се отрази на английски език богатия спектър на направленията, чрез които се развива българската модернистична литература, но и още, книгата може да се разглежда като мащабен проект, с помощта на който да се подобри рецепцията на българския литературен модернизъм в чужбина, както и да се задълбочат и разширят полетата на межкултурния диалог по темата.

Първата част на книгата носи заглавието *The Inward turning* и е посветена на българския индивидуализъм и разцвета на символизма у нас. Първата статия *Modernism and Tradition at the Turn of the Twentieth Century* от Светлозар Игов има въвеждаща функция – текстът се стреми да обхване едрите щрихи на културните процеси след Освобождението и от първите години на новия век, като същевременно запознава с културната и идейно-естетическа програма на кръга „Мисъл“. Също така, бива изведено ключовото място на знаменитата четворка още като фактор за развитието на българския театър и модерната драма.

Следващите текстове спират вниманието последователно върху автори от ядрото на литературния канон – Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Теодор Траянов и Христо Ясенев. Фигурата на Пенчо Славейков е обрисувана прецизно от Св. Игов през нейната значимост на поет, критик и културен идеолог. В следващата статия Светлана Стойчева представя за чуждестранния читател в детайл поетиката на Яворов, като акцентира върху централното място на неговото творчество и на личността му в контекста на българската модернистична поезия. В текстовете, посветени на поетите Димчо Дебелянов, Николай Лилиев и Христо Ясенев, на свой ред Биляна Борисова предлага задълбочен анализ на развитието на тяхното символистично творчество в контекста на влиянията на европейския предвоенен модернизъм. Също така, авторката извежда на преден план характерното за всеки един от поетите при интерпретацията на основни традиционни теми на символистичната поезия – самотата, страданието, скръбта, градът, смъртта и др. В статията за водещия поет символист на литературната заеднота „Хиперион“ Св. Игов проследява влиянието на немските поети Демел, Лилиенкрон, Хофманстал и Георге за формирането на творчеството на Теодор Траянов. Подчертано е още особеното място на Траяновата поезия, на нейната монолитност като верен и точен израз на символистичната поетика.

В друга статия, посветена на европейските културни влияния – *Bulgarian Literature and Russian Literary Modernism*, Магдалена Панайотова въвежда в поетиката на руския литературен

модернизъм и неговите етапи на развитие. Статията има обзореен характер и цели да проследи внимателно влиянието на руските символисти, акмеисти и кубо-футуристи върху българската литература от периода.

В книгата не остава подминат въпросът за мястото на жените като част от българския модернизъм от началото на века. В статията на Мадлен Данова *Women and Modernism in Bulgaria and Europe* специално внимание е отделено на поетесата Мара Белчева. Нейният образ е изведен от сянката на Пенчо Славейков и представен като vyplъщение на културната, образована и независима жена. Текстът припомня, че Мара Белчева е единствената жена, допусната на срещите на четворката „Мисъл“. По тази линия е изказана тезата, че посредством автобиографичното писане в спомените на Мара Белчева за кръга, поетесата се вписва в т. нар. „no man’s land“ (по Гилбърт и Губър) на българския модернизъм.

Последните две статии, поместени в първата част на *Bulgarian modernism*, са посветени на българската драма и контекста на европейския модерен театър. Текстът на Елизария Рускова проследява влиянието на европейските драматурзи Ибсен и Стриндберг за развитието на българската модернистична драма от началото на XX век. От своя страна, Дина Манчева се съсредоточава върху засрещанията и разминаванията при подбора на теми и мотиви при българските и френските символистични драми.

Във втория дял на книгата *The Interwar Period* англоезичният читател получава възможността да се запознае с разнообразните модернистични проявления в българската литература между двете световни войни. Тук отново са поместени специализирани статии, които предлагат задълбочен прочит на творчеството на водещи фигури на българския модернизъм – Св. Игов представя Христо Смирненски, Св. Стойчева въвежда в мащабното творчество на Николай Райнов и неговите връзки със символизма, окултизма и теософията, както и в художественото наследство и критически изяви на Сирак Скитник. Б. Борисова запознава със значимите авторски присъствия на Гео Милев и Чавдар Мутафов, техните художествени текстове, идейно-естетически възгледи и принципи за изкуството и стила. Джузепе дел Агата проследява интереса на ямболските авангардисти към футуризма и посещенията на Маринети у нас. В частност италианският българист се спира върху преводите на Гео Милев на поезия от Маяковски и излага тезата, че могат да се търсят футуристични влияния върху поетическия стих на поемата „Септември“. В статията, посветена на Никола Фурнаджиев от Б. Борисова, са потърсени връзките между творчеството на септемврийския поет и актуалната европейска художествена модернистична изобразителност от периода – на фовизма, кубизма и конструктивизма. На свой ред Владимир Янев изследва комплексните

авангардистки влияния в творчеството на Николай Марангозов, където могат да се открият следи от късния символизъм, експресионизъм, футуризм и сюрреализъм. Поезията на Никола Вапцаров е представена през идеите на конструктивизма, а в статията за Атанас Далчев заслужено място е отделено както на поетическите особености на неговата предметна поезия, така и на критическите възгледи, които поетът споделя за българската лирика след войните.

Ще споменем още, че в сборника е отделено специално внимание на развитието на изобразителното изкуство и музика у нас през първата половина на XX век. Във втората част на сборника е поместен текстът на Юлия Стефанова *The art of Pencho Georgiev*, който се фокусира върху един от забравените български художници – Пенчо Георгиев, и разглежда френските авангардни влияния в неговия творчески път. Също така, във връзка с модернизма в изобразителното изкуство в книгата са подбрани, преведени и поместени три текста на Чавдар Мутафов – *Декоративни очертания на нашата живопис*, *Визионерството на Иван Милев* и *Национално-физиономичното у Владимир Димитров-Майстора*. Важно е да се отбележи, че от една страна, есетата запознават с особеностите на стила на двамата художници, както и с техния принос за развитието на българската живопис, а от друга страна, текстовете отразяват нагледно авангардисткия стил на Чавдар Мутафов и неговите разбирания за декоративното в изкуството.

На последно място, но не по значимост, във втората част на книгата е включена обзорната статия *Bulgarian Music and Modernism* на Юлиана Алексиева. Авторката изтъква приноса на редица композитори при формирането на българската музика като Панчо Владигеров, Добри Христов, Емануил Манолов, Никола Атанасов, Петко Стайнов, Любомир Пипков, Филип Кутев и мн. др. Текстът предава картината на музикалното творчество в България, която е изключително богата, разнообразна и интересна, тъй като в нея се преплитат традициите на миналото с настоящето, фолклорът с модерното мислене.

Една от приятните изненади в *Bulgarian modernism* е поместеното приложение в края, което предлага подбор от избрани стихотворения на Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов, Гео Милев, Никола Вапцаров и Атанас Далчев. Преводите са изготвени от поета Питър Темпест (Peter Tempest) и писателя Кристофър Бъкстон (Christopher Buxton) и дават възможност на читателя да се докосне до характерната тематична образност, модернистични светоусещания и поетики на изброените автори. Събрани на едно място в *Bulgarian modernism*, изследователските текстове и стихотворенията в приложението придават цялостен, завършен облик на книгата.

Bulgarian modernism събира за англоезичния читател богатата палитра от тематично разнообразие на българския модернизъм. В заключение ще отбележим, че текстовете в книгата

са изключително занимателни и информативни и биха били полезни както на чуждестранните българи, така и на изследователите неспециалисти, млади учени и студенти.

Quatre littératures - un seul symbolisme

Roumiana L. STANTCHEVA / Румяна Л. СТАНЧЕВА, Sofia University St Kliment Ohridski

Comptes rendus: **Dina Mantcheva. *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen***. L'Harmattan, 2013. [Дина Манчева. *Символистичната драматургия от Запада до Изтока на Европа / Symbolist drama from Western to Eastern Europe*]

La dramaturgie symboliste européenne avait de longue date besoin d'être étudiée de manière détaillée et d'être soumise à une réflexion comparative. Face à la nouvelle étude de Dina Mantcheva, professeur de littérature française à l'Université de Sofia, consacrée précisément à ce phénomène, il est intéressant de considérer la portée de celui-ci. Le livre *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen*, édité en français et en France chez L'Harmattan, englobe les ouvrages des maîtres du symbolisme, faisant partie de littératures largement connues et moins connues - de langue française, russe, polonaise et bulgare. Les exemples pris dans quatre centres culturels nationaux seront-ils suffisants pour admettre que les tendances européennes sont intimement liées entre elles ?- se demande-t-on. Le choix du corpus qui n'embrasse pas tous les visages du symbolisme européen au théâtre, promet de trouver et d'étudier des exemples convaincants concernant l'hypothèse des tendances similaires dans les littératures en Europe. Vérifions cette promesse.

Le sujet de l'étude étant très large et difficile à cerner, il est articulé de manière particulière dans le livre en question. Dans une Première partie, Dina Mantcheva s'arrête sur *La Dramaturgie des maîtres* (Maeterlinck, Blok, Wyspiański, Popdimitrov), tandis que dans une Deuxième partie, elle poursuit *Les sujets intertextuels dans la dramaturgie francophone et slave*. Les dramaturges les mieux connus du symbolisme européen permettent à l'auteure d'examiner en détail leurs créations novatrices afin de relever les similitudes et les différences entre chacune des quatre littératures dont ils sont les représentants. L'analyse qui va du particulier au général et vice-versa fait voir non seulement le caractère des phénomènes étudiés, mais aussi la place des écrivains eux-mêmes dans les contextes respectifs de l'époque : français, russe, polonais et bulgare.

Le livre de 350 pages attire l'attention depuis son *Introduction*. Y est présentée la méthodologie de recherche permettant d'embrasser les quatre variations symbolistes en question dont la durée de chacune d'elles s'espace sur plus d'une décennie. Y sont également exposées les conceptions philosophiques de la génération des symbolistes en France dont les poètes sont beaucoup plus connus et lus que les dramaturges eux-mêmes. La mise en relief de l'idéalisme de plusieurs écrivains de

l'époque inscrit leurs créations dans une perspective de rejet du réalisme. Le poète, le prosateur et dans cet ordre d'idées l'écrivain théâtral lui-même se conçoivent et se définissent comme des maillons importants de la communication avec le transcendantal, seul capable d'expliquer les mystères de l'existence et de les exprimer grâce à une œuvre d'art et non pas moyennant un discours philosophique compliqué.

Outre le cadre philosophique décrit, Dina Mantcheva nous introduit brièvement et bien clairement dans les particularités des quatre littératures en question, en s'attardant sur la spécificité du contexte social et politique dans chacun des pays envisagés. Le modèle français qui est le premier par ordre chronologique, est perçu par les Russes, les Polonais et les Bulgares, comme un symbole de la modernité, du modernisme et, même plus – comme l'émanation de l'Europe tout court. Les sources d'inspiration philosophique de tous les écrivains sont expliquées par le fait qu' « Ils adoptent la poétique des correspondances et des analogies universelles, censées révéler l'unité cosmique, et croient au caractère sacré de l'art dont le créateur est voué à déchiffrer les signes invisibles, intrinsèques à l'Esprit » (p.12).

Lorsque l'on cherche des comparaisons entre l'Europe de l'Ouest et de l'Est, il est souvent difficile d'expliquer les retards des processus culturels sur le terrain slave à l'époque moderne. Dans le cas de l'idéalisme européen qui attire les écrivains et les penseurs sur les deux côtés du continent, leur proximité temporelle facilite le travail comparatif, comme le note l'auteure de cette étude. Cependant, le développement de la dramaturgie symboliste dans chacune des trois cultures slaves se distingue par son propre rythme, marqué par ses étapes concrètes, début, épanouissement et déclin. L'auteure prend également en considération la durée spécifique des variations du courant sur les terrains nationaux. Ainsi le corpus français se caractérise par sa concentration en une dizaine d'années, tandis que celui des trois littératures slaves s'étire en allant jusqu'à 1939 pour le symbolisme bulgare. Les particularités du contexte national sont de même clairement définies dans l'ouvrage en question. Ainsi l'analyse du symbolisme russe, considéré comme l'Age d'argent de la littérature nationale, fait voir son originalité et sa richesse depuis 1890 jusqu'à la Révolution de 1917, ainsi que son orientation vers un esthétisme inédit. En revanche, la lecture du symbolisme polonais de la fin du XIX^e siècle à la Première guerre mondiale révèle sa coexistence avec les autres tendances antipositivistes modernistes, dont le néoromantisme et l'expressionnisme pour n'en citer que quelques-unes. Enfin, le symbolisme bulgare qui occupe une place plutôt périphérique dans le champ littéraire national pendant les deux premières décennies au XX^e s., concilie les tendances qui lui sont propres avec certains aspects avant-gardistes.

En s'appuyant sur l'analyse précise des phénomènes philosophico-esthétiques et sur l'étude patiente et détaillée des variations du symbolisme dans les quatre milieux choisis en Europe, l'auteure

montre l'originalité de chacune d'elles, afin de dévoiler leurs influences réciproques et leurs traits communs. De plus, l'auteure aboutit aussi à un renversement paradoxal de ses observations sur l'interférence originale de la poétique adoptée par les symbolistes. « A l'époque des mélanges entre les cultures à la veille du XX^e siècle et immédiatement après, considérer les dramaturgies symbolistes provenant de climats différents comme des phénomènes isolés, c'est sous-estimer leur originalité par rapport à la production globale. Car, dans chaque forme analogique qui rattache le terrain slave au modèle occidental, il y a une dose énorme et incontestable d'originalité. » (p. 20)

Une importante précision dans l'étude en question porte sur la langue dans laquelle les modèles de la dramaturgie symboliste ont été créés. L'apparition du symbolisme n'est pas un phénomène purement français, mais celui-là a été conçu en français. En effet, l'écrivain emblématique au théâtre y est le Belge Maeterlinck. En même temps, tout en acceptant l'existence d'une communauté symboliste francophone, Dina Mantcheva souligne un fait essentiel à l'époque. Les écrivains francophones à l'étranger étaient considérés comme les représentants de la langue et de la culture françaises, suite au prestige de celles-ci en Europe. Quel changement en moins d'un siècle dans les idées des sciences humaines. Aujourd'hui, les créations de chaque écrivain sont obligatoirement liées à sa langue d'expression, ainsi qu'à son origine ethnique.

Méthodologiquement parlant, l'étude que nous présentons ici, distingue clairement deux types de relations entre les littératures : les contacts directs et les corrélations typologiques. Un certain nombre d'autres choix préétablis donnent une valeur supplémentaire à l'étude : l'analyse comparative des textes dramatiques plutôt que des productions théâtrales et la lecture typologique des œuvres en question appuyée sur des aspects sociologiques, thématiques et structurels.

Dans la première partie majeure de l'ouvrage, l'analyse minutieuse de chacun des grands maîtres (Maeterlinck, Blok, Wyspiański, Popdimitrov) rend possible leur approche comparative et la mise en relief de leurs similitudes esthétiques.

Une attention particulière mérite le chapitre dédié à l'écrivain bulgare Emanouil Popdimitrov. Comme on peut le constater à partir de la bibliographie détaillée à la fin du livre, les écrits et les études sur l'écrivain en question et sur le théâtre bulgare sont jusqu'à présent principalement en bulgare. C'est seulement maintenant que Dina Mantcheva jette une nouvelle lumière sur cet espace symboliste, encore méconnu par les lecteurs français. L'auteure a raison de constater qu'une des particularités de Popdimitrov concerne la problématique contemporaine de ses pièces dont les sujets sont puisés dans les contes de fées merveilleux, conformément aux préceptes de l'esthétique symboliste. Une autre remarque tout aussi importante porte sur les similitudes typologiques de l'écrivain bulgare avec les symbolistes russes et polonais, ainsi que sur son écart particulier des derniers : « ...la mission

essentiellement éthique que Popdimitrov confère à son théâtre est inspirée plutôt de ses conceptions chrétiennes. Elle concerne le redressement moral de l'individu sur un plan général et dépasse autant les préoccupations sociales de Blok que la visée patriotique de Wyspiański » (p. 201). Les conclusions concernant l'écriture des quatre dramaturges, associés aux deux extrémités du continent européen, confirment les similitudes du symbolisme en Europe, tout en insistant sur quelques-unes de ses différences locales : « A la différence des fables atemporelles et universelles de Maeterlinck, les intrigues dans les drames slaves sont associées plus étroitement à la réalité qui leur est contemporaine » (p. 206).

La deuxième partie du travail est consacrée à l'intertextualité de la dramaturgie symboliste. Les mythes antiques, les motifs folkloriques et les sujets bibliques occupent le centre de l'attention. La conclusion qui s'en dégage fait voir d'une part, le rôle particulier accordé à la dramaturgie francophone, considérée comme un modèle particulier du théâtre slave. Y est montrée, d'autre part, le résultat original de ce transfert d'idées mises en contact avec les traditions de chacune des trois cultures théâtrales slaves. Le titre même du dernier chapitre de l'ouvrage résume le mieux l'apport particulier des créations de l'Est : *La mouvance du drame symboliste à l'Est et la transgression du modèle francophone*.

L'édition du livre contient également une bibliographie très détaillée. Elle comprend à la fois les études concernant les textes dramaturgiques, objet d'analyse, et celles de la critique, de la réception et de l'histoire du théâtre symboliste. L'alphabet latin et l'alphabet cyrillique de ces listes orientent vers l'objectif capital de la littérature comparée de franchir les frontières.

Le choix des quatre corpus étudiés - et ici je peux répondre à la question posée au début - sans épuiser toutes les manifestations symbolistes dans la dramaturgie européenne, contient des exemples convaincants concernant la justesse de l'hypothèse liée aux similitudes des tendances littéraires européennes. Cette hypothèse n'est pas nouvelle, mais elle est rarement prouvée par des exemples puisés en dehors des langues et des littératures occidentales. L'étude très solide de Dina Mantcheva qui compare les écrivains francophones, russes, polonais et bulgares en est une heureuse exception. Ainsi, l'idée d'une affiliation des littératures européennes acquiert une nouvelle densité, tandis que le livre en soi propose une nouvelle lecture, profonde et originale d'une période littéraire et théâtrale importante.

Ставането мъж в Стария Завет.**Нов труд по джендър библиистика в България:**

Юлия ЙОРДАНОВА-ПАНЧЕВА / Julia JORDANOVA-PANCHEVA

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

За книгата: **Милена Кирова. Героичното тяло. История и мъжественост в Еврейската Библия.** Кн. 2. София, ИК „Кибее“, 2017. [Kirova, Milena. *The Heroic Body. History and Masculinity in the Hebrew Bible*. Part 2. Kibee Publishing house, Sofia, 2017.]

Милена Кирова е разпознаваемо име в българската хуманитаристика преди всичко с новаторските си търсения, които обичайно надхвърлят филологическите рамки на традиционното за нея изследователско поле. Формирана като учен преди падането на комунистическия режим, носеща потекло на утвърдени литератори (вкл. с академичен статус), тя чувствително променя представите за литературознание веднага след политическите промени през 1989 г., като загърбва методологическия нормативизъм от предходната епоха и въвежда абсолютно непознати за България научни подходи при изучаването на словесността. През 90-те години на миналия век тя въвежда и широко прилага психоанализата като възможен начин за интерпретиране на българската художествена литература, а през първите две десетилетия на настоящия век тя разтваря методологическия фокус на българското литературознание към антропологическото познание и успоредно с това надскача българистичните граници, като започва да изучава може би най-трудната книга на света – т.нар. Стар Завет, или както авторката предпочита да я назовава, Еврейската Библия. Конверсията от психо- към антропо- ориентирани методи на изследване, обаче, не предлага радикален обрат на изследователския интерес от персоналистични към колективистични прояви на човешкостта, а тъкмо напротив – интересът към индивидуалността на човека в случая е подсилен от любопитството към колективните представи за нея, които са проектирани в произведения на словесността.

Приемствеността в научните занимания на Милена Кирова между тези два етапа протича преди всичко по линия на феминизма и на мисленето за половата идентичност на човека, като работата ѝ през последните години се насочва главно към полето на т.нар. *gender studies* – изследвания на социалния пол, или по-точно на социалните употреби на биологичния пол. И

ако в началото на своята кариера Милена Кирова се интересува предимно от въпросите за женствеността и за символичното позициониране на жената в социума, видени през български литературно-художествени (фикционални) текстове, то понастоящем авторката насочва вниманието си към мъжката персона и изобщо към мъжествеността, разбрана като социален конструкт и културна креатура, съградена по пътя на символизацията в свещения текст на древните евреи. Така творческата биография на Милена Кирова чертае специфичен преход от психоаналитични и феминистични българистични книги (*Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература*¹ и *Изпитание на символите. Българска литература и психоаналитична критика*²) към научни книги за юдейската Библия, посветени в по-голямата си част на мъжкия социален пол (*Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария Завет*³, *Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия*⁴ и *Героичното тяло. История и мъжественост в Еврейската Библия*⁵). Маскулизмът (изследването на мъжествеността) в последните разработки на авторката се проявява като своеобразно продължение на феминизма, доколкото – също като него – той се опитва да преодолее наложените стереотипи за половата роля на човека в обществото и да се абстрахира от установените характеристики на човешката личност като едностранно позиционирана фигура – било на властта, силата и героизма, или съответно на подчинението, слабостта, греховността и прочие стигматизиращи дихотомии на патриархалната идеология.

В този план най-новата книга на Милена Кирова – част втора от научната ѝ поредица за историята на мъжествеността в Еврейската Библия (и за мястото на мъжа в свещената история на евреите) под заглавие *Героичното тяло* (2017 г.) – завършва едно продължително усилие на авторката да еманципира съвременното разбиране за човека от патриархалните предразсъдъци. Нещо повече, тя се опитва да преодолее изопаченото от столетия четене на Стария Завет, изпаднало под замъгляващата сянка на Новия, като налага нетрадиционен и на места твърде непопулярен прочит на Еврейската Библия, осъществен през оптиката на социополовите отношения.

¹ Кирова, Милена. *Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература*. София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.

² Кирова, Милена. *Изпитание на символите. Българска литература и психоаналитична критика*. София, Изд. „Феня“, 1997.

³ Кирова, Милена. *Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария Завет*. София, ИК „Стигмати“ & УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

⁴ Кирова, Милена. *Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия*. Кн. 1. София, изд. „Сиела“, 2011.

⁵ Кирова, Милена. *Героичното тяло. История и мъжественост в Еврейската Библия*. Кн. 2. София, ИК „Кибеа“, 2017.

На първо място този прочит на свещения текст не е теологичен – той категорично напуска терена на доктриналното богословие и изоставя всяка проблематика, свързана с вярата и богопочитанието. Това е светски и академичен труд, който се отнася към Еврейската Библия с разкрепостен възторг, като към „литературен шедевър“ (Милена Кирова), съставен от разнообразни текстове – митологични сказания, фолклорни разкази, исторически предания, теологически предписания, лирически творения и т.н., изграден на принципите на монтажа, коментара и художествената фикция. Тези особености на древния текст, видени от изследователката, налагат той да бъде четен най-вече през филтъра на езика, респективно чрез аналитичния инструментариум на филологическите науки. На второ място новият (в смисъл на новаторският) прочит на Еврейската Библия, предложен от Милена Кирова, представлява своеобразен опит за херменевтична реконструкция на първичната сложност и нееднозначност на старинния текст, изчистен от наслоенията на по-късните „свръхинтерпретации“ (Умберто Еко). Това намерение за честен и непредубеден прочит, според изследователката, изисква „да се еманципираме от себе си“ (Милена Кирова) и да прибегнем към диоптралните очила на историческите науки, като поставим Книгата „в историко-политическия контекст на нейната дискурсивна поява“ (с. 179). Така изграждането на една възможна археология на библейската мъжественост диктува на авторката работа както по историческата хоризонтала (сравнение на джендър ситуацията в древноизраилското общество, описано в Библията, с тази в обществата от съседните региони на древния Близък Изток, каквито са известни на археолозите), така и по историческата вертикала (съпоставка между юдейския и непосредствено предстоящия по време гръко-римски културен модел на мъжественост). Тъкмо този опит на изследователката да определи старозаветната мъжественост в качеството ѝ на исторически и географски относителна представа за идеалния мъж на един определен етнос разтваря в полето на нейния труд широкия поток на антропологическото познание. На следващо място в *Героичното тяло* е поставен въпросът за пола като основен екзистенциален маркер на личността, който следва да бъде разгледан в конкретния контекст на Писанието. Цялата поредица на Милена Кирова, посветена на социопола в Еврейската Библия, се занимава с този генерален проблем – как отделният човек, бидейки роден като жена (*Библейската жена*) или като мъж (*Давид, Великия* и *Героичното тяло*), гравитира около образцовата представа на социума (на древните евреи) за „(някакъв вид) мъж или (някакъв вид) жена“ (Милена Кирова) според заемания от дадената персона социален статус. Описаните от Милена Кирова библейски жени очертават няколко фемининни разновидности: жените пророчици, насилени жени, съпругите и майките (матриарсите), блудниците и проститутките, умниците и „ослиците“ (магариците), обичащите

друга жена жени (Рут и Ноемин). А разгледаните от авторката старозаветни мъже се проявяват в редица „хегемонни типове мъжественост (hegemonic masculinities)“: на „красивият, здрав и силен мъж“ (с. 24) – потенциалният герой, обрязаният – правоверният, плачещият (не) като жена, мъдрецът и строителят – като прототип на царя, вождът (патриарх, цар, съдия, свещеник), обичащият друг героичен мъж (Давид и Йонатан), воинът и любовникът, болният и старият, умиращият мъж. Продължителният анализ на изследователката стига до извода, че „Човек се учи да бъде мъж или жена“ и по-специално че – ако перифразираме знаменитата фраза на Симон дьо Бовоар – човек не се ражда Мъж, а става Мъж, което според патриархалните представи на древноизраилското общество, анализирани в *Героичното тяло*, трябва да означава годен да бъде господар и герой. Накратко казано, последната книга на Милена Кирова от поредицата ѝ за социалния пол в Еврейската Библия представлява светско филолого-антропологическо, джандър ориентирано изследване, каквото българската хуманитарна наука до момента не познава.

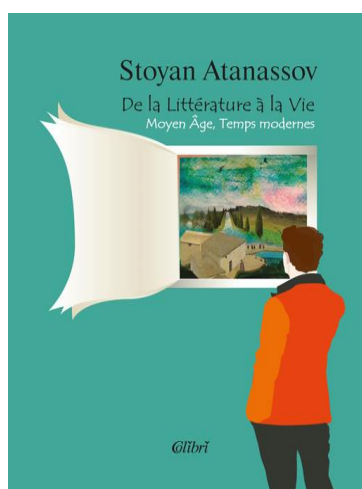
Последната книга от забележителната научна поредица на Милена Кирова поставя още един важен акцент върху древноеврейското мислене за половата идентичност на човека, видяна не като психична реалност, а като социална проявеност и дори метафизична поставеност: „В библейската идеология на пола и половата идентичност [...] нищо „женско“ не е чуждо за мъжа, когато се окаже изправен пред лицето на Бога; в този момент той заема метафорично женска позиция“ (с. 355). Според „Еврейската библия“, изучавана от Милена Кирова, може да се открият „множество „женски“ страни в поведението на еврейския мъж: любов към учението, кротост, любезност и добро възпитание“ (с. 196), наред с накитите, хубавите дрехи и помадите за лице като част от бита на двата пола сред еврейското племе (с. 136). Но по-важно от това външно феминизиране на древноеврейския мъж се оказва метафизичното му снишаване пред инстанцията на Господа – небесният господар на господстващия на тази земя мъж. Както отбелязва авторката на едно място в поредицата си за социопола в Еврейската Библия, „онеправданите категории хора са традиционен обект на състрадателно отношение в древния Израил“ и това обяснява специфичното внимание и дори почитание към жената у древните израелтяни. „Жената е друг вид персонификация на еврейското самосъзнание“ – отбелязва Милена Кирова – и затова се превръща в символичен идентификатор на еврейския мъж винаги, когато трябва да се означава неговата понижена, подчинена и нископоставена позиция спрямо друг по-висш авторитет. Тази релативизация на половото присъствие в Еврейската Библия изглежда непозната за съвременните патриархално (и християнски) възпитани западни хора. Но още по-провокативна от това е тезата на Милена Кирова, изтъкната в самото начало на

нейната библеистична поредица, според която Старият Завет „доказва склонността на древноеврейското общество да разпознава индивидуалността на човека независимо от границите на пола и социалната принадлежност“. Голямата тема за човешката индивидуалност се оказва свързващо звено в търсенията на „ранната“ и „късната“ изследователка Милена Кирова. Прочитайки последния ѝ труд в тази насока – *Героичното тяло. История и мъжественост в Еврейската Библия* (част втора), – спокойно можем да обобщим, че тази хуманна загриженост към индивидуалността на човека и към свободната му воля да избира мажорните (мъжки) или минорните (женски) обертонове сред репертоара на поведенческите стереотипи стои в основата на всяко феминистично (а в последствие и маскулистично) изказване, независимо от неговата форма – академична (както в настоящия случай), художествена или публицистична. Което пък ни дава основание да заключим, че феминизмът е хуманизъм.

Dina MANTCHEVA / Дина МАНЧЕВА, Université de Sofia « St Clément d'Ohrid »

A propos de l'ouvrage de : **Stoyan Atanassov** *De la littérature à la vie. Moyen âge, Temps modernes. Sofia, Colibri, 2016.*

[От литературата към живота. Средновековие, Ново време./ From Literature to Life. Middle Ages, Early Modern Period]



L'ouvrage du professeur Stoyan Atanassov, intitulé *De la littérature à la vie. Moyen âge, Temps nouveaux*¹, est composé d'une trentaine d'études qui semblent synthétiser son parcours littéraire. En effet, elles illustrent les traits essentiels de ses recherches depuis les années 80 jusqu'à nos jours et laissent deviner les étapes de maturation de ses réflexions.

Les contributions choisies impressionnent par leur grande diversité thématique et formelle. Elles portent d'une part sur une vaste panoplie de questions, concernant notamment les Lettres du Moyen âge et de la Renaissance, l'écriture moderne et la théorie de la traduction, la littérature comparée et la francophonie. Les écrits en question semblent embrasser d'autre part une variété de genres propres à l'exégèse littéraire, depuis l'article érudit, le compte rendu concis et le commentaire perspicace jusqu'à l'étude exhaustive et l'essai libre.

Cette richesse de problèmes et de formes confère un caractère complexe à l'ouvrage et pourrait expliquer la multitude de lecteurs auxquels il est adressé, depuis un public spécialisé jusqu'à une audience plus large.

La composition de cet ouvrage volumineux se distingue par son articulation rigoureuse et son argumentation solide. Y prédominent les recherches de Stoyan Atanassov sur la littérature médiévale et celle de la Renaissance. Ces deux domaines-clés illustrent les intérêts scientifiques durables de l'auteur et font penser à l'enseignement qu'il a dispensé pendant de longues années aux étudiants en lettres françaises à l'Université de Sofia.

¹ Atanassov, Stoyan. *De la Littérature à la Vie. Moyen âge, Temps modernes*. Sofia, Colibri, 2016, 534 pages.

Le corpus médiéval s'appuie sur des ouvrages emblématiques qui dessinent l'esprit esthétique et la poétique spécifique de l'époque. Une attention particulière y est accordée aux spécimens les plus connus du roman courtois, tels que : le cycle arthurien se terminant par *La Mort du roi Arthur* ; le texte anonyme *L'âtre périlleux* dont le chevalier Gauvain est parmi les personnages les plus célèbres du Moyen Âge ; l'œuvre médiévale *Perceval ou le Conte de Graal* de Chrétien de Troyes, considéré comme l'un des premiers auteurs de romans de chevalerie, les récits de Tristan et Iseult, constituant l'un des mythes fondamentaux de l'Occident etc.

Les autres formes et genres médiévaux n'y sont pas négligés non plus. Y figurent les chansons de geste du cycle du roi, telles que *La chanson du Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* et *La Chanson de Roland*, ainsi que l'œuvre allégorique *Le Roman de la Rose*, conçue comme une encyclopédie particulière de la culture au Moyen Âge. Quant à la littérature de la Renaissance, elle est présentée essentiellement par l'œuvre de Michel de Montaigne, l'un des penseurs les plus considérables de son temps.

Toutes ces études abordent des sujets épineux se prêtant à la discussion ou elles portent sur des problèmes que la critique avait quelque peu négligés. Par ce fait, les conclusions qui en découlent ne se conforment pas aux lectures traditionnelles, admises comme classiques et proposent de nouvelles interprétations esthétiques et idéologiques.

En s'appuyant sur une analyse détaillée du motif de la folie dans le roman *Tristan et Iseult* suivant le manuscrit de Berne, Stoyan Atanassov fait voir la cohérence de cette version médiévale, en contestant par ce fait son caractère fragmentaire et hétérogène, idée soutenue par nombre de critiques.

Les recherches axées sur la fable aussi bien que sur les niveaux intertextuel et textuel du roman courtois mettent en relief des aspects inédits de sa poétique se rapportant à sa spécificité textuelle. L'analyse des modèles narratifs et des rapports entre les personnages y dévoilent les mécanismes constitutifs de la structuration de l'intrigue. L'examen de la communication non verbale entre les protagonistes et celui des fonctions narratives des objets y font voir le caractère particulier du symbolisme médiéval. L'étude des gestes et des relations entre les personnages y fait connaître certains traits originaux de la culture médiévale. Les schémas et les classifications des faits complétant la lecture des écrits anciens viennent jeter une lumière supplémentaire sur l'héritage du Moyen Âge.

Les écrits anciens ne sont pas uniquement étudiés dans le contexte concret de l'époque qui les a engendrés. Dans nombre de recherches typologiques et comparatives, ils sont envisagés dans le cadre des processus esthétiques et littéraires depuis l'Antiquité jusqu'aux Temps modernes. Cette approche dialogique de la production médiévale adoptée par l'auteur témoigne de ses efforts de mieux dégager

la complexité des textures littéraires en les abordant sous plusieurs angles et sous des modalités différentes.

Les travaux en question portent d'une part sur l'évolution de quelques thèmes ou catégories esthétiques depuis leur genèse dans les temps reculés jusqu'à leurs transformations particulières de nos jours. Ainsi le motif de l'Autre monde y est retracé depuis son émergence dans l'Antiquité et sa présence dans les mythologies celte et chrétienne jusqu'à sa manifestation dans les écrits médiévaux et sa modification burlesque sous l'effet des récits utopiques qui gagnent en intensité pendant la Renaissance.

D'autre part, l'analyse comparative des principes similaires structurant l'œuvre médiévale et les textes des époques ultérieures indique l'importance de celle-ci dans l'évolution des processus littéraires à travers les siècles.

La figuration du corps et la mise en scène du rapport âme/corps dans les romans courtois et dans les *Essais* de Montaigne font ressortir deux types de systèmes poétiques conditionnés par deux conceptions distinctes et différentes du monde. L'image du miroir et la manière dont celui-ci fonctionne dans le *Roman de la Rose* du XIII^e s. et dans le texte contemporain *Le nom de la Rose* d'Umberto Eco, mettent en lumière la lecture originale des structures médiévales dans le texte secondaire et révèlent le morcellement fragmentaire propre au regard postmoderne.

En effet, ce dialogue particulier entre les temps et les cultures met mieux en relief le caractère spécifique de l'écriture du Moyen âge.

En dernier lieu, l'analyse comparative entre les écrits médiévaux français et ceux des Slaves du Sud confirme les tendances analogiques de leur développement et jette une nouvelle lumière sur le caractère original de la culture bulgare. Ainsi les similitudes typologiques en l'absence de tout contact direct entre les chansons de geste occidentales et les chants épiques à l'Est célébrant les exploits glorieux des héros nationaux, font voir la voie indépendante adoptée par les Slaves. De fait, ces derniers suivent leur propre développement et ne sont pas directement influencés par les créations littéraires françaises. Quant aux modèles spécifiques de renouvellement esthétique, adoptés dans les deux régions européennes, ils dévoilent les caractéristiques de l'identité culturelle française et bulgare, marquées par leurs contextes socio-historiques respectifs.

L'attention constante de l'auteur aux multiples facettes de la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance laisse voir ses connaissances solides lui permettant d'aboutir à des conclusions philosophiques, littéraires, esthétiques et culturologiques intéressantes. La valeur de toutes ces analyses est due essentiellement à la précision et à l'étendue de la recherche, au respect des concepts, à l'examen rigoureux des thèmes importants, ainsi qu'à la pensée neuve et hardie.

L'étude de la pensée humaniste contemporaine constitue le deuxième axe thématique de l'ouvrage. L'accent y porte sur les idées de quelques intellectuels marquants de la modernité, tels que : Claudio Magris, essayiste, critique et traducteur italien ; François Hartog et Pierre Nora, historiens et culturologues français ; Alberto Manguel, anthropologue et essayiste argentin-canadien ; Tzvetan Todorov, philosophe, critique et historien des idées d'origine bulgare.

Chacun de ces penseurs est examiné à la fois au niveau de ses théories méthodologiques concernant l'analyse textuelle et du point de vue de ses concepts théoriques et philosophiques les plus originaux. Une attention particulière y est accordée aux termes dont ces chercheurs ont enrichi la théorie de la littérature, comme « lieu de mémoire » de Pierre Nora, « subjectivité dialogique » du texte littéraire de Tzvetan Todorov et beaucoup d'autres.

Les études ainsi construites illustrent le talent de l'auteur d'expliquer d'une façon simple les méandres complexes des sciences humaines afin de se faire comprendre même par le large public.

Enfin, à côté de ces sujets majeurs se dégagent quelques thèmes culturels et didactiques plus généraux. Ceux-ci concernent les problèmes de l'enseignement de littérature à l'université et les méthodes de l'analyse littéraire, la réception des Lettres françaises en Bulgarie depuis le début du XIX^e s. jusqu'à nos jours, les enjeux de la francophonie et les stratégies du multilinguisme pour le développement culturel de l'Europe. S'y retrouvent enfin quelques souvenirs de l'auteur empreints d'humour, concernant son travail d'interprète à l'époque communiste. L'objectif de tous ces écrits est de faire connaître la culture contemporaine bulgare au lecteur français ou de dévoiler certains aspects du développement culturel français et francophone à l'intention du public bulgare.

L'ampleur et la variété des problèmes traités par l'auteur tracent le portrait d'un philologue et humaniste au sens plein du mot.

Néanmoins, malgré la variété apparente des différentes contributions, celles-ci établissent des rapports variés entre elles. Ces liens implicites, suggérés par le titre polysémique de l'ouvrage *De la littérature à la vie*, assurent la cohérence et la cohésion textuelle du recueil.

L'intitulé déjà cité fait penser d'un côté à la dépendance particulière du texte du contexte qui l'engendre et pourrait se lier aux différentes méthodes d'analyse pratiquées par l'auteur – du structuralisme et la sémiologie dans les années 1980 vers une critique décloisonnée plus large dans les années suivantes. Par conséquent, les différentes études du recueil semblent appartenir à un même processus de lecture, débutant par l'approche immanente du texte et aboutissant à l'analyse interdisciplinaire puisant dans l'histoire, la sociologie, la culturologie et la littérature.

D'un autre côté, de l'aveu même de l'auteur, le titre de son ouvrage semble viser le rôle réservé à la littérature d'interpréter la réalité environnante par ses propres moyens, procédés et traits

esthétiques. Ainsi l'image du monde paraît réunir toutes les études du recueil même si elle y revêt une multitude de concrétisations différentes – depuis la représentation de l'Autre monde dans la littérature médiévale ou la figuration du corps dans les écrits de la Renaissance jusqu'aux problèmes de la francophonie et du multilinguisme de nos jours.

Et pour finir, le titre qui n'oppose pas, mais réunit des concepts hétérogènes, laisse deviner l'aptitude de l'auteur de tracer des liens multiples entre les époques et les écoles esthétiques afin de les considérer dans leur complexité dialectique. Ce n'est pas un hasard si un des articles y étudie la typologie des frontières culturelles et les stratégies identitaires de leur dépassement. En fait, c'est la communication permanente entre les textes qui représente un des acquis les plus originaux du recueil.

Ainsi les deux types d'approches des faits littéraires – l'analyse de textes originaux et le commentaire des idées d'exégètes contemporains –, s'éclairent réciproquement de manière particulière.

La lecture détaillée de *La Chanson de Roland* faite par le critique universitaire Jean-Marcel Paquette et expliquée par l'auteur, vient compléter les recherches de celui-ci consacrées aux chansons de geste. De même, les observations de Stoyan Atanassov concernant la représentation du corps dans les œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance, sont poursuivies en quelque sorte par les considérations du philosophe français Michel Foucault sur le même thème. Les idées de Claudio Magris, exposées dans son ouvrage culturologique *Utopie et déception* jettent une lumière supplémentaire sur le motif de l'utopie examiné dans l'ouvrage.

Enfin, les nombreuses comparaisons entre les idées des différents intellectuels contemporains contribuent à la compréhension de leurs conceptions philosophiques. Ainsi, les réflexions d'Alberto Manguel formulées dans son *Histoire de la lecture* paraissent compléter les commentaires de Roland Barthes et de Tzvetan Todorov concernant certains problèmes littéraires.

Les études réunies dans ce recueil témoignent du goût de l'auteur pour la lecture fine et l'analyse subtile et font voir l'intérêt de celui-ci pour le décloisonnement des pratiques artistiques.

Pour conclure, l'ouvrage de Stoyan Atanassov, rédigé dans un français clair et plein d'idées originales, va attirer l'attention d'un public assez varié, composé à la fois de philologues, enseignants, chercheurs, critiques littéraires et d'amateurs de la littérature et des sciences humaines. Néanmoins, qu'il soit conçu comme un texte de base concernant les créations du Moyen âge et de la Renaissance, comme une introduction particulière à la théorie de la littérature et à la méthodologie d'analyse ou comme un guide de culturologie ou d'études humanistes, il sera fort utile et stimulant à tous ses lecteurs.

Преплитане на преплетеното. [Entangling the entangled]

Венцеслав ШОЛЦЕ / Ventzeslav SCHOLTZE
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

За книгата: **Надежда Александрова. „Еничарите“. Преплетени истории в османския контекст на XIX век.** София, Издателство „Изток-Запад“, 2018.
[*“The Janissaries”. Entangled Histories in the Ottoman Context of the 19th Century* by Nadezhda Alexandrova]

Не би било, струва ми се, прибързано да започна с това, че втората монография на Надежда Александрова „Еничарите. Преплетени истории в османския контекст на XIX век“ се вписва в установените традиции на българската възрожденистика, като същевременно с това обаче извършва и паралелния опит по тяхното преподреждане. Теоретичната значимост на изследването се разгръща откъм допълването на унаследените дисциплинарни автоматизми, подлагайки тяхната фразеология на внимателно, лишено от рисковани своеволности преформулиране. Последното обаче се осъществява не като обособен теоретизиращ импулс, а премного в потока на емпирично-документалните анализи, може би именно във вида на небезизвестна и строго съблюдавана стриктност на емпиричното, която кара изследването да не избягва обиколните пътища при реконструкцията на фактите, да се възпротивява на лесни обобщения или редукции, колкото полезни, оправдани или дори неизбежни да изглеждат последните. Удържането на емпиричната строгост е несъмнено корелат на едно колкото трудоемко, толкова и ненатрапващо се теоретико-методологическо усилие по въздържане от редукция на източниковите дадености и пълнота на изследването. Впрочем още от самите си начала възрожденистиката се е придържала към принципите на известна документалност. Дълги години от проучванията на Възраждането се е очаквало да проследяват, изнамират, съхраняват или дори да възстановяват културни старини като свидетелства на миналото. Книжнината, обществените институции, архитектурните обекти и дори инструментите на материалната култура - всички форми на историческия паметник, всевъзможните документи в качеството си на следи на отминалото е трябвало да се бъдат събрани, каталогизирани и подложени на ако ли не всякога прецизни, то по условие правдоподобни интерпретации. Един от най-могъщите критерии за подобна правдоподобност, съответно и една от най-мощните редуктивни сили в полето на възрожденистиката, е този на националността. Възникнала като

област на националностоителния дискурс, тоест с първоначалния замисъл за легитимирането на известен национализъм, възрожденистиката е била структурирана, макар и не предопределяна в научните си резултати, от идеологическата апаратура на националното.

Затова една първа стъпка, предприета от изследването при подхода му към популярния преводен роман „Еничарите“ от френския писател Алфонс Роайе, бива избягването на националното деление като изходна точка на интерпретацията на документите. Ходът е преди всичко методологически, ход на едно *преплитане* на методите на преплетените истории, сравнителното литературознание и литературната теория на моделите, извършено „с оглед на поставената цел да покажа процесите на преплитане на литературните истории и да реабилитирам наднационалното, сравнителното и транскултурното четене на подобни мрежи от въздействие“ (с. 17). Схващането на културния обмен като *мрежи от въздействие* замества еднопосочния модел отправител-приемник с аналитична тактика, концентрирана върху локалните единични актове на превод. Затова авторката изразява съгласието си с Г. Ч. Спивак, че „би могло да се проведе анализ на различните локации на възприемане на дадена творба и те да бъдат сравнени помежду си“ (с. 27). Третирането на културно-литературните взаимодействия като мрежообразно множество от траектории трябва да изведе серия от повторимо-споделими специфики, несводими до класификационните рамки на националността. Националноидеологическото обособяване, макар и несъмнено налично, се оказва прорязано от пукнатините на споделянето, калкирането, межкултурната комуникация. При това тези процеси могат да бъдат твърде зависими от определен балкански регионализъм: преводачите са склонни да калкират преди всичко гръцките жанрови или дори квазижанрови названия (с. 154-158). Превеждането работи като повторение на културна идиоматика, което не само не се подчинява на националистките географии, но на свой ред всъщност позволява самото им конституиране, доколкото самите балкански национализми се зараждат в процесите на културна апроприация. Идентичностите се учредяват посредством повторението на подвижни, споделими белези, които установяват отличителността на балканския културен ареал, без да унищожават вътрешната му разнородност и изменчивост, без да го „балканизират“ като безпроблемно налична цялост. Отправна точка в това дебалканизиращо разглеждане на Балканите се открива в изследването на конкретния единичен случай.

„Еничарите. Преплетени истории...“ унаследява ценния възрожденистки рефлекс литературният текст да не бъде третиран като самодостатъчен и затворен монолит, който може да се чете единствено през автономната си структурираност: „на основата на самата карта на разпространението на превода може да се набавят доказателства за комуникация и

взаимодействие между отделните общности, особено в случаите, когато големият национален разказ е склонен да ги противопоставя етнически или да ги определя като „напреднали“ и „наваксващи“ (с. 41). Текстологичното проучване на позабравения роман на Алфонс Роайе при все това отчита езиковата и естетическата специфичност на литературния дискурс, като едновременно удържа във фокуса си неговата отвореност към търговско-икономическите, политическите или ценностно-идеологическите системи на *османския контекст*. Текстологията на преводаческите ходове и тяхната взаимосвързаност разглежда литературния текст едновременно и като езиков конструкт със собствена инерция, и като отпечатък от следите на извънлитературното, на нелитературната другост, която заразява, но не унищожава нейната специфичност. Случаят не се извежда от определено правило: правилото се оказва прагматичен продукт на културния и рецептивния контекст.

Но как се мисли това *извънлитературно* или *извънтекстово*, този *контекст*, който пресича границите и изменя значението на романовото произведение? *Османският контекст* във вида, в който бива представян от изследването, твърде забележимо се различава от улегналите в българското хуманитарно пространство трактовки на теоретичното сечиво на контекста, възхождащи премного към Дилтаевата херменевтика или към културноисторическия позитивизъм на Иполит Тен. Надежда Александрова извежда османския контекст като мрежообразно множество от изменчиви и разнопосочни културни отношения, лишено от твърда и обобщително изводима идентичност. Контекстът не се схваща като условие за възможност, форма на колективна менталност, поредно превъплъщение на завещания от Хегел *дух на времето*, който обяснява рецептивните канали, преводаческия избор, езиковата структура или книгопродавческите тактики. Напротив, контекстът е самата съвкупност от разнородни и преплетени динамични процеси, иманентни на изброените литературни практики. В тази точка от изследването проличава сложната връзка на „Еничарите. Преплетени истории...“ с традициите на българската възрожденистика. Изследването приема потопеността си в тематичния кръг и понятийния език, който унаследява, за да ги преработи и да удържи продуктивните им залози. Сравнителният анализ и подходът на преплетените истории позволяват на авторката да реконструира авторовата атрибуция и маршрутите на разпространение на романа „Еничарите“ точно поради усложняването на монолитното понятие за контекст, надграждащо първоначалното усложняване на националисткия предразсъдък. Другият резултат от горното превключване е, че романът на Роайе не остава редуциран до някакъв социологически факт. Фокусирането тъкмо върху езика на преводите и сравняването на еквивалентите на понятието *куна* в преводите на български, гръцки и румънски и във

френския оригинал (с. 169-174) позволяват да се реконструира голяма част от историята на преводите (и съответно на балканските културни взаимовръзки в средата на 19 в.), както и да се даде пертинентна хипотеза относно екземпляра (най-вероятно гръцки), ползван в българския превод, стигайки до игрословния извод: „Сравнителното литературознание не може да мине без сравнително езикознание“ (с. 174). Изследването постига резултатността си, удържайки аналитичните си процедури на равнището на емпириката, на езиково-текстовите конкретики, допускайки заключения единствено въз основа на изворовата документираност. Затова и картината на османския контекст се оказва сложна, пъстра, лишена от телеологична насока или единен организиращ регламент.

Теоретично-методологическата фигура на *преплитането* израства именно от този емпиризъм на сложното. Частният литературен образ на еничарите в едноименния роман на Роайе се тълкува като интертекстуално преплитане между пропагандните схеми за автолегитимация на османската държава, литературножанрови условности, историографски постановки и субективни впечатления. Плетеница от собствени впечатления след пътувания му на Балканите, ориентализиращата стереотипика на сантименталисткия роман и тогавашното състояние на историческото познание. По същия начин текстът на романа е очертан като преплитане и в рамките на социалното си битие, като комбинаторика на разнообразни дискурсивни потоци: френската литературна и аксиологическа норма и условията на балканската културна комуникация. При преноса и преводите си романът не остава един и същ, а претърпява серия от последователни трансформации, неговият смисъл бива своеобразно допълван в процеса на рецепцията си от преводачите и от местната публичност. Особено интересно в случая е разглеждането на пътищата за проникване на еничарите в историческата, публицистичната и художествената книжнина, но и на тенденциите към синонимизирането им с кърджалиите, както и към полемичното изработване на схващането за „нов еничарлък“ (като форма на родоотстъпническа колаборация с османското правителство) от радикалнодемократичния емигрантски печат в Румъния. В този смисъл образът на еничарите се оказва непостоянен, променлив, белязан от пластичността на последователното си преосмисляне (с. 221-264). Допълнително заплитане на вече преплетеното. Междукulturното артикулиране на образа на еничарите мобилизира еднакво локалностите на балканското и глоболизиращото се влияние на Запада, като процесът не оставя редуцирана нито една от двете страни: „Обменът тече не само в посока Запад-Изток, а и в разнопосочието на Балканския югоизток. Литературните взаимодействия, които се осъществяват на този терен, импортират западни представи и кодове за междуличностна комуникация. А те от своя страна се адаптират

към познанията и вкусовете на местната читателска публика на езиците на всяка от общностите, включени в даден обмен“ (с. 174). В този смисъл изследването преодолява догматизираното противопоставяне между Балканите и Запада като опозиция между първичен оригинал и вторично подражание, усложнявайки културноисторическия наратив и за двете страни. Изследването демонстрира един от по-скоро редките случаи в българската хуманитаристика, при които геокултурните или геополитическите реалии на *Запада* и *Изока* получават обстойно, въздържащо се от удобни обобщения тълкуване. Показателно в случая е вниманието, което се отделя на Алфонс Роайе и Гюстав Ваез в социокултурната им роля на либретисти и автори на адаптирани за френска публика опери (с. 111-121), като дори не без ирония текстът говори за практикуваното от тях... „пофренчване“ на италиански и германски оперни текстове! (с. 111, 117). По един деликатен начин, през иронизиращата маркировка на кавичките читателят е предразположен да мисли някакво съответствие между „Изток“ и „Запад“, между „пофренчване“ и „побългаряване“: културните дискурси навсякъде и по неизбежност се движат едновременно от процесите на *колонизиране*, калкиране, отваряне към идващи от другаде кодове, и от процесите на *усвояване*, адаптация, употреба съобразно единични ситуационно-локални дадености. И макар и да очертава рамките си в областта на едно твърде конкретно и емпирично определено изследване, книгата на Надежда Александрова би могла да послужи като пример за нуждата от преосмисляне на културногеографските автоматизми, за нуждата от едно сложно мислене по отношение на въпроси, чиято приключеност не може да бъде нищо друго освен поредната хитрост на известен властови разум.