



ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ИЗДАНИЕ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

2 • 2025
ГОДИНА LXVIII

Тази книжка се издава с любезното съдействие на
Фонд „Научни изследвания“.

СЪДЪРЖАНИЕ

Право и литература

<i>Встъпителни думи</i>	3
АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ	
<i>Разбиране и институции. Образи на съда в българската литература</i>	5
АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ	
<i>Казусът като структурна основа на комедията</i>	44
ДАРИН ТЕНЕВ	
<i>Отвърщането на кръга. Бележки върху „Венецианският търговец“</i>	58
ЯКИМ ПЕТРОВ	
<i>Апорията на Просперо: прошка, тревожност и перверзия в „Бурята“ на Шекспир</i>	74
ВИОЛЕТА ВИЧЕВА	
<i>Отговорността на преводача. Романът „Апостолов“ от Сибиле Левичаров на български език</i>	90
~	
ЕЛЕНА КРЕЙЧОВА, НАДЕЖДА СТАЛЯНОВА	
<i>Адекватност и еквивалентност в славянските преводи на романа „Времеубежище“ на Георги Господинов</i>	101
ПЕТЪР МОЛЛОВ	
<i>Темата за договора с дявола в „Доктор Фауст“ от Кристофър Марлоу и „Чудният маг“ от Педро Калдерон де ла Барка</i>	114
IRENA KRISTEVA	
<i>Imaginary, Symbolic, and Real in Nezâmi's "Haft Paykar"</i>	125
DARIIA RZHEVSKA	
<i>About Sheep and Man: A Study of Haruki Murakami's Sheep Man Image</i>	131

KRISTIAWAN INDRIYANTO, LILIS NAPITUPULU <i>Aloha 'Āina As a Multicultural Lens in Kiana Davenport's "Shark Dialogues"</i>	145
--	-----

Преглед

MARTIN КОЛЕВ <i>Настоящето е минало, но дори повече – бъдеще: за „Българската литература през XXI век (2000 – 2022). Част втора“ на Милена Кирова</i>	159
--	-----

CONTENTS

Law and Literature

<i>Introductory words</i>	3
ALEXANDER KIOSSEV <i>Understanding and Institutions. Images of the Court in Bulgarian Literature</i>	5
ALEXANDER PANOV <i>The Casus as a Structural Basis of Comedy</i>	44
DARIN TENEV <i>Turning (Away) of the Circle. Notes on "The Merchant of Venice"</i> ..	58
YAKIM PETROV <i>Prospero's Aporia: Forgiveness, Anxiety, and Perversion in Shakespeare's "The Tempest"</i>	74
VIOLETA VICHEVA <i>The Translator's Responsibility. The Novel "Apostoloff" by Sibylle Lewitscharoff in Bulgarian Language</i>	90

~

ELENA KREJCOVA, NADEZHDA STALYANOVA <i>Adequacy and Equivalence in Two Slavic Translations of the Novel "Time Shelter" by Georgi Gospodinov</i>	101
PETER MOLLOV <i>The Theme of the Pact with the Devil in Christopher Marlowe's "Doctor Faustus" and Pedro Calderón de la Barca's "The Wonderful Magician"</i>	114
IRENA KRISTEVA <i>Imaginary, Symbolic, and Real in Nezâmi's "Haft Paykar"</i>	125
DARIIA RZHEVSKA <i>About Sheep and Man: A Study of Haruki Murakami's Sheep Man Image</i>	131
KRISTIAWAN INDRIYANTO, LILIS NAPITUPULU <i>Aloha 'Āina As a Multicultural Lens in Kiana Davenport's "Shark Dialogues"</i>	145

Book Review

MARTIN KOLEV <i>The Present is Past, but Even More so – Future: On "Bulgarian Literature of 21st Century (2020 – 2022), Part Two" by Milena Kirova</i>	159
---	-----

Право и литература

Встъпителни думи

Редакционната колегия на сп. „Литературна мисъл“ представя на вашето внимание брой, посветен на темата „Право и литература“. Поради големия интерес от страна на колеги към проблематиката в кн. 3 на списанието ще бъдат публикувани още няколко тематични статии.

Ако разглеждаме литературата и правото като различни сфери на употреба на езика или ги причислим към различни „езикови игри“ (Витгенщайн), вероятно ще стигнем до заключението, че те не биха могли взаимно да се обясняват. Въпреки различните си конвенции обаче още от древността те са неразривно свързани, понякога по сложни и опосредствани начини. Поезията и пледоариите например имат общи реторически корени от времето, когато са били обществени атракции. В социален и исторически план литературата и правото са били многократно противопоставяни. Организираните са съдебни процеси срещу определени произведения, изготвяни са списъци със „забранени книги“. Съществуват и литературни репрезентации на фикционални процеси и закони, на фикционални държави с мракобесно или абсурдно законодателство. Областта на критическата теория също съдържа и противопоставяния, и примери на съгласие между двете инстанции.

Предложени бяха следните пресечни точки между двете полета:

История на отношението между право и литература през Античността. Съдебните, реторическите и поетическите тенденции в Древна Атина. „Едип цар“ на Софокъл и конституирането на правната истина като обща за всички съсловия (Фуко, „Управляването на живите“). Ролята на закона и на отмъщението в произведения като „Антигона“ на Софокъл и „Орестия“ на Есхил.

Античната правна теория и философията – „Закони“ на Платон, „Атинската полития“ и „Никомахова етика“ на Аристотел и др. Литературните примери, свързани с идеите в тези произведения.

Творчеството на Уилям Шекспир. „Венецианският търговец“.

Правото и ранното европейско осмисляне на обществения договор – Хобс, Русо, Лок, Монтескьо.

Образите на закона, съдебния процес и обичайното право в произведенията на модерността.

„Процесът“ на Франц Кафка, „Обещанието“ и „Авария“ на Фридрих

Дюренмат, някои произведения на Мелвил, Камю, Набоков и др.

Съдебни процеси срещу литературни произведения („Одисей“ на Джеймс Джойс, „Мадам Бовари“ на Гюстав Флобер, „Цветя на злото“ на Шарл Бодлер) и последвалите обществени скандали. Случаите на цензура (романът „Тютюн“ и партийният дебат около творчеството на Димитър Димов; казусите около романите „Лице“ на Блага Димитрова и „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров, книгата с епиграми и карикатури „Люти чушки“ на Радой Ралин, сложните отношения между Достоевски и Победоносцев и др.). Препоръчваме изследването да не се разгръща само като заклеяване на цензурата, а като задълбочена работа върху нейната юридическа аргументация, особено ако е последвал публичен спор.

Литературните примери в помощ на правната наука. Анализът на Киърън Долин върху цитирането на поетически фигури на Робърт Фрост в съдебни речи („Право и литература (критическо въведение)“).

„Право и литература“ като течение в самата юридическа теория. Дали прилагането на закона винаги съдържа момент на тълкуване, или то би могло да бъде избегнато? Реторическият анализ на правни текстове на Стенли Фиш.

Основанията на закона и деконструкцията на Жак Дерида.

Право и литература в български контекст. Възрожденските революционери и османското право; отношение към обществените реформи (Гюлхански хатишериф, хатихумаюн). Следосвободенски репрезентации: творчеството на Стоян Михайловски, разказите „Андрешко“ и „Адвокат“ на Елин Пелин и др.

Българските теоретици по темата „Право и литература“ – работата върху човешкото достойнство, работата върху биоетиката, работата върху стойността на завещанието.

Броят се подготвя в партньорство със семинара „Литература и право“ на секция „Етически изследвания“, Институт по философия и социология при БАН, и катедра „Теория на литературата“ на Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“.

Александър Кьосев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
akiossev@gmail.com

Разбиране и институции. Образи на съда в българската литература

Alexander Kiossev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Understanding and Institutions. Images of the Court in Bulgarian Literature

Abstract

The article addresses two main issues. The first one relates to the narrative techniques of “outsideness” (Bachtin’s *вненаходимость/vnenakhodimost*) and the ability of literature to penetrate the characters’ otherwise inscrutable inner meaning and make it accessible to comprehension. The second analyzed question brings attention to the “opaque” modern institutions and the institutional roles into which they place individuals. The study argues that, in the Bulgarian context, literary representations of institutional roles remain populist and simplistic. Furthermore, it highlights how emerging Bulgarian literature cannot cope with the formalized meaning of the modern institutional system in the country. The examples are literary depictions of the court, the judicial system, and the judicial roles from the period 1880 – 1905.

Keywords: understanding, outsideness, genre, cognitive function of literature, institutions, formal rationality

ЧАСТ I. Формулиране на проблема

Този текст започна като реплика към книгата на Стоян Ставру „Световъртежи в юридическото мислене. За генеративния потенциал на взаимодействието между литературата и правото“ (2024), но се разви в

самостоятелна теза, произтичаща и от предишни мои занимания¹.

Усилието на Стоян Ставру беше свързано със саморефлексивността на самото право, което в последна сметка работи с езиков материал – свидетелства, доказателства, пледоарии и пр., и се сблъсква с проблемите на словото и интерпретацията. Дали тогава едно философско приключение в езиковата многозначност и нейните литературни лабиринти няма да помогне на юриста? Литературата за Ставру изглежда като Минотавър, чудовище, предизвикващо световъртеж на езиковите практики: в неговите подземия те опасно се разбягват и умножават, взривяват социално контролирани значения. Ставру се надява, че едно приключение в тези тъмни пространства може да даде безценен опит на юриста: „За добро или за лошо законът живее в словото, а езикът не е прозрачен медиум. Познаването на езика, особено когато той говори за правото, като това говорене се случва там, където неговите конфликти и неясноти са най-интензивни, т.е. в пространствата на литературата, би могло да обогати теорията за правото, разглеждано като

¹ Първият ми интерес към проблема „право и литература“ води далеч назад в 1988 г., когато на Втория конгрес по българистика прочетох кратък доклад на тема „Мотивът „селянин пред съда“ и критико-реалистичното тълкуване на социалния свят“, който пък стъпваше върху семинар, разработен още през 1985 – 1986 за моите студенти от специалност „Българска филология“ (вж. Кьосев 1989). Темата беше много интересна, но очевидно надскачаше тогавашните ми знания и сили. След 16 години, като изследовател в международния проект „Роли, идентичности и хибриди“ (CAS 2005 – 2008 г.), се върнах към нея и разработих амбициозна рамка за книга, която никога не написах, но от нея все пак излязоха отделни глави (вж. Кьосев 2007, Kiossev 2009). По това време се опитвах да включа своите усилия в модно направление на западните *Cultural Studies* (вж. Gordon 1984; Coombe 1998; Sarat, Kearns 2000; Rojas 2016), което търсеше да изведе всички законови системи от интересите, целите и културните репрезентации, които оформят определящия конкретен социокултурен контекст. Британските и американски културни изследователи обявяваха, че законите са временни културни втвърдявания и играят ролята на легитимираща власт при социалните борби около значенията; те не са статични и „написани върху камък“, а в постоянен флукс, оформят се в символните властови борби. Днес смятам това направление за задънена улица: авторите или казват очевидности, или брутално редуцират автономията на юридическата сфера, свеждайки я до неомарксистки образ на културните битки: така понятието „справедливост“ губи смисъл. Още след десетина години към проблематиката ме върнаха заниманията ми с двама конкретни автори – Владимир Набоков и Мишел Уелбек, тогава отново публикувах някои скицирани неща (Кьосев 2016), които по-късно доведоха до по-сериозното съчинение „Въображение и справедливост“ (Кьосев 2020), посветено на паметта на непрежалимия Кристиан Таков.

Така че през годините съм се приближавал и отдалечавал от тази проблематика; за това, което успях да направя, имат заслуга доста хора, а за ненаправеното вината е единствено моя. Днес млади хора ме върнаха отново към същия проблем. Трябва да благодаря на целия семинар „Литература и право“ на катедрата „Теория на литературата“, на секция „Етически изследвания“, Институт по философия и социология при БАН, и специално на организаторите Стоян Ставру, Камелия Спасова и Дарин Тенев.

специфична употреба на езика“ (Ставру 2024: 4). Но за разлика от писателите и читателите, юристът можеше да си позволи само временно да тръгне по разклоняващите се словесни пътеки и да изследва накъде водят изплъзващите се дисеминации. В един момент професионалният му дълг го зове да се обърне обратно и да тръгне назад по нишката на Ариадна към собствената си задача – необходимостта да се преодолее всяка многозначност и да се вземе ясно и категорично решение по въпросите на справедливостта, да се прецени, да формулира според закона и да отсъди конкретния казус. Но Ставру се надява, че след световъртежното литературно изпитание взетото юридическо решение ще бъде вече по-мъдро – тренирано в езикова рефлексивност и интелигентна интерпретация, правото вече не би могло да забрави своята опасна словесна материя.

Това е много красиво казано, но почива на концепция за език и литература, която не споделям напълно. Тя може да бъде наречена дисеминативна и постмодернистка, тълкуваща литературата след Бланшо и Барт като изплъзващо се от властта на социума „удоволствие от текста“², играещо с разбягващите се, подривни възможности на езика. То, от една страна, отваря пространство за сложни игри между език и желание, от друга, е представено като изплъзване от социалния контрол на категории, класификации и твърди значения. Това го прави и своеобразна микросъпротива срещу „фашизма“ на езика, за който говори Барт – саботаж на втвърдените и контролирани социални значения, налагани еднозначно от обществото. Четящият човек ги скандализира и играе с тях, живеейки за миг в един асоциален „щастлив Вавилон“ (Барт 2012)³.

² Разбира се, то далеч не е само удоволствие, но и опасност, тревожност, пропасти и световъртеж, игри между символическо и семиотическо, абектност и пр.

³ Да си припомним един ключов начален пасаж от важната книга на Барт „Удоволствието от текста“: „Да си представим индивид, който е разрушил в себе си всички вътрешни прегради, всички класификационни категории, а също така и всички изключения от тях – не по необходимост от синкретизъм, а само от желание да се освободи от древния призрак, чието име е – логическо противоречие; такъв индивид би смесил всички възможни езици, дори и тези, които се считат за взаимно изключващи се; той мълчаливо би понесъл всякакви обвинения в алогизъм, в непоследователност, като запази невъзмутимост пред лицето както на сократическата ирония (веднъж да го поставиш в противоречие със себе си, означава да го доведеш до най-висшия позор), така и пред лицето на страшния закон (колко съдебни доказателства се основават точно на психологическото единство на личността!). Такъв човек в нашето общество би станал олицетворение на нравствена разруха: в съдебните зали, в училище, в дома за умствено болни, в разговор с приятели той би станал чужденец. И наистина, кой е способен без срам да признае, че противоречи сам на себе си? Въпреки това такъв антигерой съществува; това е читателят на текста – и то именно в момента, когато изпитва от него удоволствие. В този момент древният библейски мит се завръща, но смесването на езици вече не е наказание, субектът има възможността да се наслаждава на самия факт на съжителството на различни езици, които работят рамо до рамо: текст – удоволствие – това е щастливият Вавилон“ (Барт 2012: 5).

Такъв дисеминативен ефект на литературния език съществува, разбира се. Тук ще го определя като негативна възможност на литературата да се изплъзва от властта на Символния ред, да действа подривно.

Но както е известно, литературата има и позитивни възможности: тя може да надгражда „над“ Символния ред и да отваря утопични и хетеротопични пространства: да строи алтернативни онтологии, възможни светове и възможни езици, чиято същност не е в съпротивата, а в „строителството“ (ако двете могат да бъдат разграничени). Фантастиката, утопиите и научната фантастика най-добре илюстрират това⁴. Не е тайна, че в тези жанрове игрите на литературното въображение могат да освобождават читателя от базови ограничения на реалността и на езика: те отменят ограничения на наличните несправедливи общества, но могат да правят това и с фундаментални пречки на времето, пространството, протяжността на телата, принципа на реалността или граматиката; накратко могат да отместват не само социални, но и онтологическите граници.

Съществува и една трета възможност, която не е по необходимост фантастична или утопична, нито е непременно субверсивна. Тя също преодолява фундаментални пречки, но не строи непременно утопични светове, нито скандализира Символния ред; възможно е да се реализира и в най-обикновените форми на традиционния литературен реализъм, засяга много повече прозата и трудно се реализира в лириката, в драмата не е възможно.

Обобщено казано, тя се изразява в таланта на литературната проза да преодолява *principium individuationis*.

В т. нар. „реалност“ Битието изглежда фатално разпаднато на единични Съществуващи, които се явяват на човека единствено като изолирани един от друг предмети, хора, животни, звезди, атоми и пр. Те са непрозрачни и непроницаеми, какво става „вътре“ в тях можем да се досетим само косвено, чрез общуване, обмен на знаци. Същото е казано по друг начин и от Жорж Батай, който в „Еротизмът“ го формулира така: „Между едно и друго човешко същество съществува пропаст, прекъснатост..., ние се опитваме да общуваме, но никое общуване не може да премахне едно

⁴ Според интересната нова българска книга за научната фантастика на Александър Попов, следващи принципи на литературната потенциалност, разработени от Дарин Тенев, литературата е способна да отменя бинарни опозиции и да преподreja модалности, променяйки отношенията между възможно и невъзможно, реално и желано. Създадените от нея възможни светове вкарват принципа на радикална промяна в самата структура на отворената реалност; тази вписана утопична потенциалност осъществява гранични контакти с Онова-Което-Още-Не-е (известното *Noch Nicht Sein* на Ернст Блох) и „революционизира“ онтологичния хоризонт. Това е концепция за литература, различна от тази на Бланшо и Барт; тук литературата не се „съпротивлява“ и „изплъзва“ на наличния Символен ред, а революционно въвежда промяната (в целия ѝ спектър от възможности) в него (вж. Попов 2023).

първично различие“; той твърди, че така, както човешкото съществуване бива темпорално прекъснато от смъртта, то е изначално прекъснато и в пространството – чрез изолация на телата, които имат собствена съдба и са непроницаеми едно спрямо друго, спрямо всички други изолирани единичности (Батай 1995: 20).

Техниките на фикционалния литературен диегезис обаче отменят тези граници и са в състояние да проникнат през затвореността на отделните непрозрачни „души“. Това прави от литературната проза уникална форма на *Mit-Sein*, разбиращо съвместно битие с другите, способно да преодолее изолираната обособеност на Съществуващите. Казано с по-обикновени думи, разказът може да влиза и излиза от вътрешните светове на персонажите, да ги описва разбиращо и съчувстващо отвътре, а след това да „излиза“ от тях, да се дистанцира и да ги описва оценяващо и „обективно“ отвън. Повествователната функция противоречиво съчетава позицията на добронамерен „съучастник“ на героя и на обективен външен наблюдател⁵, едно странно емпатично-иронично съчетание.

Тази способност за игра с принципа на индивидуацията е отдавна известна. Приписват на Райнер Мария Рилке мисълта, че въпреки че между най-близките хора остават безкрайни разстояния, все пак е възможно да преодолеем с любов тази фатална дистанция: но едновременно с проникването в другия трябва да можем да го видим цялостно, на фона „на едно огромно небе“, казва Рилке. Поетът е хванал странната диалектика между потъването в другия и ново дистанциране: целостта на Другия (която той самият не е в състояние да види) може да се види само отвън, проектирана върху онтологичен хоризонт, намиращ се „зад“ него. В края на 20-те години на XX век същият проблем ще получи и теоретична форма и ще бъде наречен от Бахтин „вънпоставеност“ („вненаходимость“), най-важното отношение между автор и герой.⁶ За същото „рамкиране отвън“ по

⁵ Най-ясно това се случва при историческата форма „всевиждащ разказвач“, но всъщност я има навсякъде, а в антиреалистичната литература на модернизма тя има специфична кулминация, вж. бележка 6.

⁶ За Бахтин изпълненото с напрежение вънпоставено отношение на автора към героя е основното естетически продуктивно отношение. То позволява авторът да конструира героя като цялост, която може да бъде разбрана, като събира в едно неговата пространствена, времева, ценностна и смислова разпръснатост и закрива, т.е. очертава границите на незавършената откритост на неговото съзнание. Авторското отношение оцялостява това отворено, вътрешно безкрайно чуждо съзнание, допълва го до цялост с моменти, които за самото него са недостъпни – героят сам по себе си не ги вижда, не ги знае и не е в състояние морално да ги оцени. Вънпоставеният автор за сметка на това гледа едновременно „във героя“, но и „зад гърба на героя“, т.е. освен към смисловите и емоционални процеси в неговата душа той има отношение към неговия външен образ, към пространствения и социален фон зад героя, който самият герой не вижда, дори към събитието на неговата смърт или към недостъпното му бъдеще. По този начин авторът завършва и „затваря“ смисъла на героевото битие, който за самия герой е винаги незавършен

друг повод и в друг смисъл говори и Жорж Батай.⁷

Става дума за универсална, валидна за повествователната форма във всички нейни варианти, във всички епохи, но специална интензивност, която тя спечелва при модерната литература, реалистична и нереалистична. Сложното движение между вътрешни и външни перспективи е вписано в самата форма на повествователното време, епическия претерит⁸; тя може да бъде проследена в поетиката на разказа от епохата на всевиждащия разказвач до тази на кризата на миметичния реализъм и разпадането на епистемологичната претенция за всевиждащо разказване⁹, а по-късно на-

и отворен; авторът за сметка на това може да интерпретира и оценява този смисъл, да коментира резултата от целия живот на литературния човек: „Авторът интонира всяка подробност на своя герой, всяка черта, всяко събитие от живота му, всяка постъпка, мислите и чувствата му...“ (Бахтин 1996: 29). Т.е. „разбирането“, за което ще говорим по-долу, не е просто емпатия и проникване в света на чуждото съзнание: то винаги е структуриращ и творчески оцялостяващ, „интониращ“ акт, който „отвън“ дава на литературния човек нова форма и смисъл, за него самия недостъпни. То се ражда в непрекъснатите взаимодействия между вътрешна реконструкция и външно очертаване – оценка на границите на героя, пространствени, ценностни, смислови; при което границите на героя са вписани в неговото описание – разбиране, онова, което той не вижда и не разбира, присъства в акта на неговото разбиране: вписана граница, вписана липса. Това, казва Бахтин, е „нов план на битието, в което иначе със собствени сили литературният човек не е в състояние да се роди със свои сили“ (пак там). Така според Бахтин вънпоставеността се оказва основното литературно-конструиращо отношение – то прилича на любовно дистанциране на автора, който „изчиства себе си“ от полето на чуждия живот, за да даде пространство на собственото битие на своя персонаж, чийто смисъл то съучастнически разбира; едновременно с това обаче то обективно очертава и завършва целостта на този чуждия живот – това е направено от невидим познавателно и етически безучастен „зрител“ – автора (пак там). По мое мнение би било по-точно да наричаме това позициониране на повествователната функция не вънпоставеност, а с парадоксално-то „вътре-вънпоставеност“ – така ще подчертаем непрекъснатото сновящото движение по непрестанното пресичане на границите на персонажа, условие за разбиране.

⁷ В сето си за Бодлер Батай пише за „неизменната единичност“ на поетическия гений, която обаче е противоречиво съчетана с желанието за възвръщане към общност, която и задава граници: „... поезията винаги е отговаряла на желанието за възвръщане, за сковаване в някаква осезаема откъм вънкашност форма на единичното съществуване, поначало безформено, и което не би станало осезаемо освен във вътрешността на даден индивид...“ (Батай 1995: 21).

⁸ Ако приемем, че основната форма на това повествователно време е третоличното „сега беше“, ще видим, че парадоксалното съчетание на сегашността на наречието с миналото време на глагола може да се разбере единствено като съчетание на перспективи – преживяването на героя (сега) срещу наративната перспектива на разказвача (тогава). В този смисъл и наречията „вътре“ и „вън“ са само метафори, вънпоставеното разказване е наративен акт, който едновременно, с един жест, съчетава първоличното с третоличното, емпатията с дистанцията, и това е вписано в самата граматика на разказването.

⁹ Това е огромна и важна тема, но имаща странично отношение към онова, което

мира своите експериментални реализации както в „потока на съзнанието“, така и в известния *tunneling process* на Вирджиния Улф¹⁰.

Благото на разбирането

Тезата, която формулирах във „Въображение и справедливост“, е, че категорията „вънпоставеност“ има най-неочаквани връзки със справедливостта – но в друга посока, различна от тревогите за езиковата многозначност на правото, вълнуващи юристите. И при най-добро желание вънпоставеният повествовател не би могъл „да помогне“ практически – нито на своите герои, нито на юридическата наука. За сметка на това той отдава справедливост на своите литературни хора по чисто литературен начин: като, от една страна, описва отвътре най-интимните им трепети и мотиви, мисли и чувства (които, ако този персонаж беше реален човек, нямаше да узнаем никога); от друга, това съчувстващо разбиране „отвътре“ е неизбежно свързано и с дистанциране и поглед отвън. Всъщност само по този сновящ, вътрешно-външен начин то може да оцалости иначе отворената към собствената си безкрайна перспектива чужда душа¹¹; то не само прониква в интимните ѝ бездни и нейния солилог, но очертава гра-

ни вълнува тук. Тя е прекрасно разработена в краткия, но основополагащ текст на Адорно „Мястото на разказвача в съвременния роман“, имаме и български превод на Николай Илиев (вж. Адорно 1989). В него Адорно описва как литературният реализъм в началото на XX век се изправя пред собствените си ограничаващи презумпции, вече унищожени от съвременния непрозрачен капиталистически свят (накратко те са се концентрирали в създаването на миметична илюзия, комбинирана с допускането, че светът е смислен и разбираем, изисквали са властова позиция на зоркия разказвач, който казва истината за този свят, и на съзерцателната позиция на читателя, който му вярва и се опитва спокойно да осмисли цялото). Романът, казва Адорно през 50-години на XX век, изправен пред непрозрачния свят на идеологически замъглена истина, пред предизвикателствата на новите технологии и масова културна индустрия, е вече принуден да преодолее своя миметизъм и претенцията си за обективно-истинно разказване. Във връзка с нашата тема ще отбележа само, че този процес усилва още повече преодоляването на границите между отделните съзнания, между обективно и субективно, той направо води до заличаването на границите и отвъдреалистична дифузия на отделните съзнания.

¹⁰ В записките в своя „Дневник“ от 30 август 1923 г. Вирджиния Улф (Woolf 1978: 263), която работи в този момент по големия си роман „Мисис Далауей“, пише, че е „издълбала прекрасни пещери зад своите персонажи“, и описва как по тайните тунели, открити от новата ѝ литературна техника (тя никъде не използва наложилите се по-късно неточен израз „поток на съзнанието“), може да се придвижва свободно от едно съзнание в друго, без да съблюдава обективната им отделеност и непроницаемост.

¹¹ Смъртността на човека е видима само отвън, от чужда перспектива, божествена или човешка: мъртвият няма съзнание и не може да наблюдава отвън себе си, а живият не може предварително да преживее смъртта, тя не е „събитие на живота“, а е негова граница. „Нашият живот е точно толкова безкраен, колкото е безгранично зрителното поле“, пише Витгенщайн в логико-философския си трактат (Витгенщайн 1988: 123).

ниците ѝ, конституирайки целостта на нейния смислов свят. Последното е условие за неговото разбиране, диалектиката вън – вътре, цяло – част е в състояние да „задвижи“ херменевтичния кръг и да приближи хоризонтите на персонаж, разказвач и читател.

Във „Въображение и справедливост“ описвах как инстанцията на разказването може да „присъди разбиране“ дори на пределно непрозрачни персонажи. Бях избрал два коренно различни литературни казуса – хората съдебни роли в един разказ на Чехов „Злосторник“ (рус. „Злоумышленник“) и поетичния педофил Х.Х. в романа на Набоков „Лолита“. От конкретния анализ на фокалната игра и на начините, по които повествователят „влизаше“ и „излизаше“ от вътрешната перспектива на тези литературни хора, се осмелявах да направя по-общото твърдение: модерната литература до голяма степен е посветена на такива експерименти по „присъждане на разбиране“. Тя целенасочено търси и прониква във вътрешните светове на гранични същества, които обществото е изключило от човешкия род, едновременно обявявайки ги за зли, неразбираеми и непрозрачни. Фуко изследва подобни, наричайки ги „безчестни“, „безобразни“ и „анормални“, и описва как те биват конституирани като маргинална категория в модерната епоха, както и биополитиките, които би трябвало да ги контролират и нормализират (вж. Фуко 1999, Kiossev 2008). Съществуват и немалко други изследвания, посветени на анормалното и асоциалното в литературата¹².

¹² Това е начинът, по който литературата разширява границите на човешкото: чрез проникване в непроницаемата „злост“ на подобни „безчестни“ създания по маргиналиите. Този универсален принцип се реализира исторически чрез много различни стилове и похвати. По отношение модерната европейска литература началото му е дадено от Романтизма с неговите разбойници, хайдуги, нехранимайковци и разнообразни outflows, както и с чудациите, байронистки мечтатели, пушачите на опиум, проститутките, но и с великите му богоборчески герои – т.е. с всевъзможните „изключителни същества при изключителни обстоятелства“. Реализмът продължава тази традиция, минавайки през варианти на „Записки сумасшедшего“ и разкази за болни и луди, но същественото му откритие е „маргиналът в центъра на обществото“, т.нар. „малък човек“, същество в калъф, чиновникът „без душа“. Социално ангажираната лява литература от своя страна „отваря“ вътрешните светове на тъмни и отвратителни създания от долните прослойки, смятани дотогава за сган, разказът влиза в световите на превърнатите в животни работници и миньори, на пълзящите под тъкачните станове деца, деградирали сякаш отвъд границата на човешкото. Още по-късно разните форми на литературен модернизъм и авангардизъм ще доведат до екстремум изследването на маргиналните същества: те вече търсят „безчестни“ и перверзни създания с нарушена и разколебана идентичност, които скандализират всички природни, социални и символни закони: те не само пресичат границите между съзнания, но и между мъж и жена, дете и чудовище, човек и машина, човек и хлебарка, човек, влюбен в Злото и пр.: примерите, които могат да се дадат, са безбройни, но общото правило е, че литературата отваря „разбиращи прозорци“ към тези странни и чужди души, иначе смятани за напълно непрозрачни, за дотолкова чужди за традиционния хуманистичен свят, че са обявени за скандални и непроницаеми в своята злина. Фуко се занимава с този

Но по каква причина наричаме разбирането и „присъждането на разбиране“ благо? Във „Въображение и справедливост“ опитах един сериозен отговор на този въпрос, тук ще експериментирам с една шега, която обаче е достатъчно красноречива. Какво представлява благо на разбирането, защо е благо и колко е важно то, можем да разберем от една смешна песен на софийския рокаджия Ангел Джендема. В нея става дума за фатално влюбен мъж, решил да си отмъсти на отхвърлилата го жена: отмъстителят се „понася към злодеянието“ и пронизва жертвата си със своя нож. Песента след това добавя гениалния комичен стих: „Чак сега тази жена разбра човека!“. Това изглежда виц, но всъщност заслужава сериозно замисляне. Защото какво се е случило? Едва в момента на смъртта си убитата е имала прозрение за вътрешното състояние на своя убиец, за миг е заживяла „вътре“ в душата му, усетила е чудовищната му страст. Тя със сигурност не му е простила, нито се е откъснала от ужаса на настъпващата смърт и все пак за миг го е разбрала. С този последен свой херменевтичен акт умиращата е превърнала убиеца си от чист, непрозрачен злодей в човек, достоен да бъде разбран отвъд злината му, отвъд всички обстоятелства. Т.е. тя е вкарала *не-човека* обратно в границите на *humanitas*, споделящото определен общ смисъл човечество, с последния си милостив акт не го е оставила да зъзне извън човешкия род. От своя страна разказвачът пък „разбира“ умиращата, съчувства на нейната драма, но наблюдава и отвън „тази жена“, създавайки комична перспектива към нейното абсурдно предсмъртно „разбиране“: в ход е сновящата перспектива на оцялостяващото проникване-очертаване-на-границите, за която говорим.

Разбирането, съдът, Страшният съд, литературата

Впрочем можем да се полъжем, че същото донякъде се практикува и от институцията на съда, който дава на осъдените на смърт правото на предсмъртни думи, за да могат те, ако не да се оправдаят, то поне да кажат „истината за себе си“. Но тези предсмъртни думи са право на осъдените, без да бъдат задължение на съдиите и на публиката: т.е. те не са реално

проблем, но не от гледната точка на „благо на разбирането“, а от гледна точка на биополитиките и „нормализацията, насочени към тези морални чудовища, хора, които трябва да бъдат „поправени“, сексуални девианти и мастурбиращи деца (вж. Фуко 1999, Батай 1995). Като интересни литературно-исторически и културно-исторически изследвания в тази традиция бих посочил още Bennhold-Thomsen and Guzzoni 1979, посветено обаче на предромантичния период, както и книгата на Алън Тиър „Revels in Madness“ (Thiher 2004). Тиър формулира проблема по начин, който заслужава цитиране: „Голяма част от модерната литература е отговор на лудостта. Срещата с лудостта може да включва собствената лудост на поета или лудостта, която авторът разглежда като откровение по отношение на собственото ни падение, обикновено състояние на Човека“ (Thiher 2004: 251); казаното от него може да се обобщи не само за лудостта и фигурата на Лудия, но и за всички провокативни, аномални и *не-човешки* създания по границите на човешкото.

благо, което съдят или обществото им присъждат, по скоро са празен хуманистичен ритуал: осъдените имат право да кажат последните си думи, но съдиите не са задължени да ги слушат, разбират и оцялостяват в цялостната им биографична перспектива. Обикновено след тези думи те изискват изпълнение на наказанието според състава на престъплението, буквата и духа на закона и според вече произнесената присъда.

Литературата не постъпва така: *вътре-вън*поставена, тя се старае да присъди на всички благото на разбирането, прониквайки във вътрешната безкрайност на чуждите души, разбирайки и съчувствайки им, а после свеждайки обратно тези безкрайности до очертани и ограничени цялости (това не е равно на тяхното оправдание и не изключва литературна оценка, дори присъда). В този смисъл литературното разбиране прилича повече на онова, което се случва по време на Страшния съд: при него грешникът с всичките си мисли, емоции и мотиви, с цялата си душа и живот, застава изцяло прозрачен пред всевиждащия поглед на Бога. Бог го разбира изцяло и отива отвъд това, разбира и онова, което самият грешник не знае за себе си: за Бога той е тотално прозрачен – повече, отколкото за самия себе си. След това Божественият съд го съди и го осъжда на любов и милост или на вечни мъки. Така божествената перспектива на Страшния съд в структурно отношение играе същата *вътре-вън*поставена сновяща игра – грешникът е разбран, „премерен“ и намерен за достоен или недостоен за милост. Бихме могли да кажем, че *mutatis mutandis*, позицията на всевиждащия повествовател в литературната проза е частично сходна с тази божествена перспектива. Проникващият в душите на персонажите разказвач е спрямо тях всезнаещ и всеразбиращ, понякога съчувстващ – но с това се свършва и аналогията: за разлика от Бога, той не е нито всемогъщ, нито вселюбещ.

Тази способност на литературните произведения за игрова диалектика между външни и вътрешни перспективи, между емпатия и обективно равнодушие, ми се вижда ключова: тя присъжда благо, желано от всички хора. Персонифицирана в предел от фигури Пруст, Кафка, Музил, Фокнър, Набоков, Платонов (списъкът, разбира се, е произволен и може да бъде обогатен с още много имена), тя може да доведе „отваряне прозорците“ на смислови светове, които иначе приличат на черни дупки. Литературата печели възможност да разказва със субектните гласове на иначе „напълно непрозрачни“ педофили, хлебарки, камъни, животни и извънземни – и въпреки това тя самата не губи прозрачност, не се оттегля в неразбираемост (освен в случаи като „Бдение над Финеган“), а поставя този идиосинкразен вътрешен свят в повествователно отношение към онова, което Кант и много други наричат *sensus communis*, разбираемия външен смисъл, морал, убеждения, мнения и оценки, споделени от обществото. И това е благо, което всички търсят. Подобно убиеца на Ангел Джендема едва ли има същество, което не иска да не копнее да бъде разбрано дори преди смъртта.

ЧАСТ II. Неразбираемите институции

Кратък ракурс в социологическата теория на институциите

Но освен от „души“, индивиди със собствен вътрешен свят, обаче социалният универсум, особено модерният, се състои от абстрактни социални механизми. От пазари, финанси, социални групи и интеракции между тях, а също и колективни „Навици“ (хабитуализации), които регулират тези интеракции и имат тенденцията да се автоматизират. Това са рутинизирани системи от реципрочни роли, поведения и процедури, обикновено наричани институции.

Теорията на институциите е сложна социологическа област, която тук можем да опишем само най-общо. Ще спомена, че според класическата книга на Бъргър и Лукман (Бъргър, Лукман 1996: 66 – 111) задачата на институциите е да опростяват колективните социални действия, като въвеждат очевидни правила за тяхното извършване, рутинизиращи решенията на стандартни проблеми чрез ефективни алгоритми. Така те намаляват неопределеността и стесняват полето на изборите, икономисвайки социалните усилия при общото действие – става ненужно всеки проблем да се решава наново от нулата, нито е нужно хората винаги да се учат, стига да има обективно *know how* и всеки да знае своята роля. Институционалните правила винаги засягат повече от една такава роля – ролевите отношения са в система и смисълът им е споделен, те управляват общите очаквания и са „реципрочно типизирани“, което прави предвидимо поведението на социалните актьори. Подобен тип хабитуализация, рутинизация и автоматизация създава и доверие и когнитивно успокоява картината на света, прави я „нормална“, като едновременно упражнява невидим контрол над поведението. Включените в институционалното взаимодействие са сякаш „задължени“ да играят своите институционални роли, за да могат да се напасват на очакванията на другите и на техните огледални действия.

Как обаче стои въпросът със „смисъла на институциите?“. Според Мери Дъглас (Дъглас 2004), която продължава анализите на Бъргър и Лукман, той се изразява в споделения когнитивен стил, който помага ситуациите, в които попадат социалните актьори, да бъдат ясно когнитивно типизирани и разпознати (тъкмо от това Ролан Барт иска да избяга в „удоволствието от текста“). И рутинизацията на когнитивния стил, и тази на реципрочните социални действия винаги изпълняват някаква полезна социална задача – функцията на институциите е да решават типови социални проблеми, като за целта рутинизират и автоматизират действията на ролите актьори. От което излиза, че институциите са носители на твърде специфичен вид смисъл – те, от една страна, имат устойчив стил на познание, от друга, притежават – както казва Вебер, собствена, автономна „формална рационалност“. Той дефинира това понятие като оптимално изчисляване на най-ефективните средства и процедури за постигане на ясно определени социални цели.

Формалната рационалност е смисъл, но тя е и дисциплина – вид филтриращо мислене, които хората използват, за да определят какво е най-важното и най-ползното в дадени ситуации и кой е най-ефективният метод за постигане на желаните цели. Тя отсява ненужното. Традициите, сантименталността, остарелите обичаи, благочестието и други потенциално по-малко ефективни начини за действие се отхвърлят в полза на тази пределна и отвъдценностна ефективност, изчислена за постигане на „основната цел“.¹³ При това на индивидуално ниво всяка от тези институционални сфери поражда система от специфични за самата нея реципрочни роли: лекар и пациент; прокурор, съдия, защитник и ищец; административен ръководител и служител; продавач и купувач; учител, ученик, родител; затворник и надзирател и пр. Техният социален смисъл, част от смисъла на самата институция, би следвало също така да бъде прозрачен, лесно разбираем.

Модерната философия и социология обаче ясно са показали, че очакваната „прозрачност“ на институциите и техните роли – т.е. споделяната разбираемост на техните общественополезни функции – съвсем невинаги са налице. Институциите често се рутинизират, отдалечават и отчуждават от точката на своето възникване и от ясната си функция, рационалността на тяхното функциониране може постепенно да стане неясна. В определени случаи стават изключително сложни механизми със свои още по-сложни правила, които се отчуждават от хората и често им противостоят като враждебни, чужди и неразбираеми сили: на наивните социални актьори те могат да изглеждат истински социални чудовища. Марксистката и неомарксистката традиция (тук имаме предвид главно Мишел Фуко) разглеждат не неутралното функциониране на институциите, а тяхното отношение към определен тип власт, съвсем невинаги справедлива. Тази биовласт не управлява душите чрез разни ценности и религии, а дисциплинира директно телата чрез класифициране, категоризиране и нормализиране. Затова Фуко предпочита пред понятието „институции“ израза „микрофизики на властта“ и описва как те и техните когнитивни стилове създават режим на истина, който класифицира и „нормализира“ индивидите, маргинализирайки и потискайки тяхната изплъзваща се флуидност и опасната, неустойчива икономика на техните желания.

¹³ За да опростим анализа, тук допускаме, че модерните институции са изцяло „формално рационални“ (това съвсем невинаги го приемаме в интерес на анализа). Като такива те би следвало да се напълно прозрачни и разбираеми – отработени колективни навици за съвместни действия, които трябва да допринасят за социалната полза. Затова и по принцип би следвало да представляват лесни за разбиране когнитивни филтри – хората лесно биха могли да реконструират защо съществуват те, каква е ползата от тях и какви са начините за специфично целеполагане, какво ги прави ефективни и пр.

Модерни институции, модерна литература

Как реагира модерната литература на втвърдените в институции социални смисли?

Видяхме, че тя е принципно отворена към всички индивидуални светове, включително най-периферните и идиосинкразните, най-перверзните и „безчестните“. Но обърната принципно в тази посока – към индивидите – успява ли тя да присъди благото на разбирането на надиндивидуалните институции? В състояние ли е да реконструира техния когнитивния стил, или да схване рационалната им мисия и обществена полза, да присъди смисъл на „студената“ им процедурност?

От казаното по-горе за нейната контрамодерност по-скоро може да се изведе твърдението, че тя прави обратното – от епохата на Романтизма е заела принципно подривна позиция спрямо институционализацията и бюрократизацията на модерните общества. Тук можем отново да цитираме Адорно: „... от XVIII век и Филдинговия „Том Джоунс“ той [модерният роман] намира своята истинска тема в конфликта между живия човек и вкаменените обществени отношения“ (Адорно 1989: 408). Ще добавя, че регламентираната процедурност и студената формална рационалност на институциите могат да се смятат за крайна степен на тази „вкамененост на обществените отношения“. От литературна гледна точка те изглеждат враждебна противоположност на „живия човек“. Затова и романите, и разказите на XVIII, XIX и XX век рядко се занимават с реконструкция на институционалния смисъл и функция – това просто не изглежда задача на литературата. Тя по-скоро предпочита да произвежда непрозрачни и демонични образи на институциите като непрозрачни колоси, които смазват човека. Тук най-добрият пример, разбира се, е тъмното творчество на Кафка, в което бюрократичните и съдебни процедури не са нещо, притежаващо собствено *ratio*, допринасящо каквато и да е практическа полза, не са дори и социално несправедлива микровласт – за героите на Кафка те са непостижим и непрозрачен зъл бог, който с непрозрачна ирационалност, но за сметка на това систематично и методично убива човека „като куче“. Същото важи не само за огромните механизми на институциите, но и за институционалните роли, които те налагат на хората, за да могат да осъществят своите функции.

Смисълът на социалните типове и институционалните роли

Разбира се, добре е да сме внимателни с обобщенията. Има направления в европейската литература, например литературното разклонение на научния позитивизъм, наречено реализъм, които са далеч по-социално чувствителни и социологически ориентирани, включително към „вкаменените социални отношения“, институциите и техните роли, социалните типове и професионалните позиции. Такъв психо-социологически хибрид представляват например големите романи на XIX век, на Балзак, Дикенс, Текери, Гогол, Гончаров, Болеслав Прус и пр., които, както е известно, се

раждат едновременно и с анонимността на човека в модерния град, и с модерната социология. Тези „социологически“ романи описват не само индивидуални светове, а напрежението между човека и анонимните социални позиции – класови типове, институционални роли, професии и бюрократични постове, репрезентативни за цели социални прослойки. Най-лесният, но не и единствен пример са социалните типове, представители на класи и прослойки, известни като литературни образи чрез прочутата фраза на Енгелс „типични характери при типични обстоятелства“. Подобно на втвърдения и абстрактен смисъл на институциите душите на типичните характери в типични обстоятелства също са типови, „вкаменени“ и противопоставени на свободната, жива и непредвидима човешкост. Тогава тяхната непрозрачност става особена, защото те са сякаш „без душа“: на литературата вече не ѝ се налага да „влиза“ в техните вътрешни светове, такива сякаш няма. И тя започва да ги описва единствено „отвън“ обективиращо и регистриращо, без разбиране към „живия човек“ зад ролята, понякога дори с хиперболично отчуждение и карикатурни похвати. От гледна точка на контрамодерния литературен проект типовият човек „в калъф“ е същество, незаслужаващо емпатия; нему е невъзможно да се припише „благого на разбирането“. Той сякаш е напълно лишен от противоречива, жива, нетъждествена на себе си уникалност, а „душата“ му бива типизирана отвън като сатиричен знак на собствения му социален типаж. Той става втвърдена карикатура, чиято крайна петрификация обикновено съвпада с институционална роля. „Малкият човек“, типична фигура на реализма на XIX век, най-често е чиновник или дребен бюрократ, търговски пътник или дребен служител – нищо повече от винтче на мрачната неразбираема за самия него и за читателя институция. Той не е непрозрачна психическа вселена, защото „душата“ му просто я няма или е толкова бедна и средностатистическа, че е комически прозрачна в своята брутална едноизмерност и съвпада напълно с чиновническата рутина¹⁴. Литературата го превръща в напълно неиндивидуален, стандартизиран знак на определен социален тип, професия или институция, често – хиперболично комичен. И най-високата индивидуална

¹⁴ Ето как описва Гогол своя Акакий Акакиевич: „Колкото директори и всевъзможни началници да се сменяваха, него го виждаха все на едно и също място, все в същото положение и на същата длъжност, все същия чиновник за писане на писма; и след това решиха, че той очевидно се бе и родил така – съвсем готов, във вицмундир и с плешива глава. В департамента не му оказваха никаква почит. Пазачите не само не ставаха, когато той минаваше, но дори не го поглеждаха, като че през приемната бе прелетяла обикновена муха. Началниците се отнасяха с него никак студено деспотично. Някакъв си помощник-началник бюро просто му пхаше под носа хартия, без дори да каже: „Препишете го“, или: „Ето една интересна, добра работица“, или нещо такова приятно, както става при благовъзпитаните служби. И той вземаше, като само поглеждаше хартията, без да обръща внимание кой му я дава и дали има право на това. Той вземаше и веднага се нагласяваше да пише“ (Гогол 2008).

мечта, с която е надарен подобен човек роля, например Гоголевият Акакий Акакиевич, е мечтата да притежава... шинел, т.е. да съвпадне с престижните знаци на своята роля.

Както е известно, философски експериментиращият „дух“ на модерната литература ще реагира гневно на това плоско обективизиране на човешкото. В това отношение най-показателна е многократно обсъжданата полемика на Достоевски с Гогол; Достоевски не вярва, че съществуват чиновници без души, намира самата идея за скандална: затова той ще превърне Акакий Акакиевич в русоистката фигура на Макар Девушкин (чиновник с пълноценна душа, който разчита у Гоголевия герой себе си и се възмущава как е окарикатурен; Девушкин саморазкрива сложната си душа в разказ от първо лице, който обаче през цялото време е „интониран“, репликира отсъстващия подигравателен събеседник, очертаващ семплата му душа „отвън“: в прекомерната си авторефлексивност той се раздвоява между изповед и себеописание, в което е сам на себе вънпоставен)¹⁵. А в следващия си, по-краен философски експеримент Достоевски ще отиде дори една стъпка по-нататък, ще демонизира рефлексивния и автодиалогичен вътрешен свят на подобен човек в лоша безкрайност и ще го трансформира в ужасяващия Човек от Подземието. Но дори високият философски реализъм на Достоевски и последователи има трудности в постигането на логиката на автоматизираните колективни смислови системи, институциите. И случаите, в които една институционално-професионална роля, като тази на следователя Профирий Петрович от „Престъпление и наказание“, бива издигната до висотата на литературна загадка и философски проблем, са повече от редки.

Казаното засега стига, за да формулирам своята втора хипотеза: като принципно контрамодерен агент модерната литература има херменевтично сялапо петно. Насочена главно към субверсивните, контранормални вседени на индивидите, тя не разбира¹⁶ рутинните и типови социалности, нито отчуждените и формализирани смислови светове на институциите: вижда ги като чиста негативност, непрозрачна злостна власт. Не може да постигне нито смисъла на техните цели, нито студената логика на техните аперсонални ефективни процедури, нито институционалните роли,

¹⁵ Този парадоксален акт на отношение между изповедност и репликиращо самоописание отвън, през чужд поглед, е прекрасно описан от Бахтин в книгата му за Достоевски, в главата „Монологичното слово на героя и словото на разказа в повестите на Достоевски“, където той казва: „Бедният човек, но човек с „амбиция“, какъвто е Макар Девушкин според замисъла на Достоевски, постоянно чувства върху себе си „кривия“ поглед на чуждия човек – поглед или упрекваш, или, което е по-лошо – насмешлив (за героите от по-горд тип най-лошият чужд поглед е състрадателният). Тъкмо под този чужд поглед се гърчи речта на Девушкин. Той, както и героят от подземието, вечно се вслушва в чуждите думи за него“ (Бахтин 1976: 231).

¹⁶ Тук известната опозиция между „разбиране“ и „обяснение“ е отслабена и за целите на анализа – временно суспедирана.

в които те вкарват участващите „живи индивиди“ с техните непокорни души. В предел е склонна да демонизира цялата институционална част на живота, да лиши от смисъл хората, които временно или постоянно заемат предписаните институционални роли, да ги сведе до непрозрачни сатирични винтчета, понякога дори до гротески. Казано с парадокс – стремейки се към прозрачност, литературата произвежда ключова непрозрачност, изключва от благото на разбирането огромна част от модерния социален живот.

Аномалията на съда и съдебните роли

От това правило обаче има специален ред от изключения. Там принципното неразбиране, сатирата и демонизирането, което литературата практикува по отношение на институциите и институционалните хора, не могат да бъде проведени без затруднения.

Това важи особено много за вселената на съда, институционална сфера, в която професионалните роли и институционалните процедури по необходимост са особено фини и деликатни. Предназначението им там не е просто да управляват стандартизирани практики, ефективно да постигат социални цели и да решават рутинни професионални проблеми. Това, с което се занимава тази институционална сфера, граничи с въпросите на живота и смъртта, справедливостта, вината и невинността, престъплението и наказанието, с личното достойнство и съдбата на хората.

Избързвайки, ще кажа, че в съдебната система професионалните роли не са нито само професионални, нито само рутинно-институционални, те дори не са чисти роли в модерния смисъл. Самият съд, съдиите и защитниците не са формално-рационално изобретение на модерния свят, подобно на бюрокрацията. В своя далечен произход ролите на съдията, обвинителя и защитника са древни и не почиват на „формална рационалност“. И те винаги са били натоварени с особен престиж, надскачащ ефективността на процедурите, винаги са изисквали особени личностни качества: не просто юридическа компетентност, а и достойнство, авторитет, интегритет, мъдрост и емпатична проникателност към чуждите проблеми, дълбоко усещане за справедливост, различна от формалния дух на закона. С това тези „роли“ надскачат своята ролевоост: като борещи се за истина и справедливост, съдии, обвинители и защитници винаги са стояли накрай в странната междина между рутинна професионална позиция и дълбоко личното морално (а понякога и емоционално, биографично) преживяване и екзистенциално позициониране.

Поражда се закономерно противоречие, а от него произтича и въпрос. Как се справя литературният тип репрезентация (или как не се справя) с тази „институционална аномалия“ – образите на съда, процеса, съдебните роли? Съдът също присъжда истина и справедливост, затова трябва да видим и още нещо – как се конкурират и се отнасят двата типа – юридическата, отсъждаща истина и справедливост за престъплението и наказанието, и

литературната, присъждаща разбиране. Няма как това да стане без примери и конкретни анализи.

ЧАСТ III. Образи на съда в българската литература

Модернизация на съдебната система в Княжество България през 80-те години на XIX век¹⁷

В българския случай отношението на литературната истина към съдебната институция се влияе и от още една замъгляваща проблема специфика, свързана с тогавашната неустановеност на социалния и институционалния живот в Княжество България.

При взривното модернизиране на българското общество след Освобождението в Княжеството спешно трябва да се изгради цялата институционална система, не само модерни учреждения, бюрокрация и съд, но едновременно и контролиращата ги „четвърта власт“ – публична сфера, медии и журналистика, обществено ангажирана литература и пр. В контекста на бурни и конфликтни промени това не е никак лесно. И в периода 1878 – 1886/7 и институциите, и съдебната система, и публичната култура се изграждат по объркан, еkleктичен и „привремен“ начин, но същото важи и за българската журналистика и литература, включително за жанровата им система. Затова в българското общество като цяло цари тревожност и неяснота по отношение на всичко, засягащо публичната истина и институциите, а по-специално – за законите, съдебната власт и практическото функциониране на съдилищата.

Малко исторически подробности, въвеждащи в тази бъркотия. В Търновската конституция чл. 13 е единственият текст, посветен на съдебната власт, все още не изрично отделена от другите власти. Той лаконично гласи: „Съдебната власт във всичката нейна ширина принадлежи на съдебните места и лица, които действуват от името на Княза“. С просто око се вижда, че това е твърде общо и едва ли помага за добро, конкретно уреждане на практическите въпроси. А практически хаосът със съдебната система в Княжеството е сериозен: въпреки че Освободителната война негласно е отменила някои от османските закони и правовите процедури, тя е оставила други в сила като „задоволително добри“ за периода на устройване на бъдещата държава. Заедно с тях временното руско правителство приема и собствени Временни правила за устройство на съдебната власт в България, които имат за модел руски закони и трябва да регулират поне някои от новопоявяващите се социални реалности – нови договорни отношения, нови форми на собственост и пр.; след 1880 г. започва и производство на нови закони по европейски образци със същата задача. Те трябва да произтичат от приетия основен Закон, но понякога каналите, по които са стигнали

¹⁷ Историческите сведения тук са почерпани главно от Андреев 1979.

до българското княжество, са неочаквани – в областта на гражданското (частното) право образец е Наполеоновият *Code de civil* (1804), но той е дошъл в княжеството чрез посредничеството на по-модерния италиански законник, *Codice Civile* (1865), а между историците на българското право има мнения, че влияние е оказал и отмененият османски Граждански законник (*Меджеле*), както и сравнително модерният турския наказателен закон от 1858 г., също изработени по френски модел на т.нар. *Code penal*. В периода между 1890 – 1900 се налагат и спешни нововъведения – облигационен, търговски и морски закон, закон за наследствата, настояничествата, имуществата и собствеността и пр. – и те отново се изработват по различни чужди модели. Ще се отнася до съдебната власт, през 1880 г. Второто обикновено народно събрание приема първия закон за устройство на съдилищата, основан на Руския съдебен устав от 1864, учредявайки следните инстанции – мирови съдии, окръжни съдилища, апелативни съдилища и Върховен касационен съд: съдебните длъжности от своя страна се определят като съдии, съдебни следователи и прокурори. Като капак многото и еkleктични източници (турски, руски, френски, италиански, германски, османски) действат паралелно и с разпространеното неформално българско обичайно право. За бъркотията допълнително допринася и фактът, че според Търновската конституция освен държавните съществуват още военни и религиозни съдилища – всяко със свои собствени компетенции. Много от непрекъснатите нововъведения са направени импровизирано, следвайки предпочитанията на един или друг български възпитаник, дошъл от чужд юридически факултет.

Без съмнение тази объркана ситуация не е съдействала за създаване на яснота, сигурност и подреденост, разбиране на смисъла на модерния съд и „правно съзнание“ на населението, което не е добре ориентирано по отношение законовата уреденост на всекидневния си живот.

Оттук следват още по-конкретни проблеми. Делението на служби, ведомства, длъжности, йерархии, инстанции и правомощия също е сложно, почти непрозрачно за тогавашния масов българин. Навлизащите нови капиталистически икономически отношения трябва да се регулират, а практически опит в това отношение липсва. От друга страна, има тежки и объркани реалности: изселването на огромен брой турци от новата държава и желанието на държавата да „снабди“ със земя българските селяни, водят до неяснота как да се регулира правно преходът между феодално владееие на земята (което работи с няколко традиционни типа „пълна собственост“, „право на ползуване“ и „право на владееие“) и простото модерно понятие за „пълно право на собственост“. Обикновено българският законодател с лекота привежда наследените феодални реалности към модерните правни понятия и дава пълни собственически права на новите собственици – българските селяни, но това поражда нова серия от практически конфликти и спорове за собственост.

Отсъстват и достатъчно добре образовани и отговарящи на законовите изисквания юридически кадри. Според сведения на историци на правото през 1887 г. от съдийския и прокурорски състав, който наброява 342 души, само 67 имат висше юридическо образование. С откриването на Юридическия факултет при Софийския университет се създават известни възможности в съдебната система да се назначават дипломирани юристи. През 1907 г. от 408 прокурори, съдии и съдебни следователи, които работят в окръжните и апелативни съдилища и във ВКС, 117 не са юристи. Независимо от това половината от съдебните следователи и 3/4 от мировите съдии в страната нямат необходимия образователен ценз; положението при адвокатите (поверениците) е още по-драстично: първо самият закон допуска за защитници адвокати без изпит; (юристи) и адвокати, които полагат специален изпит пред държавна комисия – в резултат на тази законова вратичка през 1899 в България има 256 адвокати и 102 адвокатски помощници, от които само 35 имат завършено висше образование. Законодателят се опитва да предотврати девалвацията на съдебните длъжности – в ЗУС 1880. За мирови и окръжни съдии трябва да се назначават лица, които имат завършено висше юридическо образование, но и са прослужили най-малко две години като секретари, подсекретари и кандидати за съдебна длъжност; за назначения във Висшия касационен съд този стаж е най-малко три, за по-високи длъжности – пет години. Това на практика означава, че отсъстват достатъчно съдии с необходимите компетенции: последното обяснява защо дълго в България не е въведена несменяемостта на съдиите. По тази причина през 1887 г. се приема друг закон – за селско общинските съдилища, спрямо които законът от 1880 изрично не се прилага – целта е да облекчи населението при незначителни дела заради липсата на достатъчно образовани мирови съдии... Отсъствието на лица с юридическо образование води до елементарна некомпетентност при изпълнение на съдебните и други юридически задължения и създава безброй трагикомични инциденти, осмени във Вазовата поема „Митрофан и Дромидолски“ (1881), но и в други негови творби¹⁸.

Бащи, синове и институционални роли

Като първи подстъп на анализа на литературните образи на институциите ще се спрем на разказа на Вазов „Дядо Нистор“ (1888), който добре пресъздава обърканите отношения между две трудно съвместими представи за истина и справедливост.

¹⁸ Ето показателен цитат от Вазовия спомен „Живее в Берковица“, писан около 1910 г., но описващ хаоса в съдебната система на 80-те години на XIX в.: „... Съдехме... здравата. Осъдихме задочно един големец турчин на смърт заради опожаряването на един манастир през войната. Той обжалва присъдата пред Софийския апелативен съд, но и той я потвърди. Но касацията касира тази присъда: излезе, че имало издадена от княз Дондуков амнистия, която нито нашия, нито апелативният софийския съд знаел!“ (Вазов 1977: 225).

Разказът е базиран върху конфликта между „селската правда“ и „служебния дълг“, но представен в широк контекст, едновременно биографичен, семеен и социален, намесващ и институционалния етос. Дядо Нистор, симпатичен човешки реликт от османската епоха, живее откъснат от динамичния свят на новата българска държава¹⁹ – животът му протича в хоризонта на малката, предмодерна „топла“ общност от съседи, роднини и приятели. Неговият син обаче има друг път. Назначен от своята партия, победила на изборите, за началник на околията, младият човек вече има други отговорности, а като честен човек той желае строго да спазва задълженията на ясно описана от закона „длъжност“. По тази причина между баща и син естествено се появяват търкания, които ще се задълбочат до трагическо неразбиране и ще се разразят в сюжетен конфликт. Поводът е прост: дядо Нистор се опитва да измоли милост от сина си, околийския началник, за съседско момче, дезертирало от войската. Старецът прави това заради естествена за него селска солидарност, от съчувствие и милост към страдащата майка на войника и неговата „младежка грешка“²⁰. Но синът му смята, че подобна милост е недопустима: има строг закон за военната служба и той като околийски началник има дълг към закона, към своята служба и към защитата на цялата родина. Старецът възразява: „Законът е строг и мек, както вие го направите... На всяко нещо се намира клупа. А сега за мой хатър направи добро. Бъди милостив и бог да е милостив за теб“.

Конфликтът се задълбочава: на синовния въпрос „тебе ли да слушам, тате, или длъжността си“, Нистор има категоричен и чистосърдечен отговор: „Ти си длъжен да слушаш баща си, сърцето си, човешината, милосърдието“. Предстои му обаче да се сблъска с непреклонността на служителя на държавата, който не „прави хатър“ на баща си, а следва своя служебен дълг и като служебно лице дава дезертъора под съд.

Разказът моделира конфликта между двете гледни точки асиметрично. В размяната на реплики те изглеждат равноправно, но повествователната перспектива, разказваческите коментари и дори самото заглавие ясно привилегирова гледната точка на дядо Нистор. Разказвачът е склонен да прониква в несложния свят на своя герой и да го описва отвътре, да му присъжда благото на разбирането (което не прави с околийския началник). Но

¹⁹ „Великият преврат беше донесъл велики промени. Нож и огън бяха минали над родния му град и изтребили заедно с гнездото му и много стари връстници, приятели и привързаности и оставили много пусти кътове в сърцето му. Новите хора, които поникнаха кой знае как, му бяха непознати, а новите наредби, които замениха старите – някак си опаки и противни. Той, човек на миналото, се виждаше чужденец в тая нова България, създание на един политически трус“ (Вазов 1976: 135 – 148).

²⁰ Мотивите и аргументите на дядото са представени по следния начин: „Плаче горката, скъса ми се сърцето; обрекох се на майка му да го измоля, ще стане язък за младежа, /майка на младежа дезертъор/ може да умре от жалост, пусни го, за да да не ѝ берем греха“ (пак там).

това не му е достатъчно, той не се идентифицира с дядо Нистор, а редува вътрешната, проникваща в душата на героя перспектива, с външна, дистанцирана и иронична спрямо него. Той ту изисква от читателя съчувствие и идентификация с дядо Нистор, разбиращо прониква в борбите и терзанията в неговата душа, ту се отдръпва от него и показва колко е неадекватен дядото в съвременния му свят на отчуждени и процедурни социални отношения. Синът от своя страна е сведен до ролята си на околийския началник и е оставен почти „непрозрачен“, равен на изпълнението на служебната си роля, „дължността му“²¹. Нейният смисъл не е представен като морална и психологическа инвестиция на една жива личност в служебната позиция, която заема с желание, а единствено декларативно, чрез собствените му реплики: разказвачът не си дава труд да реконструира какво става в душата на началника, не се интересува истински от неговите мисли и терзания.

В резултат на тази асиметрия читателят получава специфична картина на съвременна България. Институционалната логика на новата държава е маркирана, но онова, което истински интересува разказа, е самият дядо Нистор, при това в игра между неговата вътрешна перспектива (представена като жива вътрешна реч на героя) и тази на обективния разказвач, пазещ своята културна дистанция от него. Ето как изглежда това:

На дядо Нистора се виждаше, че няма милост вече. Новите закони са люти и гаче и хората станаха такива. За малка кривда те впримчват, дадат те на съд, на адвокати, и господ да ти е на помощ. Не минуват молби, не гледат на човека. Не съсипаха ли така Тодорча Коев, ковчежника, задето нашли малко кусур в касата? Оставиха го на пътя с шест деца! Гаче царщината щеше да пропадне от двайсестина лири. При турците беше лошо наистина, но като паднеш на аман, като пуснеш нещо под седжето, намираш милост и прошка – ако ще би и човек да си утепал. Биеха, ама и милуваха... Милостив народ бяха. Ние сме зверове, боже прости! Още дядо Нистор намираше, че и правда нямаше вече. Хлапетии, невидели и непатели нищо, нямат кол побит тук, извъднъж ги туриха нависоко, да бъдат министри и големци, старите ги ритнаха зад вратата... Додоха готовановци, които не са рекли едно ох от турците, и ни седнаха на врата!... За тях ли се биха русите? (Вазов 1976: 136)

Както се вижда, селската „правда“ е базирана на непосредствено съчувствие. За дядо Нистор то е свързано с фамилни и локални солидарности и странна идеализация на предишното имперско правосъдие. Нейната

²¹ „Дългът“ на чиновника е мислен от разказа в два плана – като служебно задължение (с което сякаш околийският началник има морална идентификация, но разказът не поставя особен акцент върху това, като изключим беглата бележка, характеризираща околийския началник като с характер коравичък, а в изпълнение на служебните си задължения – неотстъпчив, с. 138) и като потенциална вина при неговото евентуално неизпълнение („Ако го отпусна /войника дезертьор/ мога аз да попадна под съд. Законът е строг“, с. 139).

логика работи с категории като „прошка“, „измолване“, но разказвачът вижда не само логиката ѝ, а и будещия съчувствие, жив психологически процес в душата на Дядо Нистор; той присъжда „благоото на разбирането“ не толкова на предмодерната логика, колкото на живото емоционално пулсиране на тази душа и внимателно реконструира вътрешната драма на дядо Нистор: това е свързано с разказ, който описва живия поток на съзнанието му, пълен с възклицания, обръкване, възмутени реторични въпроси, мъчително блъскане в проблемите и пропадане в отчаяние. Формите на непряка реч и третоличните похвати на разказване²² не позволяват да се забрави, че разказвачът също така се дистанцира и гледа своя персонаж и отвън, открито напомняйки, че неговият дядо Нистор заслужава не само разбиране и емпатия, но и обективна присъда – старецът е вече неадекватен за този модерен свят. И ако дядо Нистор определя новата истина – справедливост като „люта“ и „немилостива“, това е, защото въобще не разбира новото социално и институционално състояние на обществото и се опитва да обясни в нравствени категории (като жестокост и „влошаване“ на хората, превърнали се в „зверове и тигрове“) онова, което не е нравствено, а е институционално. Разказвачът вижда отвън ограничени-ята на „предмодерната душа“ и деликатно я иронизира – „правдата“ на дядо Нистор вече изглежда наивна.

Но въпреки че героят е ретрограден, все пак именно той, а не неговият син, околийският началник, е интересен и „симпатичен“ на разказвача – просто защото в този разказ той е единствената цялостна, разбираема и жива човешка личност, а не е формална роля, непрозрачно „дълженствувание“. Повествованието наистина намеква за институционалната логика и поведението на околийския началник, но не превръща началника в „жива душа“, описва го лаконично и обективно, без идентификация и емпатия, избягва да му дава оценки и не му присъжда истински „благоото на разбирането“.

Все пак специфичното при този разказ е неговата неустановена, двусмислена позиция, люшкането. Повествованието не остава при доминиращата сиромасомилска оценка и не превръща Нистор в ясен „морален победител“ в състезанието на правдите. То проблематизира своя герой. Дори финалът на разказа осъществява внезапно обръщане и вместо вътрешната перспектива към душата на дядо Нистор предпочита все повече външната. Разказвачът коментира нещо, което героят не вижда и не преживява – как „автентични“ хора като Нистор стават лесна жертва на манипулациите на новото модерно време: във финала Дядо Нистор бива примаман да се присъедини към партиен митинг на противниците на неговия син, и то без да разбира какво прави. В резултат на това синът му е отчислен от министъра от своята длъжност. Повествователната перспектива обаче не се насочва към драмата на сина, а остава при дядо Нистор. При всичката симпатия към този „жив човек“ външната перспектива към пове-

²² От типа „дядо Нистор намираще, че и правда нямаше вече“. Тук мислите на героя са преразказани от позиция, която очевидно не ги споделя напълно.

дението му доминира абсолютно и очертава ясно неговите ограничения и тежката му неадекватност към новия живот и неговата институционална логика. Всевиждащият разказвач все повече разбира онова, което дядо Нистор не разбира, описва го обективно-оценяващо, показва как хора като него не могат да се справят с новите отношения. По този начин отношенията между вътрешна и външна перспектива към този герой остават неразрешени, а истински интерес към модерните хора и драмата на техните отчуждени роли не се наблюдава.

Подобни колебания са доста типични за Вазов в този ранен период на българската институционалност. В периода 1880 – 1900 той тематизира многократно и правосъдието като цяло, и предмодерните хора, и съдебните роли, и съмнителната съдебна „правда“. Общата идеологическа фигура, която ръководи тези повествования, е традиционна: и патриархът на българската литература като мнозина свои съвременници привилегирова народния здрав разум и естественото чувство пред отчуждените юридически концепции и процедури. Но за разлика от мнозина други, Вазов често въвежда и външна, оценяваща перспектива към „народния здрав разум“. Понякога дори не разбирането, а сатиричната перспектива към „живите народни хора“ започва отчетливо да надделява: например повестта „Митрофан и Дормидолски“ (1881) проиграва пародиен провинциален сюжет за това как един миров съдия (истинска сатирична карикатура, той няма нито образователен ценз, нито професионалните компетентности и разбира се, не притежава и не разбира етоса на тази професия) решава да осъди свой приятел съперник на смърт за това, че е „убил“ (т.е. отсякъл) чужда череша: патриархалният човек е сведен до комична и абсурдна неразбираемост, дори глупост. В повестта „Чичовци“ (1885) в ситуация на подобен, смешен и незначителен махленски конфликт вместо съд и процес накрая турският управител на градчето използва бастуна си и просто набива търсещите „правосъдие“ присъстващи.

Но конфликтът има разни варианти. В разказа „Бикоглав“ (1890) именно присъждането на „благо на разбирането“ е водещо. В него се разказва за войник, заподозрян в престъпление, но осъден по съдебна грешка (разказът реконструира интимна истина, която съдията не разбира – героят всъщност не иска да използва алибито си – да признае, че е бил при любимата си, защото ще изложи моминското ѝ име). В друг разказ, „Две врати“ (1893), пък са изобразени чисти роли: ищец и ответник, които подслушват своите наговарящи се, корумпирани адвокати, като в резултат от това, което чуват, така се разочароват, че се отказват от траещия години вече процес въпреки дългогодишната си вражда. Тук „благо на разбирането“ всъщност въобще не се присъжда на нито една от четирите роли. Адвокатите са втвърдени и непрозрачни карикатури, но разказът не прави опит да проникне и в душите на ищите, оставя ги само като формално условие за сюжетния конфликт. Разбира се, има и разкази, които по типичен за времето си журналистически

начин довеждат докрай отчуждаващата и сатирична перспектива към съда и към неговата институционална истина. Разказът „Член 33“ (1893) например разказва за закона за печата и неговите абсурди: по неговия член 33 може да се осъди журналист за клевета, въпреки че журналистът е казал истината: тук институцията не е нищо повече от „зъл колос“. Друг разказ, „Една одисея в Делиормана“ (1905), строи огледално своя сюжет – съдия е осъдил престъпник, но след време самият съдия се оказва преследван от закона и попада случайно в ръцете на същия престъпник. Последният обаче го пощадява заради собственото си понятие за „чест“ и „дадена дума“, т.е. поради вътрешната правда на своята душа и пр. Изключително интересен от настоящата гледна точка е разказът „В коридора на съдилището“, който просто се отказва да анализира в дълбочина отношението „жив човек – институции“, а предпочита студеното описание на различни типажки, събрани сутрин в коридора на съдилището, който е „... каквито са всички такива коридори: тъмен, неприветлив, сурово-меланхоличен“. Тук Вазов просто се отказва да проникне в „правдата“ на която и да е позиция и всички замесени в съдебните процедури са описани от еднакво „неприветлива“ сатирична дистанция – шопите са мръсни, вонящи, винаги изключени от цивилизацията, селяните са брутални изнасилвачи, убийци и клетвопрестъпници, някои от тях имат „зверовито изражение“, други гледат с „тъпа резигнация и безучастност“. А непроницаемостта на подсъдимия за изнасилване дори е хиперболизирана: „... по руменото момчешко лице не се забелязва никаква тревога, то е студено-спокойно, спокоен е и погледът му, поглед стоманен, суров, дори нагъл“. „Адвокатушките“ обаче също не са пощадени от това описание: те са нервни и нетърпеливи, защото, казва повествованието, „се боят да оставят клиентите си без защита“; малко след това този благороден мотив се оказва привидност и се разкрива истинският мотив на адвокатите – печеленето на пари, финансовото изсмукване и влаченето на клиентите с години по съдилища. С две думи, и „живите хора“, и съдебните роли са оставени в този разказ от Вазов в състояние на пълна непрозрачност, те са чиста видимост, зад която повествованието не открива „души“, истински сложни вълнения и морални дилеми: в коридора на съдилището се е събрала разнообразно, но еднакво недостойна отвратителна менажерия от съдени и съдещи. А когато „нахълтват“ съдебните заседатели, „по лицата пробягва трепет“, но разказът не се опитва да го разбере и коментира, а внезапно свършва, без какъвто и да е коментар: благото на разбирането не е присъдено никому. В спомена „Живея в Берковица“ е още по-страшно: на целокупния „жив“ селски свят директно е отказана всякаква правда и той е описан брутално, сякаш не от добродушния патриарх на българската литература, а от съдия-изпълнителя в „Андрешко“: „Тежко впечатление ми направи селското население на тази околия. В съда имах случай да се убедя в каква морална поквара тънеше то. Грабеж, кражди, разврат, убийства. Едни углавни престъпления само. Тук

всеки почти се кълнеше на лъжа. Свидетелска клетва за селянина не значеше нищо. Свободният живот, школото, новите наредби превъзпитали ли са този народ – не знам“ (Вазов 1977: 226).

Казано обобщено, с различни свои произведения, главно къси разкази и очерци, по-рядко дълги разкази, проточили се в много епизоди, класикът на българската литература сякаш извършва серия от експерименти върху съдебния сюжет и литературните образи на правораздаването, движи се от полюса на разбирането до този на пълната непрозрачност. Изследователят има чувството, че Вазов тръгва ту в една, ту в друга посока, изследвайки възможностите на несъвместимите гледни точки. Сякаш сам той не разбира особено добре логиката на модерните институции и съд, макар че самият е бил съдия в Берковица²³. Разгледани заедно, „съдебните“ му произведения (повече от 10 на брой за период около 25 години) внушават експериментална комбинаторика – сходни мотиви, разгледани експериментално през различни жанрови и идеологически призми, оценени и интерпретирани в различни светлини, строги вариации на типове, роли и сюжетни позиции. Това прилича на опит да се обхване цялото поле от възможности на основни конфликти – по Адорно между „живия човек“ и „вкаменените обществени отношения“ – но не чрез проникване в пораждащите го механизми, а чрез натрупване на казуси. Все пак Вазов най-често присъжда „благо то на разбирането“ асиметрично – правдата по правило е на „обикновения прост човек“, не на институциите. Флуктоациите, които предприема, остават в обща за времето си идеологическа рамка: ще я нарека „сиромахомилска утопия“: защита на автентичните селски живи хора от чудовищната държава и нейните институции. Но за разлика от други български автори, Вазов някак си не е напълно задоволен от тази фигура, той се опитва да изследва възможностите и границите ѝ, понякога, макар и рядко, я обръща. В резултат конфликтът получава различни концептуални и естетически разрешения, може да изглежда ту трагически, ту комически, един и същ мотив може да се концептуализира диаметрално противоположно: дезертьорството като престъпление и дезертьорството като разбираемо, бъдещо съчувствие поведение (никой не иска да ходи на война); съдебната грешка като закономерен резултат от незаинтересованата безстрастност на съдиите и съдебната грешка като следствие от погрешното поведение на предмодерните хора; помилването като ефект на човешко съчувствие и помилването като съдебна процедура, ръководена от предписанията на закона.

Всъщност повечето Вазови разкази са намерили неочакван път да се справят с тази двусмисленост, и то сравнително лесно. Макар че в спомените си Вазов твърди, че в селото имало главно „углавни престъпления“, в

²³ Показателно е, че Вазов тълкува работата си в съда като чисто бюрократична: „Народното събрание закри същата година Берковския окръжен съд. Мене ме назначиха прокурор във Видин. Вместо за там аз тръгнах за Пловдив. Турих край на чиновническото поприще“ (Вазов 1977: 226).

разказите си просто развива сюжети, в които всъщност няма истинско престъпление, драматично и провокативно. Този избор е ключов, тъй като едва наличието на сериозно престъпване на закона става повод съдебната процедура и институция да разкрият своите дълбинни основания, социална полза и смисъл – като процедура, която еднакво дава шанс на обвинителя и защитника, на наказанието и на онзи, който иска да докаже невинността си; тъкмо драматичното разцепване между дълг на ролята и спонтанните реакции на живия човек пред голямото престъпление и голямото наказание дават истински потенциал на литературата – да си спомним фигури като Родион и Порфирий от „Престъпление и наказание“. Вазов предпочита да се занимава със ситуации с малък залог, в които правосъдието „издиша“ или просто е ненужно – съдебни грешки, рутинен формализъм, отсечени черешки, правораздавателни абсурди и празни театрално-съдебни спектакли. Те не изискват потъване в смисъла на съдебната институция, нито изследване на възможния конфликт у хората, които заемат нейните предписани роли: пред типа повърхностни конфликти читателят има желание като бея в „Чичовци“ да хване бастуна и да раздаде физическа справедливост на всички. Всичко това говори, че под повърхността на привидното повторение на сиромасомилската фигура Вазовата проза в този период демонстрира своеобразна тревожност, но едновременно и отказ от дълбок анализ – тя няма концептуално решение на проблема за съда и неговите репрезентации, затова обикаля около него и практически го избягва, всъщност избира предимно негови обезсилени, неинтересни варианти.

От казаното за Вазов може се извлече още едно следствие. След анализа на неговите експерименти можем да добавим, че бъркотията в жанровата система на утвърждаващата се българска литература е не по-малка от тази в съдебната система – също както съдебната система, модерната българска литература е в процес на объркано възникване и установяване. Това става особено ясно, ако тълкуваме нейните вътрешни, литературни институции – недокрай кристализиралата ѝ жанрова система и конкретните жанрови модели – не просто игра на литературни форми, а като конкуриращи се литературни призми на социално познание.

Също както законите, по онова време все още повечето от жанровете на утвърждаващата се модерна българска литература са най-често еkleктичен „внос“ от разни престижни чужди литературни центрове, а почвеническите опити за развитие на собствени по модела „от фолклор към литература“ не са убедителни, отсъства и ясна жанрова йерархия. Литературата е силно патриотично и социално ангажирана, автономия на литературното поле все още липсва: в тази ситуация литературните жанрове се конкурират и сътрудничат с журналистическите в опита да се осмисли и обърканата българска съвременност, а и близкото минало.

През 80-те години на XIX век това създава доста объркана жанрова картина. Високите жанрови образци съжителстват с непосредствени, почти

журналистически реакции към случващото се. Съществува стремеж за наваксване на престижни литературни форми (известният „блян за роман“ е най-добрият пример), но в редките случаи, в които такива се появяват, се оказват жанрово, стилово и концептуално неизбистрени и събуждат резки критики срещу лошите си реализации. Важна част от доминиращата литературна продукция – опитващите се да осмислят близкото минало произведения – се излива²⁴ в „несистемни“ жанрове като спомени, записки и мемоари, опити за нестандартни романи (като „Десетдневно царуване“ на Атанас Шопов, 1881), писани без ясен жанров образец (жанрово-стиловото люшкане е от „Миналото“ на Стоян Заимов през „Записките“ до „В тъмница“ на Константин Величков) (по този въпрос вж. Жечев 1988). Другата част от прозата е съвсем различна: тя е по-малко патриотична, повече социално ангажирана със своето турболентно време – в нея доминират форми, объркващи журналистика, документалистика и фикционална литература: „драски и шарки“, кратки разкази, близки до журналистическия очерк, репортажни форми и фейлетони, български варианти на руския „физиологически очерк“. Едва в края на века, след бурните дебати около „Под игото“, настъпва известно „избистряне“ на жанровите форми; появяват се концептуални стихосбирки, а романът влиза в конкуренция с дълги епически поеми като „Кървава песен“.

Литературните произведения, насочени към съда и съдебната система, обаче и тогава си остават до голяма степен в междинното поле между литературна фикция и репортажна журналистика. Особен симптом на това жанрово объркване е конкуренцията между къси очерци и хаотични и дълги, многоепизодни разкази²⁵. Първите реагират първосигнално на разни поводи от своето съвремие, докато в самата си форма вторите имат заложен стремеж за проникване, обяснение и разбиране на социалните конфликти. Това познавателно усилие обаче обикновено се проваля от самата литературна форма – при натрупването на епизод след епизод и разтягане на историята във времето се умножават агенти, причини и фактори и обяснението става сложно, объркано

²⁴ При прегледаната литературна продукция на най-важните български автори в периода 1878 – 1915 г. бяха идентифицирани около 50 произведения, които по един или друг начин тематизират престъплението, наказанието, справедливостта в отношение със съда, съдебната правда и ролите на съдебните чиновници или на участниците в съдебния процес. Натъкнах се на очевидна жанрова асиметрия – съдебната институция се тематизира много повече в прозата, малко в драмата и почти никак в лириката: очевидно определени литературни жанрове имат оптика, която „не хваща“ проблема за институциите и техните роли (нещо само по себе си интересно и достойно за анализ, който тук поради липса на място не мога да направя).

²⁵ Между многото примери за многоепизоден разказ от 80-те и 90-те години на XIX век могат да се изтъкнат не само анализираният „Дядо Нистор“, но и много други разкази на Вазов, а също така творби като „С тебешир и въглен“ на Михалаки Георгиев или „Кочаловската крамола“ на Антон Страшимиров.

и неясно. Липсва както истински социален анализ, така и литературен синтез: като познавателна призма жанровата форма на многоепизодния разказ работи неефективно, а основният конфликт на модернизиращото се общество – напрежението между „живите хора“ и отчуждените институции – се „решава“ чрез количествени техники – натрупване на случка след случка, причина след причина, следствие след следствие.

Тук ще прескоча многото примери за горното, които предлагат творческите опити с разказа на Михалаки Георгиев, Антон Страшимиров, Алеко Константинов, ранния Георги Стаматов и пр. Ще се насоча към моя втори, контрастен спрямо „Дядо Нистор“ пример, който сякаш решава жанровия проблем и кристализира на формата на късия разказ. Тази форма често бива описвана като „запетая плюс но“, т.е. композицията на разказа е само от един епизод, а сюжетът е базиран на единствена, протичаща в непрекъснат разказ случка, чиито конфликт и разрешение съумяват да отразят сложното социално цяло (тук аналогията е известна – както прочутата капка вода – вселената). В българската литература от онова време най-добрият пример за подобен тип разкази е творчеството на Елин Пелин. Избрал съм един от най-известните му разкази, шедьовъра на българската литература „Андрешко“, многократно анализиран в българското литературознание (вж. Панова, Георгиев и пр.). Интересен факт е, че той е писан само няколко години след ранните произведения на Вазов и Михалаки Георгиев, през 1903 г.

Институции в блатото

В „Андрешко“, както в повечето Елин-Пелинови разкази, говори всевиждащ разказвач, имитиращ привидна обективност на наративната гледна точка. Той би трябвало да бъде безстрастен по отношение на своите персонажи, но както ще се убедим, всъщност е дълбоко „пристрастен“ и присъжда благото на разбирането само на един от тях. Това се осъществява в разказа чрез сложен резонанс на няколко различни наративни техники.

На първо място е асиметричното отношение между социални роли, хора, които заемат тези роли, и наименования, които им дава разказът. Тук асиметрията е условие на разказа и започва от самото начало. Би трябвало и двамата герои – каруцарят и съдия-изпълнителят, които имат ясни социални роли, да бъдат равнопоставени в конфликта, а композиционно да бъдат симетрични. Съдията представлява данъчните институции и съдебната система, една престижна и властова роля. Селянинът от своя страна е каруцар, т.е. наемен превозвач, роля, която стои ниско в икономическите и социални йерархии. Само че играта на литературните названия на персонажите говори друго: селянинът е „Андрешко“, а съдията няма индивидуално име. Ролята, която стои ниско в йерархията, е заета от ясно индивидуализиран човек, докато „високата“ не бива индивидуализирана до края на разказа; освен това високата социална роля е присъдена на антагониста, а ниската – на протагониста, фокус на идентификация за читателя. Тази на-

ративна асиметрия се усилва от заглавието – „Андрешко“, собственото име в единствено число, насочва вниманието само към единия персонаж и внушава, че той е в центъра на разказа – той е и каруцар, и личност, Андрешко. На езика на настоящия анализ това означава, че единият персонаж ще има възможност да играе между своята роля и своята сложна човешка личност и да използва драматичния потенциал на тяхното несъвпадение; другият няма да има такава възможност. Съдия-изпълнителят ще си остане чиста роля, а заглавието еднозначно ще насочи читателя да съсредоточи вниманието, разбирането и съчувствието си върху другия персонаж, „живия“ Андрешко.

Втората литературна техника, прекрасно анализирана още от Искра Панова (Панова 1988), са пълните със скрита символика описания на цялостния свят на разказа, в който се движат персонажите. Специфичната конотация на пейзажните картини и нейното сложно развитие имат изключително важна функция за разказа – тези поетични описания всъщност снемат преградите между външния свят и вътрешния свят на Андрешко, превръщат ги в общо смислово и емоционално поле, отменило границите между обективно и субективно, природни описания и психологически анализ. Каруцарят става разбираем чрез сложно пулсиращия и драматично развиващ се конотативен ореол около цялостната природна картина. Само привидно повествованието е равнопоставило персонажите; всъщност единият има на своя страна целия смислен свят, в който са поместени: неговият вътрешен свят е престанал да бъде чисто вътрешен и се „отваря“ към сложните смислови оркестрации на застиналата зимна природа, пронизана от дълбоки символни мотиви: „унилата замисленост“, „умълчаването“, „безнадеждната глухота“, „страшния студ“, „калта“, „покрусената мъртвина“, „пътя, който не води никъде“ и „вледеняването“. Чрез това разказът създава общо природно-психологическо състояние – и на персонажа, и на пейзажа – но то, също като играта на имената, е напълно асиметрично, засяга само единия персонаж: казано с думите на Бахтин, при описанието на този персонаж, Андрешко, авторът го „интонира“ със словесен и асоциативен репертоар, който обаче описва и целия смислов свят на разказа: така фикционалният свят са оказва на страната на Андрешко. Другият персонаж невидимо е изключен от този общ антропо-онтологичен смисъл на литературния свят: той остава самотен и отчужден от общото състояние, в което са поместени двамата; при описанието интонирание бива описван с изолирани словесни репертоари и така се оказва равен единствено на собствените си речеви характеристики и на преките характеристики, с които го коментира повествователят. Около тези преки и речеви характеристики витае скромнен и изолиран конотативен облак, засягащ единствено него, това са метафоричните мотиви на „дебелото“, „сърдитото“, „вълчото“ и „пилешкото“ – техники на едно почти карикатурно изображение. Те не пропиват в конотациите на пейзажа и не се разливат навън като състояние на заобикалящата ги зимна, мъртва и замислена природа. Казано с простици

ученически клишета: в разказа природата е в „унисон“ само с единия герой, другият е изключен от това привилегировано състояние.

Асиметрията продължава и в най-очевидното: повествованието прониква пряко във вътрешния свят само на един от героите, и това пак е Андрешко. Невидимата повествователна функция употребява своето „всевиждане“ единствено по отношение на неговите мисли и чувства. Липсва проникване в душата на съдия-изпълнителя, той е разказан почти изцяло „отвън“; единственият случай, в който разказвачът описва какво се случва в душата на съдия-изпълнителя, е негова негласна реплика, която по нищо не се отличава от външните му реплики, изказани от него гласно в разговора: „Ама лапацало, а!“ – помисли съдията и се обърна строго...“. За разлика от тази непрозрачност на съдия-изпълнителя, тя в детайли описва мислите и чувствата на Андрешко. Тук микродвиженията на повествованието са сложни и имат формата на игри и смислови преноси между третолично описание, непряка реч и инсценирана пряка реч:

Андрешко безучастно подвикна на конете и лениво размаха камшика над главите им. Те нехайно и омърлушено влачеха каруцата, сякаш не чуваха. Андрешко мислеше за бедния Станоя, комуто съдията утре ще секвестира житото, съдията, когото той сега караше. „Ти ми докара тая беля, Андрешко“ – ще му каже Станоя, като се научи, и ще го изпсува. После ще се разтъжи, ще го почерпи, ще се напие и ще плаче. „Трябва да му се помогне на човека, трябва да му се помогне... – мисли Андрешко. – Трябва да му се каже да скрие житцето през нощта и да омете хамбара, иначе цяла година ще опъва уши от глад... Трябва да му се помогне – не може иначе! (Елин Пелин 1977).

Особено интересна в този пасаж е играта на глаголните времена, при която се преминава от традиционните наративни форми на епически претерит (описания, изразявани в минало свършено и минало несвършено – „размаха камшика“, „влачеха каруцата“ и пр.) към форми на пряка и непряка реч, в които се появяват неочаквано бъдеще и сегашно време. Така дистанцираната и обективна форма на разказа се трансформира и започва да имитира живо, случващо се в момента настояще, диегезисът преминава в мимезис и създава сценичен ефект, внушава се, че всичко се случва „тук и сега“, вътрешните представи на Андрешко се преживяват като жива актуалност от читателя. Флукуациите на наратива засилват илюзията и идентификацията и сякаш вкарват читателя напълно в живо преживяваната драма на героя, минимализирайки епическата дистанция; вънпоставеността на разказването за миг се трансформира и създава илюзия за почти чиста вънпоставеност. В следващото изречение външната перспектива сякаш се връща: „Беше тъмно и по земята не личеше нищо освен кал, дълбока и гъста кал. Пътят се губеше в тая кал и не водеше никъде освен пак в нея“. Но от казаното за пейзажите вече знаем, че те са се слели с перспективата на Андрешко: така всъщност вътрешната перспектива не е напусната окончателно, говори зимната природа, но с гласа на персонажа.

По симптоматичен начин разказът забравя, че Андрешко също има и формална икономическа роля в целия конфликт – казано с пазарни термини, той е бил нает като каруцар, платен превозвач, сключил договор за сигурна и бърза услуга. Превръщайки го изцяло в сложен „жив човек“, разказът успява да забрави и пренебрегне тази роля. Завладян от непреодолима жал и солидарност към своя съселянин, Андрешко без никакво угризение нарушава своя договор, а разказът сякаш дори не се сеща за него. Неизпълненото задължение се обезсмисля и губи значение: нито героят, нито разказвачът, нито читателят виждат морален или законов проблем в това, че Андрешко няма да изпълни това, за което са му платили, а ще предпочете пред него човешкия си и съседски дълг.

Но докато Андрешко се придвижва „от роля към жив човек“, то фигурата на съдията извършва обратното движение и се придвижва в друга посока. Институционалният смисъл на тази роля е напълно подминат от разказа, нейният *raison d'être* не интересува нито разказвача, нито читателя. Няма гледна точка в разказа – нито на някого от персонажите, нито на разказвача, която да се пита каква е икономическата полза от събиране на данъците, нито има ли право държавата да ги събира, справедливи ли са те, има ли полза от тях за самото местно население, трябва ли да се налагат наказания, ако селяните укриват доходите си, и какви могат да бъдат тези наказания: подобни въпроси са напълно извън хоризонта на разказа. Произведения като „Андрешко“ не могат да видят в ролята на бирника никаква драма освен онази, която изживяват самите селяни²⁶ – те не се питат как би могъл да се

²⁶ Целият смисъл на тази драма е изразен в самото заглавие възклицание на разказ от друг автор от онова време, Цанко Церковски – „Бирникът дошел!“. Базирайки разказа върху контраста между селската идиличност и бруталната намеса на държавата (в селото се пуска слух, че е дошъл бирникът, който разваля семейния празник на бай Миньо), повествователят изцяло се фиксира върху моментното състояние на героя, уплашен, че ще трябва да си плати данъците: слухът се оказва фалшив, бирникът, а с него и държавата дори не се появяват в разказа, а в наивистичния финал, след като е търсил дълго злато в златната слама, героят продава единия си вол. Ето един характерен цитат, който илюстрира смайването и объркването на патриархалния свят в резултат от намесата на институциите (моделът на Гоголевия „Ревизор“ се разпознава лесно):

Гостът изглежда опечалено всички сборяни, възви се към бай Миня и рече: – Ба, ти остави играта настрана; тя е лесна работа, ами тази бела!...

– Как бела? Коя бела? Бива ли по сбор бела? – Бива не, ами бива – продължително изговори Кънчо, – бела, че главата си да откъсне човек... Бирникът дошел!...

– Бирникът ли дошел? Вай, оцапахме я сега!...

– Кой? Бирникът ли дошел? – запитаха наведнъж няколко гласа.

– Бирникът дошел! – се разнесе по всичката трапеза.

След тази вест усмивките по лицата на сборяните моментално изчезнаха, а бачо-Минювата физиономия прие уплашен и загрижен вид. Забрави той лъжицата и паницата, но той се опря там някъде в гърлото му и не искаше да

чувства онзи съвестен държавен служител, който по задължение трябва да „секвестира житцето“, но който едновременно с това вижда и съчувства на страданията на секвестираните: един възможен класически конфликт между дълг и чувство. За тяхната перспектива драма няма: институционалната рационалност по презумпция е несправедлива, непрозрачно зла, ето защо и напълно изпада от фокуса на разказа. Но разказът прави и нещо повече – в традициите на българската литература ролята на съдия-изпълнител не остава при своята студена формална рационалност, а се изтегля към фигурата на непрозрачния злодей, при това в случая и сатирично минимализиран като отвратително-смешно и безсилно микрочудовище, нахално-гръмогласно, пълно с претенции за власт, но и глупаво, жалко. Чрез собствените реплики на съдия-изпълнителя и чрез „ремарките“, които добавя разказът, чрез игрите на надхитряне, които играят той и Андрешко, ролята не просто е „изключена от разбиране“, но е сведена до предела на непрозрачността – гротескна карикатура. На мястото на официалната институционална роля не застава жив човек, нито дори злодей, а жалко пиле, смешно мърдащо в огромния си „вълчи“ кожух (вж. Георгиев 2002) – тук конотациите пародийно се бият и унищожават значението на „злодея“. Във финала на разказа персонажът деградира по модели, които са вицови, и от голямата си претенция стига до смешна трикстерско-палячовска роля, надавайки панкьосани безсмислени кръсъци от блатото „Канибал, вол, дръвник!“.

Така в хода на разказа съдията се саморазобличава като персонаж, в което няма нищо за разбиране: той се оказва непрозрачно сърдит, еднопланов, плосък и злобен малък глупак с много желание за власт, който много се заканва, но нищо не постига. Разказът полага много усилия, за да предотврати всяка възможна идентификация и съчувствие у читателя спрямо подобен персонаж: дори финалната му комическа катастрофа сред блатото не бива да събужда никакво съчувствие. За подобен тип повествование сякаш не съществуват институционална истина и справедливост, потенциално вписани в неговата съдебна роля: техните смисъл и функция са изключени от този фикционален свят и са заменени с неговите хиперболизирани, отвратително-комични лични качества, а те блокират разбирането и трябва да отблъснат читателя. Всичко е срещу съдията: във финала на разказа на виковете му отговаря вече не Андрешко, а „тъмнината“, т.е. целият смислен свят на разказа ехидно се подиграва на съдията.

мине. Посегна бай Миню да гребне малко чорба, за да го прокара, но вместо чорба той грабна с лъжицата си червен пипер из галера и хоп в устата си. Залютя му пиперът, езикът и небцето; наляха му се устата и очите и изскочи навън, за да си умие устата. Излезе, а не му се влиза в собата повторно... Забрави, че днес е сборско време, че има сборяни, че трябва да се весели; че Моралията ще свири с „медния“ си кавал и пр. На ушите му зафучаха думите: „Дай пари: четиристотин дължиш на царщината за данък“. Искане бай Миню да не се мисли за това. Отиде към сламеника и бута нещо си, дано забрави; но думите все звучат в ушите му и дращят като гладни нокти сърцето му... (Церковски 1956).

Обобщено и погледнато откъм жанровия проблем, това изглежда така: разказът у Елин Пелин е страхотно литературно постижение, с което българската литература постига своята перфектна и интензивна жанрова форма: класически къс разказ. Смесовите партии, които създават неговата цялост – персонажи, диалог, пейзаж, конотации, наименования, макро- и микроритъм – са в съвършен смислообразуващ баланс, което прави посланието многогласно, многопластово и синтетично. И въпреки това от неговото идеологическо послание веднага става ясно кой кой е, какъв е конфликтът, къде е справедливостта, къде читателят трябва да инвестира съчувствие и да присъди благото на разбирането и къде – не; социалният анализ на модернизиращото се общество остава плосък, институционалната роля не само остава непрозрачна, но бива изтеглена към гротеската – предел на всяка непрозрачност. Колебанията на Вазов са изчезнали, моралните координати са вече еднозначни.

Жанрово погледнато, това е доста неочаквана ситуация: литературата „постига себе си“, създавайки сложни, смислово многопластови и съвършени творби, но по отношение реалистичното отражение на модерната действителност ни най-малко не мръдва от сиромасомилската формула „жив човек – вкаменени, неразбираеми и ужасни институции“. Нещо повече: за сложната поезика на този разказ това се случва по необходимост – за да може да възникне неговият сложен свят, институционалните роли не могат да бъдат други освен прости, комически и гротескно безсмислени: тяхната грозна неразбираемост е смислообразуващо и формообразуващо условие за късия разказ. По подразбиране те нямат нито собствен когнитивен стил, нито формална рационалност, от тях няма и социална полза; хората, които заемат техните постове, никога не биха могли да имат собствено достойнство, смисъл или лична драма – а и да имат, литературата не са занимава с тях. Единствената правда принадлежи на живите хора.

По този начин въпреки постигнатите жанрови образци социалното познание, носено от подобна литературна форма, си остава в своята наивна точка: модерният свят не е схванат в своите отчуждени модерни драми, а е опростен и сведен до традиционния сиромасомилски конфликт. Подобен тип разказване има превантивна функция: когато чете „Андрешко“, на читателя не му хрумва да се попита как съдията е изкарал нощта в блатото и дали наистина не е измръзнал до смърт, нито разказът тръгва с кафкианска хипербола – към превръщане на социалната роля, примерно търговския пътник, в чудовищна хлебарка. Съдията си остава автоматичен бюрократ и мизерен социопат, който разказът зарязва там, където той заслужава – в блатото. Повествованието е изчерпало случката, затворило е своя свят, смисъл и съчувствие на този персонаж са отказани, възможностите му не са изследвани. Ролята му остава повърхностно и сатирично деформирана, без шанс да се отвори към някакъв друг смисъл. С това и цялата институционална проблематика практически е изключена от оптиката на разка-

за като „нелитературна“, незаслужаваща усилие по своето разбиране – по литературна презумпция на утвърждаващата се българска литература в логиката на модерните институции няма грам смисъл и справедливост. Съдия-изпълнителят, разбира се, е само метонимия на цялата отчуждена модерна власт с всичките ѝ институции; свръхинституцията „държава“, която изпраща при живите хора подобни гротескни създания, се оказва злобно карикатурно чудовище, способно единствено да мачка хората. Те плачат като Станойчо, съчувстват си солидарно като Андрешко, а между-временно в тяхна защита говорят и произвеждат смисъл всички инстанции на разказа, всички нива на художествената онтология – локвите, враните, изцъкленото небе, калта, блатото, повествователният глас...

Това ми изглежда парадокс. В жанровото развитие на българската литература късият разказ постига себе си и отваря възможността да се създават дори шедьоври (какъвто безспорно е „Андрешко“). Но по отношение познавателната функция на литературата обаче сложният и богат свят на подобен шедьовър парадоксално се съчетава с наивна и популистка фигура на познание, която той не може да преодолее: „човекът срещу институциите“. Сложната поетика е довела до твърде прост идеологически резултат²⁷. Познаваме това добре и до днес тази фигура на популисткото

²⁷ Това, за съжаление, важи не само за литературата, но и за нейните коментари, литературознанието. Великолепният анализ на „Андрешко“ от Никола Георгиев (Георгиев 2002) показва изключителната сложност на Елин-Пелиновия къс разказ. Георгиев деликатно възразява на разпространеното след Искра Панова мнение, че подобни творби се характеризират с проста едносъбитийност, стремителна линейност и постъпателност на сюжета, със съвпадение между композиционен и смислов завършек. Той открива под този праволинеен макроритъм друг, много по-противоречив и напрегнат, вписан в многозначната структура на изреченията, метафорите и микрообратите. Той описва как под привидно простичката случка разказът драматично редува моменти на забързаност и забавеност, сюжетът ту е обладан от желание да се стигне до „близкото село“, ту затъва в мудна безнадеждност, природна, лична и социална. Този втори скрит план на повествованието се развива на драматични тласъци, сблъсква ускоряване с насрещно физическа и смислова съпротива на средата, редува мъчително бавене с внезапно устремяване към развързката. Казано на езика на настоящия анализ, Никола Георгиев показва убедително, че „капката“ не е някаква проста монада, а е цяла наративна вселена, пронизана от микронапрежения, фини семантични завихряния и измествания, от скрити смислови колизии, които обаче повърхността на повествованието предпочита да крие и да остави като подпратови внушения. Това означава, че цялостният художествен свят на Елин-Пелиновия къс разказ е само привидно семпъл и разбираем, всъщност е пълен с микродрами и сложно оркестрирани смислови жестове, които въздействат на читателя, без той да си дава сметка за това.

Тук напълно приемам откритията на Никола Георгиев, само че те ни най-малко не променят идеологическата асиметричност на „Андрешко“: неговият сложен и скрит конфликтен смислов свят е всъщност обрнат изцяло към „живия човек“ Андрешко и изключва съдебната роля, съдия-изпълнителя – тя няма друг смисъл освен зъл и грозен. Георгиев вероятно би се съгласил с това, защото сам обръща внимание на обезчовечения, абсурден образ на антагониста. „... Социалната роля

мислене в българската традиция изглежда вечна. В нея институциите, съдът, върховенството на закона, служебните и институционални роли са по презумпция лишени от своя институционален *telos*, те сякаш нямат смисъл и рационалност, а хората, които трябва да заемат институционалните им роли, са предварително лишени от евентуално достойнство и драмата на възможното разминаване между роли и идентичности, служебен и човешки дълг.

Така че в началото на XX век в своето художествено развитие и жанровото си усъвършенстване българската литература изглежда все още доста далеч от Минотавъра на езика, за който говорят Барт, Бланшо и Ставр. Макар в прекрасни художествени творби, тя е в състояние да възпроизвежда популистки варианти на сиромасомилската идеология и да отдава „благо на разбирането“ съвсем асиметрично: единствено на „малкия човек“, смазан от чудовищно неразбираемите механизми на модерността.

Дали това не е част от закономерната съдба на едно модернизиращо се, европеизиращо се и „самоколонизиращо се“ общество, каквото е българското през 80-те и 90-те години на XX век? В него съдебната власт се старае чрез еkleктични заемки да постигне собствената си системност, да започне да функционира ефективно, с формална рационалност, а междуременно публичната сфера (и най-ясно това е видимо в ангажираната литература) се обръща срещу нея, лишава я от смисъл и демонизира съдебните служители. При това в този процес на репрезентация литературата мобилизира едни от

[на съдия-изпълнителя] му създава самочувствие, което като груба черупка machka по-слабите от него и под което се крие дребна и страхлива личност, готова да се разхленчи в първия миг, в който чиновническото му могъщество няма къде и кого да плаши. Абсурдност и безчовечност носи той бюрократически автомат – каквито са и грубиянските му несвързани приказки... Вълчийт кожух, пиленето и детето се оказват точки от грозна цялост, объркана като приказките му, абсурдна като мислите и властта му.“ (Георгиев 2002).

В анализа, предложен от Никола Георгиев, виждам само един проблем: противно на това, което казва самият той в началото („... белезите на творбата винаги носят значение на подбор – нещо е предпочетено, друго е отхвърлено..., всяко нещо в творбата действа и се утвърждава в границата на някаква алтернатива“), тук алтернатива при моделирането на антагониста няма. Георгиев не смята, че образът на съдия-изпълнителя е резултат на подбор между възможни образи в реалния свят, от различни реализации на съдебната роля – позитивни и негативни, достойни и недостойни. Той не коментира възможността Елин Пелин да избере и конципира различна фигура за своя антагонист, не така абсурдна и отблъскваща. Всъщност литературоведът подобно на самия Елин Пелин приема ролята на „бюрократическия автомат“ като единствено възможна, съпадаща с това, което „бирниците“ реално представляват: няма и не може да има добър бирник; бирник, който изпълнява съвестно служебно задължение; бирник, който изживява драматично разцепване между служебната си роля и своята човечност. Тази безалтернативност на образа натурализира и реифицира сатирическото обезсмисляне на институционалната роля. Други възможности няма – и в реалността, и в литературата всички съдии-изпълнители са „бюрократични автомати“, а претенцията им за власт е винаги абсурдна.

фините си потенции – емпатията и вънпоставеността, способността си за разбиращо проникване-дистанциране в чуждите души. Тя присъжда благо-то на разбирането не в полза, а във вреда на модерните институции, срещу отчуждения им и формализиран смисъл. И ако този смисъл и без това е тъмен за обхванатото от турбулентни промени объркано население, то подобни репрезентации не разясняват, а само увеличават мрака.

Тази хипотеза звучи така мрачно, че авторът, сам изненадан, не знае какво да прави с нея. Засега ще кажем, че тя би могла да стане изходна точка за ново изследване.

Библиография

- Адорно 1989: Адорно, Теодор. Мястото на разказвача в съвременния роман. – *Съвременник*, 1989, бр. 3, с. 407 – 411. [Adorno 1989: Adorno, Teodor. *Myastoto na razkazvacha v savremenniya roman*. – *Savremennik*, 1983, br. 3, s. 407 – 411.]
- Андреев 1979: Андреев, Михаил. *История на българската буржоазна държава и право 1878 – 1917*. София: Наука и изкуство, електронен архив [онлайн] https://electronic-library.org/books/Book_0051.html [прегледан 23.05.2025]. [Andreev 1979: Andreev, Mihail. *Istoriya na balgarskata burzhoazna darzhava i pravo 1878 – 1917*. Sofia: Nauka i izkustvo, elektronen arhiv. [online] https://electronic-library.org/books/Book_0051.html [seen 23.05.2025]
- Барт 2012: Барт, Ролан. *Удоволствието от текста*. София: Издателство на НБУ. [Bart 2012: Bart, Rolan. *Udovolstviето ot teksta*. Sofia: Izdatelstvo na NBU.]
- Батай 1995: Батай, Жорж. *Литературата и злото*. София: Артес. [Batay 1995: Batay, Zhorzh. *Literaturata i zloto*. Sofia: Artes.]
- Батай 1998: Батай, Жорж. *Еротизмът*. София: Критика и хуманизъм. [Batay 1998: Batay, Zhorzh. *Erotizmat*. Sofia: Kritika i humanizam.]
- Бахтин 1976: Бахтин, Михаил. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство. [Bahtin 1976: Bahtin, Mihail. *Problemi na poetikata na Dostoevski*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Бахтин 1996: Бахтин, Михаил. *Философия на словесността*. Том първи. София: ЛиК. [Bahtin 1996: Bahtin, Mihail. *Filosofia na slovesnostta*. Tom parvi. Sofia: LiK.]
- Бъргър, Лукман 1996: Бъргър, Питър, Томас Лукман. *Социалното конструиране на реалността. Изследване по социология на знанието*. София: Критика и хуманизъм. [Bargar, Lukman 1996: Bargar, Pitar, Tomas Lukman. *Sotsialnoto konstruirane na realnostta. Izsledvane po sotsiologiya na znaniето*. Sofia: Kritika i humanizam.]

- Витгенщайн 1988: Витгенщайн, Лудвиг. Логико-философски трактат. – В: Лудвиг Витгенщайн. *Избрани съчинения*. София: Наука и изкуство. [Vitgentshtayn 1988: Vitgentshtayn, Ludvig. Logiko-filosofski traktat. – V: Ludvig Vitgentshtayn. *Izbrani sachineniya*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Георгиев 2002: Георгиев, Никола. „Андрешко“ от Елин Пелин, 1992 – 1994. – Издателство *LiterNet*, 24.10.2002. [онлайн] <https://litternet.bg/publish/ngeorgiev/analizacionni/andreshko1.htm> [прегледан 20.03.2025]. [Georgiev 2002: Georgiev, Nikola. „Andreshko“ ot Elin Pelin, 1992 – 1994. – *Izdatelstvo LiterNet*, 24.10.2002. [online] <https://litternet.bg/publish/ngeorgiev/analizacionni/andreshko1.htm> [seen 20.03.2025]
- Дъглас 2004: Дъглас, Мери. *Как мислят институциите*. София: 41Т ЕООД. [Daglas 2004: Daglas, Meri. *Kak mislyat institutsiite*. Sofia: 41T EOOD.]
- Жечев 1988: Жечев, Тончо. Въведение в историческата поетика на новата българска литература. – *Съвременник*, бр. 3, с. 432 – 470. [Zhechev 1988: Zhechev, Toncho. Vavedenie v istoricheskata poetika na novata balgarska literatura. – *Savremennik*, br. 3, s. 432 – 470.]
- Кьосев 1989: Кьосев, Александър. Мотивът „селянин пред съда“ и критико-реалистичното тълкуване на социалния свят. – В: *Втори международен конгрес по българистика*. Сб. София: БАН, с. 222 – 229. [Kiosev 1989: Kiosev, Aleksandar. Motivat „selyanin pred sada“ i kritiko-realistichtno talkuvane na sotsialniya svyat. – V: *Vtori mezhdunaroden kongres po balgaristika*. Sb. Sofia: BAN, s. 222 – 229.]
- Кьосев 2007: Кьосев, Александър. Адвокати, журналисти и щастливци Репрезентации на съда и съдебната система в публичния дискурс. – *Социологически проблеми*, бр. 3 – 4, с. 203 – 237. [Kiosev 2007: Kiosev, Aleksandar. Advokati, zhurnalisti i shtastlivtsi Reprezentatsii na sada i sadebnata sistema v publichniya diskurs. – *Sotsiologicheski problemi*, br. 3 – 4, s. 203 – 237.]
- Кьосев 2016: Кьосев, Александър. Непрозрачната точка. Владимир Набоков и Мишел Уелбек: Литературата в изследване на границите на човешкото. – В: *Christianitas, historia, metaphysica. Изследвания в чест на проф. Калин Янакиев*. Съст. Сава Кокудев, Мартин Осиковски. София: Издателство Communitas, с. 347 – 362. [Kiosev 2016: Kiosev, Aleksandar. Neprozrachnata tochka. Vladimir Nabokov i Mishel Uelbek: Literaturata v izsledvane na granitsite na choveshkoto. – V: *Christianitas, historia, metaphysica*. Izsledvaniya v chest na prof. Kalin Yanakiev. Sast. Sava Kokudev, Martin Osikovski. Sofia: Izdatelstvo Communitas, s. 347 – 362.]
- Кьосев 2020: Кьосев, Александър. Въображение и справедливост. – *Литературна мисъл*, бр. 3, с. 3 – 26. [Kiosev 2020: Kiosev, Aleksandar. Vaobrazhenie i spravedlivost. – *Literaturna misal*, br. 3, s. 3 – 26.]
- Панова 1988: Панова, Искра. *Вазов, Елин Пелин, Йовков, майстори на разказа*. София: Народна просвета. [Panova 1988: Panova, Iskra. *Vazov,*

- Elin Pelin, Yovkov, maystori na razkaza*. Sofia: Narodna prosveta.].
- Фуко 1999: Фуко, Мишел. *Аномалните. Цикъл лекции в Колеж дьо Франс 1974 – 75*. София: ЛиК. [Fuko 1999: Fuko, Mishel. *Anormalnite. Tsikal lektсии v Kolezh dyo Frans 1974 – 75*. Sofia: LiK.].
- Ставру 2024: Ставру, Стоян. *Световъртежи в юридическото мислене. За генеративния потенциал на взаимодействието между литературата и правото*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“. [Stavru 2024: Stavru, Stoyan. *Svetovartezhi v yuridicheskoto mislene. Za generativniya potentsial na vzaimodeystviето mezhdu literaturata i pravoto*. Sofia: Izdatelstvo na BAN „Prof. Marin Drinov“.
- Benholdt-Thomsen, Guzzoni 1979: Benholdt-Thomsen, Anke, Alfredo Guzzoni. *Der Asoziale in der Literatur um 1800*. Koenningstein: Athenaenum.
- Coombe 1998: Coombe, Rosemary J. Contingent Articulations: A Critical Cultural Studies of Law A. Sarat and T. Kearns, eds. – In: *Law in the Domains of Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 21 – 64. [online] <https://ssrn.com/abstract=2463475> [seen 15.04.2025].
- Gordon 1984: Gordon, Robert. Critical Legal Histories. – *Stanford Law Review*. Vol. 36, No. 1/2, Critical Legal Studies Symposium (Jan., 1984), pp. 57 – 125.
- Kabakchieva, Kiossev 2009: Kabakchieva, Petya, Alexander Kiossev. Rules and Roles in Shifting Sands. – In: Kabakchieva, P., Al. Kiossev. *“Rules” and “Roles”. Fluid Institutions, Hybrid Roles and Identities in East European Transformation Processes (1989 – 2005)*. A Berlin: LitVerlag.
- Kiossev 2008: Kiossev, Alexander. The Oxymoron of Normality. – *Eurozine*, 04.01.2008 [online] <http://www.eurozine.com/articles/2008-01-04-kiossev-en.html> [seen 15.04.2025].
- Popov 2023: Popov, Alexander. *Zone Theory Science Fiction And Utopia In The Space Of Possible Worlds*. Oxford: Peter Lang.
- Rojas 2016: Rojas, Lucero Ibara. Culture Through the State: Law and Policy as a Frame to Culture. – *The Journal of Social Policy Studies*, 13 (1), pp. 137 – 148.
- Sarat, Kearns 2000: Sarat, Austin, Thomas Kearns. “The Cultural Lives of Low”. – In: Sarat, Austin and Thomas Kearns. *Low in the Domains of Culture*. Michigan: University of Michigan Press.
- Тиher 2004: Тиher, Аллен. *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*. Michigan: University of Michigan Press.

Източници

- Вазов 1976: Вазов, Иван. Дядо Нистор. – В: Иван Вазов. *Събрани съчинения*, том 7. София: Български писател, с. 135 – 148. [Vazov 1976: Vazov, Ivan. *Dyado Nistor*. – V: Ivan Vazov. *Sabrani sachinenia*, tom 7. Sofia: Balgarski pisatel, s. 135 – 148.].

- Вазов 1976: Вазов, Иван. Бикоглав. – В: Иван Вазов. Събрани съчинения, том 7. София: Български писател, с. 166 – 175. [Vazov 1976: Vazov, Ivan. Bikoglav. – V: Ivan Vazov. *Sabrani sachinenia*, tom 7. Sofia: Balgarski pisatel, s. 166 – 175.]
- Вазов 1976: Вазов, Иван. Една одисея в Делиормана. – В: Иван Вазов. Събрани съчинения, том 9. София: Български писател, с. 326 – 370. [Vazov 1976: Vazov, Ivan. Edna odiseia v Deliormana. – V: Ivan Vazov. *Sabrani sachinenia*, tom 9. Sofia: Balgarski pisatel, s. 326 – 370.]
- Вазов 1977: Вазов, Иван. В коридора на съдилището. – В: Иван Вазов. Събрани съчинения, том 10. София: Български писател, с. 78 – 81. [Vazov 1977: Vazov, Ivan. V koridora na sadilishteto. – V: Ivan Vazov. *Sabrani sachinenia*, tom 10. Sofia: Balgarski pisatel, s. 78 – 81.]
- Вазов 1977: Вазов, Иван. Живея в Берковица. – В: Иван Вазов. Събрани съчинения, том 10. София: Български писател, с. 225 – 287. [Vazov 1977: Vazov, Ivan. Zhiveia v Berkovitsa. – V: Ivan Vazov. *Sabrani sachinenia*, tom 10. Sofia: Balgarski pisatel, s. 225 – 287.]
- Георгиев 1980: Георгиев, Михалаки. С тебешир и въглен. Картини из нашия съвременен живот. – В: Меракът на чичо Денчо. [онлайн] <https://chitanka.info/text/20349-s-tebeshir-i-s-vyglen> [прегледан 20.03.2025]. [Georgiev 1980: Georgiev, Mihalaki. S tebeshir i vaglen. Kartini iz nashia savremenен zhivot. – V: *Merakat na chicho Dencho*. [online] <https://chitanka.info/text/20349-s-tebeshir-i-s-vyglen> [seen 20.03.2025]
- Гогол 2008: Гогол, Николай. Шинел. София: Библиотека за ученика. [Gogol 2008: Gogol, Nikolai. *Shinel*. Sofia: Biblioteka za uchenika.]
- Елин Пелин 1977: Елин Пелин. Андрешко. – В: Съчинения, том 1. София: Български писател, с. 108 – 116. [Elin Pelin 1977: Elin Pelin. Andreshko. – V: *Sachinenia*, tom 1. Sofia: Balgarski pisatel, s. 108 – 116.]
- Набоков 2011: Набоков, Владимир. Лолита. София: Фама. [Nabokov 2011: Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Sofia: Fama.]
- Чехов: Чехов, Антон. Злосторник. [онлайн] <https://chitanka.info/text/1997-zlostornik> [прегледан 20.03.2025]. [Chekhov, Anton. *Zlostornik*. [online] <https://chitanka.info/text/1997-zlostornik> [seen 20.03.2025]
- Церковски 1956: Церковски, Цанко. Бирникът дошел! – В: Церковски, Цанко. Избрани произведения. София: Български писател, с. 296 – 301. [Tserkovski 1956: Tserkovski, Tsanko. Birnikat doshel! – V: Tserkovski, Tsanko. *Izbrani proizvedeniya*. Sofia: Balgarski pisatel, s. 296 – 301.]
- Woolf 1978: Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. II, 1920 – 24. London: Hogarth Press.

Александър Панов

Институт за литература – Българска академия на науките

ORCID ID: 0000-0002-0925-7449

lapnisharan@hotmail.com

Казусът като структурна основа на комедията

Alexander Panov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

The Casus as a Structural Basis of Comedy

Abstract

The article aims to clarify the relationship between the social functions of the Casus and the Comedy. The former arises at that stage of human development when fixed norms of social behavior emerge, carrying with them the ideas of justice and personal responsibility. Its social function is to problematize assessments of existence, contrasting several norms against which life events are evaluated. The task of the comedy is very similar, as it seeks a way to restore correctness and justice, exposing the falsehood of the values in which people sometimes believe. Thus, a casus becomes a structural foundation of comedic action. The analysis of Shakespeare's "The Merchant of Venice" provides a clear example of the mechanism for implementing the interaction between a Casus and a comedic plot.

Keywords: case, norm, law, ritual, theater, comedy

В своето хилядолетно развитие човечеството извървява дълъг и сложен път. Най-напред се появява нуждата от ориентация в заобикаляния го враждебен свят.¹ Така възниква необходимостта от овладяване, съхраняване и

¹ Вж. напр. „Хората и техните общности не биха оживели на тази планета, ако те – покрай крепостите и стените на своите градове, покрай оръжията и инструментите, законите и институциите – не се криеха и зад охранителните сфери на символите: с блестящите звезди на митове, религии, вярвания, ценностите, идеите, теориите и художествените творби или – с една дума – не бяха обгърнати с един брилянтен конструкт – цивилизацията [...] Какви са били мотивите на хората? Според работната хипотеза на тази книга това е единственият начин, който им предлага възможност да оживеят на планетата Земя не само физически, но и

предаване на т.нар. *претериален опит*, т.е. на знанията за периодически повтарящите се явления и процеси, изграждащи стабилния космически ред (Тюпа 2016: 18). Само така светът може да бъде обяснен и разбран, което, естествено, сменя и тревогата от непознатото, за която говори Ханкис. Много скоро обаче се разбира, че на този свят се случват и неща, които нарушават установения космически и социален ред. И това има сериозни последици за човешкия живот. Така че се поражда необходимостта от овладяване, съхраняване и предаване през поколенията и на т.нар. събитийен опит. Без това човешкото развитие би било непълноценно, подобно на болните от аутизъм, за които всяко нещо, излизащо извън познатия установен ред, е плашещо и непоносимо. Така се появява нарацията, която според О. М. Фрайденберг бележи първата значителна културна революция на човечеството (Фрейденберг 1978).

Възможността световният ред да бъде нарушен, води и до още едно последствие – появата на принципа за справедливостта и индивидуалната отговорност за нарушаването му. Този принцип води след себе си нуждата от създаване на правила за приемливо, респективно неприемливо, социално поведение. С други думи, появява се необходимостта от формулиране на правила и *норми*, чието спазване е задължително за всеки член на общността. Утвърждаването на тези норми се извършва по най-различни начини – ритуали, прояви на словесността, забрани, наказания и поощрения. И не на последно място, разбира се, чрез установяване на закони и съответните институции, които да ги прилагат.

Както е известно, в развитието на човешките общества се развиват две основни системи за регулиране на междучовешките отношения – култура на *честта* и култура на *закона* (Бенедикт 2023). За разлика от нас, днешните хора, древните възприемат честта не като субективна, а като обективна категория. Честта може да бъде нарушена дори и без всякаква субективна вина – например ако някоя жена бъде изнасилена. В този случай нейната чест е безвъзвратно погубена, макар че тя няма лична вина за това. Като следствие от обективния характер на понятието за честта възниква и единственото възможно противодействие – кръвното отмъщение. Според тази култура петното върху честта се измива само с кръв. Проблемът тук е, че въпреки вярата, че честта има обективен характер, нейното тълкуване често може да бъде субективно. За да се елиминира тази субективност, възниква културата на *закона* – ясно установени правила, които не бива да се престъпват. Така се появява идеята за *престъплението*, която е сравнително късна (културата на честта възприема противоречията не като престъпление, а като „безчестие“). Проблемът при тази система обаче е в неговата прекомерна абстрактност, т.нар. буква на закона, която невинаги отговаря на всеки индивидуален случай. За да преодолеят своите вътрешни противоречия, двете култури си

душевно и духовно. Те трябва сами да си изградят една вселена на сигурност, свобода и разум в един свят извън тях, който сам по себе си не притежава нито свобода, нито сигурност, нито разум“ (Hankiss 1999: 8).

изработват и компенсиращи механизми. Културата на честта разработва най-различни кодекси на честта. А културата на закона изработва правилото за вътрешното убеждение на арбитъра, който трябва да погледне на случая не само от гледната точка на закона, а и от тази на честта. Оттук и разпространеното обръщение към съдията в много култури – „Ваша чест“.

В системата на двете култури обаче се забелязва и още едно, твърде фундаментално противоречие. От една страна, те искат да предпазят социума от нарушаването на космическия и социалния ред. Тоест техният главен обект са отделните нарушения, които наратологията нарича „събития“. Тези единични събития обаче се осмислят от гледната точка само на *една* норма, възприемана като *универсална*. Но възможно ли е нещо, което не се повтаря (за да бъде събитие, едно действие трябва да бъде *уникално* и да не се вписва в природната периодичност или социалната ритуалност), да бъде разбрано и правилно оценено от универсална норма, която предполага трайност и повтораемост? Най-малкото възниква въпросът: а това ли е единственият начин да се осмисли и оцени съответното събитие. Не може ли то да се възприема и през гледната точка на някаква *друга* норма?

Именно този въпрос мотивира появата и на два сравнително късни протонаратива – *анекдота* и *казуса*. Анекдотът се насочва към разкриване на „опакото“ на официалната картина на света. Казусът, от своя страна, подлага на изпитание самата *норма*. По своята същност тези два протонаратива са насочени към проникване под повърхностната видимост на представите, формирани от официозната картина на света. Подобно на приказката, която подлага на съмнение устойчивите модели за обществено устройство (социална йерархия, регламентация на патриархалния ред, принципи за наследяване и др.), за да даде право на индивидуалната справедливост като фактор за житейски успех, анекдотът и казусът също поставят под съмнение начина, по който се прилагат нормите, както и ценностите, стоящи зад тях. По този признак тези два протонаратива плътно се приближават към художествената литература с нейните подчертано контраадаптивни функции. Не безусловно приемане и хорова поддръжка на съществуващия ред, а напротив – проблематизирането му, водещо до разкриване на невидими за повърхностния поглед същностни характеристики на битието.

Казусът (от лат. *casus* – „случай“) представя някаква необикновена случка с висока обществена значимост. Проблемът, съдържащ се в този случай, по правило предполага повече от една възможност за решение. Най-простият случай е съдебният процес, ненапрасно в много езици назоваван именно с думата „казус“. При него най-често се поставя въпросът – виновен ли е подсъдимият, или не е виновен. Всяка от тезите бива подкрепена от аргументи, изложени от представителите на обвинението и защитата. Накрая съдията трябва да отсъди коя от двете спорещи страни е успяла поубедително да докаже своята теза и да реши изхода на делото.

Този пример обаче представя най-простия вид казус, защото решението на проблема може да дойде при прилагането само на една-единствена норма – тази на закона. В много случаи обаче това не е така. Един проблем може да бъде разгледан през призмата на две или дори на повече норми. Андре Жолес, който анализира задълбочено наратива на казуса, дава следния пример: един крадец успява да открадне портмоне, в което има 100 марки, и дава половината от тях на своята приятелка. Момичето знае откъде са парите, но не възразява, а дори се радва на подаръка. От гледна точка на елементарния морал тя е виновна. От гледна точка на закона обаче нещата не изглеждат толкова прости. Тук са възможни две взаимоизключващи се решения. Ако в портмонето сумата от 100 марки е била в дребни банкноти, а крадецът просто ги преброява и дава половината на момичето, тогава тя ще е виновна в укривателство и съучастничество, защото е приела непосредствено откраднатия предмет. Ако обаче в портмонето е имало само една банкнота от 100 марки и крадецът, преди да даде половината на момичето, я развали и едва след това подари половината, тогава приятелката няма да е виновна, защото не е приела точно откраднатия предмет.

Изводът, който следва, е, че решаването на казуса поставя под въпрос не само проблема и неговите евентуални решения, но и *нормите*, спрямо които се вземат тези решения. Казусът поставя въпрос за устойчивостта, валидността, адекватността на нормата, питайки според коя норма трябва да се оценява.² Особеното при казуса е, че той задава въпроса, но не може да намери отговора, възлагайки на нас задължението да го разрешим. Това, което се реализира с него, е колебанието, но не и резултатът от колебанието. Можем да го опишем с опита да се намери баланс или равновесие.

За разлика от анекдота, чийто нравоучителен патос е заложен от наратора, казусът не дава готови решения, а ги възлага на възприемателя. Възприемателят може и да не стигне до някакво окончателно и единствено вярно решение (такова може и да няма), но прекарвайки през съзнанието и чувствата си всички възможни решения, обогатява своя светоглед, разширявайки и задълбочавайки заварената картина на света.

Затова казусът не иска да постигне успокоение на базата на едно независимо от човешкото съзнание обективно знание, както постъпва сказанието, нито пък да убеди слушателя в нещо, в което самият наратор дълбоко вярва, и така да предизвика чувството за дълг, както постъпва притчата. Наративната интрига на казуса се поддържа от все по-дълбокото проникване под повърхността на очевидностите и достигането до същината на явленията, преодолявайки

² Ср. „Освен, че се реализира незадоволителността на член 259, се реализира също и една по-висока норма: според закона момичето не е наказуемо, но по силата на тази по-висока норма тя е виновна. И погледнато в дълбочина, вече не момичето е оценявано според друга норма, а една норма сама по себе си бива оценявана според друга норма“ (Jolles 1956: 128).

погрешните мнения. Той си служи с наративната модалност на *разбирането*, а иска да доведе възприемателя до етоса на *отговорността*.

Ето защо в развитието на човешката култура казусът играе важна роля. През Средновековието се развива теологичната казуистика, а по време на Просвещението възниква науката за човешките права и задължения. Думата казуистика означава именно морализаторско-теологична дейност. Тя е подобна на онова, което в литературата на XVIII и XIX век сме свикнали да наричаме психология – претегляне, премерване на мотивите, които стоят зад дадено действие по ред вътрешни и външни норми.

За да илюстрира този извод, Андре Жолес привежда следния пример от индийския сборник „Сомадева Бхата“, чието заглавие може да се преведе като „Океан от реките на разказването“: В дома на знатен брамин се родила изключително красива дъщеря. Когато девойката достигнала възрастта за женене, дошли трима брахмани, равни по род и достойнство, и я поискали за жена. Дълго време спорили на кого се пада красивата девойка, но не могли да решат. През това време девойката се разболяла и умряла. Всеки от претендентите за ръката ѝ изразил скръбта си по различен начин.

Единият си направил колиба на мястото, където разпръснали праха на момичето, и заживял в нея. Вторият взел костите ѝ, занесъл ги при свещената река Ганг и извършил там погребалните ритуали. Третият, обзет от мъка, тръгнал да скита по света като поклонник. Една вечер замръкнал в къщата на учен брамин и станал неволен свидетел на странна сцена. Малкият син на домакина капризничел на вечеря и затова бащата го хванал и го хвърлил в огъня, където момчето изгоряло напълно. Гостът се ужасил, но бащата бързо го успокоил. Взел от полицата една тайна книга, отворил я и прочел едно заклинание. В този момент момчето излязло живо и здраво от огъня и седнало на масата, сякаш нищо не се е случило. Младият поклонник станал тайно през нощта, откраднал възшебната книга, върнал се в дома на умрялата хубавица, прочел заклинанието и девойката възкръснала. Понеже била минала през огъня, била още по-красива от преди. Тогава спорът пламнал отново. Така и не могли да решат чия трябва да бъде девойката.

Разказвачът на историята се обърнал към мъдрия цар и го помолил да отсъди. Царят отсъдил, че онзи, който занесъл костите до свещената река, е изпълнил задълженията, които обикновено децата имат към своите родители. Следователно той се явява неин син и не може да се ожени за нея. Този, който я възкресил за нов живот, изпълнил ролята на баща и също не можел да я вземе за жена. Само онзи, който останал да живее с нея, бил ѝ верен и предан в своята любов, е изпълнил задълженията на съпруг и следователно нему се пада правото да ѝ бъде такъв.

Именно способността на казуса да постави на изпитание нормите, според които се регулират обществените отношения и ценности, го прави изключително важен инструмент за развитието на литературата, която все повече надраства своята адаптивна функция, овладявайки

контраадаптивната – поставя на проверка и проблематизация както заварените културни и обществени норми, така и способността на всеки отделен човек да се справи с предизвикателствата, пред които непрестанно развиващият се живот го изправя.

По времето, когато възникват анекдотът и казусът, т.е. в момента на фиксирането на устойчиви норми за регулиране на обществените отношения, следващи появата на идеята за индивидуална справедливост и индивидуална отговорност, от древните ритуали, чиято цел е да поддържат съществуващия космически ред, се ражда и театърът. В основата на трагедийния конфликт лежи волното или неволното нарушаване на порядъка. А това нарушение не се възприема като обикновено криминално престъпление. То подкопава цялостната битийна организация и затова трябва да бъде предотвратено на всяка цена. Затова и възстановяването трябва да стане по възможно най-ефективния начин – чрез непосредствено изобразяване на последиците от нарушаването на реда.

Знаем обаче, че театърът освен трагедията ражда и комедията. Както се знае, по време на ритуалните празници в чест на Дионисий има един ден, посветен на театрални представления, протичащи под формата на състезание. Едно такова състезание включва три трагедии и една сатирна драма, от която малко по-късно възниква комедията. Основният въпрос тук е: защо в хода на ритуала – едно много важно идеологическо действие на традиционната култура – се е налагало да се включи сатирната драма заедно с трите трагедии. Каква е била нейната функция? Някои автори смятат, че тя е трябвало да послужи за смехово разтоварване от натрупалото се драматично напрежение. От съвременна гледна точка този отговор би могъл да се приеме, но в рамките на античните ритуали, които, нека повторим, имат сериозна идеологическа функция, едва ли такъв отговор би бил приемлив. Още повече че в ритуалния процес отдавна е доказано наличието на специална част, наречена инвектива, или обругаване.³

Основната функция на трагедията е да утвърди убеждението у гражданина на атинския полис, че създаденият от боговете космически и социален ред е добър и справедлив, а ако някой страда, то това е само защото волно или неволно е нарушил този ред. Постигането на тази цел се извършва по специфичен начин – в хода на театралното представление божественият ред се поставя на изпитание, а зрителят като непосредствен участник в представлението преминава през различни емоционални състояния, за да може накрая, в акта на катарзиса, да стигне до успокоение и до *интимно вътрешно убеждение*, че светът е устроен добре и справедливо. В процеса на религиозните ритуали тази функция е напълно разбираема, защото задачата на ритуала е именно *припомнянето* на битийния закон по време на лимиалната фаза на общественото устройство и вменияване

³ Виж по-подробно в Търнър 1999.

на задължението (нека припомним, че трагедията изгражда императивна картина на света, чийто етос е именно дългът) у свободния гражданин да спазва божествения закон, когато напусне лиминалната фаза и се върне към обичайната социална структура на битието. А това, че театралното представление е пряк наследник на ритуалния процес, беше убедително доказано от същия Виктор Търнър (Turner 1982).

В този ред на мисли напълно оправдана е хипотезата, че сатирната драма, а по-късно и комедията изпълняват подобна функция, но по различен начин. Още повече че древният човек е имал съвсем ясна представа, че божественият ред не е само добър и справедлив. Още митологичните представи виждат света като съставен от две алтернативни половини – добра и лоша. Да си припомним, че всеки от културните герои, благодетели на човечеството, има свой двойник, най-често брат близък, който е подчертано разрушителна фигура, подобна на Епитемей, близка на Прометей, чиято жена Пандора отваря прословутата кутия, от която като зловни стършели се разлетяват всички световни злини. Всъщност има две възможности за настъпване на нещастие. В трагедията е показана едната – човекът със своите действия волно или неволно нарушава божествения закон и затова неминуемо трябва да бъде наказан. И доколкото трагедийният герой се възприема като представител на цялата общност, наказанието застига не само него, но и целия човешки род. Втората причина за нещастieto обаче се крие в самия божествен ред, в който има две страни – добра и лоша. Ами ако в определен момент връх вземе именно лошата? Как в този случай да се възстанови добрият и справедлив ред? Именно на този въпрос според О. М. Фрайденберг⁴ искат да отговорят не само сатирната драма и комедията, но и съществуващият далеч преди тях ритуален комизъм, който по онова време не се е възприемал като проява на смешното.

Според авторката митологичният комизъм се състои във временно господство на отрицателните сили, въплътени в персонажи, носители на безобразието, срама и нещастieto, както и в паралелното раждане на положителни сили, представящи смъртта като преход към нов живот. Подобни персонажи изпълняват ролята на *трикстер*, чието основно предназначение е да се противопоставя на действията на културния герой. От другата страна са персонажи като Дике и Хюбрис, олицетворяващи понятията „добро“ и зло“, но също така и „правда“ и „кривда“. Първият признак за появата на комичното в съвременния смисъл на думата е временната победа на „кривдата“, на тържеството на лъжовното над истинското, на неправдата над правдата. Но тези противоположности остават в амбивалентно единство до момента, в който субектът не се отделя от обекта и така определен персонаж започва да се възприема като олицетворение на дадено отрицателно качество. Именно желанието да се преодолее временната победа на

⁴ Авторката развива тезата в две свои статии „Комическое до комедии“ и „Паллиата“ (Фрайденберг 1988).

злото над доброто, въплътени в съответните персонажи, и по този начин да се възстанови добрият и справедлив божествен ред, ражда комедията като специфичен жанр на театъра. *Задължителността* на прехода от неправдата (олицетворение на смъртта) към правдата (олицетворение на живота) на практика поражда и основната характеристика на комедийния сюжет, която Аристотел определя като преминаване от нещастие към щастие в пряка противоположност на трагедията, която разработва преминаването от щастие към нещастие.

На практика в рамките на *единния* ритуал се разиграват две хипотези. Едната, разработвана от трагедията, изхожда от убеждението, че човекът живее в добрия и справедлив божествен ред, но този ред бива нарушен и затова следва наказание – от щастие се преминава към нещастие. За да се възстанови добрият и справедлив ред, престъпилият закона трябва да бъде наказан, а често и да се извърши жертвоприношение. В този момент зрителят, който се е усъмнил в справедливостта на реда и затова изпитва състрадание и страх, разбира неуместността на своите чувства, очиства се от тях, успокоява се, препотвърждавайки божествения закон, а заедно с това поема *задължението* да го спазва. Втората хипотеза, разработвана от сатирната драма, а по-късно и от комедията, предполага, че в определен момент злите сили, олицетворявани от съответните персонажи, са взели връх, поради което космическият и социалният ред вече не са така добри и справедливи. Затова се налага добрите сили да противодействат, за да се възстанови световният порядък. Така от нещастие се преминава към щастие.

Основното оръжие, използвано за постигането на тази победа на доброто над злото, е смехът. Още в архаични времена ритуалният смисъл на смеха е преодоляването на смъртта.⁵ Така се стига до някои типични комедийни сюжети, при които персонаж, олицетворяващ старостта и смъртта в лицето на бащата или на старец съперник, започва да плете интриги, за да попречи на двама влюбени да се съберат. Смехът, породен от подобен сюжет, приема съществуването на две ясно разграничени начала, едното от което може да се утвърди само за сметка на другото. Затова се налага едното от тях да бъде унищожено и отстранено от света. С други думи, главното условие за победата е борбата, т.е. възниква нуждата от очертаване на драматичен *конфликт*. Всеки от комедийните персонажи олицетворява една от двете тенденции с типичните за нея характеристики. С други думи, комедийният персонаж винаги се явява „тип“. А оттук следва, че и най-важната особеност на този персонаж е неговата *неизменност*. Оттук и естествената връзка между неизменността на героя и единството на действието с неговата задължителна логика.

В този смисъл класическата комедия е базирана върху подчертан *схематизъм* на сюжета и персонажа. Сюжетът *задължително* трябва да покаже,

⁵ Виж повече в: (Бахтин 1978), както и в статията на В. Я. Пропп „Ритуальной смех в фольклоре“ (Пропп 1976).

че тържеството на „кривдата“ е само временно, а правдата в края на краищата ще възтържествува. Тоест от нещастие ще се премине към щастие. Това се постига чрез неизменността в поведението на персонажа, който се явява схематично обобщение и олицетворение на определена проява на „кривдата“, т.е. на някакъв типичен човешки недостатък. В комедията всеки от героите има своята ясно определена сюжетна роля. Оттук и нуждата от появата на трите единства – време, място и действие, за които настояват поетиките на Ренесанса и Класицизма.

За разлика от трагедийния сюжет, който поставя божествения ред на изпитание, довеждайки зрителя до погрешно мнение, а след това до очистване и успокоение, комедийният проблематизира самата *норма*, с която се оценяват постъпките на основните персонажи. Нито един от героите, олицетворяващи „кривдата“, не възприема сам себе си като такъв. Напротив, той е вътрешно убеден, че неговите мотиви са единствено правилните. Така Шейлок от „Венецианският търговец“ на Шекспир е дълбоко убеден, че има право да се противопостави на желанието на дъщеря си Джесика да свърже съдбата си с Лоренцо – нейния млад любим, който обаче не е еврейин, а по този начин се явява и естествен враг на Шейлок. След това лихварят се смята в пълното си право да изиска един фунт месо от тялото на Антонио заради неизплатения заем, отново воден от дълбока омраза към християните. В последния случай се позовава на действаща законова норма, която изисква безусловно изпълнение на условията по договора. Така сюжетът представя временното господство на тъмните сили като неоспорима истина, което обаче не е вярно – тя е само *привидност*.

Другата гледна точка, а това означава и *друга норма* за оценка на случващото се, е представена от позицията на Антонио. Неговите мотиви са приятелството и искрената вяра в доброто, заради които той е готов да понесе нечовешки мъки и страдания. За жалост, зад тези мотиви не стои никаква писана норма, докато зад позицията на Шейлок стои законът. В един момент зрителят е убеден в неминуемия трагичен изход, а това означава и в окончателната победа на „кривдата“ над правдата. Докато не идва Порция.

Споменатите трима персонажи на практика реализират трите основни роли в комедийния сюжет – представителя на привидната правда, представителя на истинските ценности и *арбитъра*. Когато има ситуация на сблъсък между различни норми за осмисляне и оценка на произтичащото, ролята на арбитъра е абсолютно необходима. Само той може да прекрати временното господство на злото и да възстанови доброто.

Описаната ситуация се вписва напълно във вътрешната мяра на *казуса* като специфичен начин за оценка на реалността. И наистина разрешаването на казуси е основната форма за развитие на комедийния сюжет. Казусът изисква да се направи внимателна преценка коя от двете норми следва да бъде приложена. А между тях съществува непреодолимо противоречие – за да възтържествува едната, другата трябва да бъде отхвърлена. Нещо подобно

виждаме и в комедията на Станислав Стратиев „Балкански синдром“. В нея разминаването на двете норми – фалшивата идеология на тоталитаризма и изискванията на здравия разум и нормалната човешка логика – са представени с ефектния израз „ушите чуват едно, а очите виждат друго“. Целта на комедийното представление е да убеди зрителя във фалшивостта на едната и неминуемата победа на другата. Само така световният ред отново ще стане добър и справедлив.

Ако се върнем към „Венецианският търговец“, ще видим, че целият сюжет на тази комедия е изграден само от казуси. Най-напред е условието на Порция да се ожени за онзи, който ще избере правилното ковчеже. И тук противопоставянето е между *привидност* и *същност* – не материалът, от който е изработено ковчежето, е това, което определя неговото *съдържание*. Централният казус е представен от делото, което Шейлок води за изпълнение на лихварския договор. На пръв поглед Шейлок е в правото си, което не може да се отрече и от официалния арбитър – дожа на Венеция. Единственото, което той предприема, е да призове лихваря към човеколюбие и състрадание. Порция обаче избира друг подход. Тя привидно се съгласява с претенцията на Шейлок, защото законът е на негова страна. Исква от него обаче да вземе *точно* един фунт от плътта на Антонио, без да пролее и капка кръв. Защото проливането на християнска кръв противоречи на *друга норма* и на друг закон. Така, сблъсквайки две норми, Порция успява да предотврати трагичната развръзка и правдата да възтържествува над временно победилата неправда. С това обаче казусите не свършват. Преди да се представи като учен юрист, Порция е дала на годеника си Басанио, единствения, който е избрал правилното ковчеже, своя пръстен в замяна на обещанието да не го дава никому, защото пръстенът е символ на вярност. След успешния изход на делото обаче преоблечената Порция иска като награда за успеха да ѝ бъде подарен пръстенът. Така Басанио е изправен пред невъзможния избор коя ценност да предпочете – приятелството (а заедно с него и задължението да се отблагодари за проявената жертвоготовност, чиято причина е самият той) или любовта. Притиснат от обстоятелствата, Басанио дава пръстена на учения юрист, но след това годеницата му го обвинява, че не е спазил дадената годечна клетва. Тук проблемът е, че и приятелството, и любовта нямат нищо общо с „кривдата“ – те и двете са част от разумния и справедлив божествен ред. Този последен казус изправя зрителя пред ново предизвикателство – оказва се, че целият човешки живот е изтъкан от неразрешими противоречия. А за да тържествуват доброто и справедливостта, човекът винаги трябва да се опитва да намери *хармония* между тях, да ги разрешава. Ето къде разговорът на Лоренцо и Джесика за музиката на звездите идва да подсказва правилното решение – човешкият живот е цялостен *космос* (т.е. ред) и хората трябва да се стремят всички негови части да бъдат в *хармония*, за да не се позволи на привидната правда да възтържествува.

Основната тема на комедията – преодоляване на временната власт на привидните ценности и замяната им с истински, по необходимост води и до появата на някои устойчиви *мотиви*, явяващи се канонични за нея. И тъй като в комедийния конфликт участват две противоборстващи сили, тези мотиви оформят опозиционни двойки, организирани около основните човешки недостатъци, обект на осмиване. Така например алчността и скъперничеството оформят двойката *любов към парите – любов към човек*. В най-характерните случаи този сблъсък се разразява в душата на един и същи герой. Такъв например е Арпагон от „Скъперникът“ на Молиер. Той е обладан от неустоима любов към парите, но в същото време е влюбен и в Мариана. Проблемът обаче е в това, че Арпагон е стар, а това противоречи на естествения битиен порядък – старостта е символ на смъртта, докато любовта е живот. Именно заради това конфликтът се удвоява с това, че Мариана си има възлюбен – Клеант, сина на същия този Арпагон. Оформя се класически конфликт баща срещу син в името на една и съща жена. На страната на Арпагон е силата – бащината власт и парите. На страната на Клеант е младостта и истинската любов. Ето как естествено у зрителя идва убеждението, че силата на Арпагон е само привидност, тя е част от онази „кривда“, която трябва да бъде преодоляна, за да се възстанови истинската битийна справедливост.

Подобни опозиции се оформят и около другите основни човешки недостатъци, ставащи най-често обект на осмиване и отхвърляне – лицемерие, лъжливост, самохвалство, меркантилност, склонност към манипулативност, преклонение и налагане на фалшиви ценности. От другата страна стоят истински ценности като любов, приятелство, дълг, морална отговорност.

Този набор от устойчиви мотиви, характерни за комедията, се реализира и от също така устойчив набор от „типове“, които ги vyplъщават. Особено характерна е тази тенденция в италианската комедия дел арте. В нея тези устойчиви типове се представят от характерни маски, постоянно присъстващи във всички отделни представления. От страната на отречената привидност са маските на стария венециански търговец Панталоне, болнав скъперник, който непрестанно преследва жените, псевдоученият болонски юрист Доктора, който иска да се покаже като много значима личност, ръсейки непрекъснато неразбираеми латински цитати, както и Капитана, груб и недоद्याл испански окупатор, страхливец, който иска да мине за храбър. В другата значима традиция – неаполитанската – маските на лошите са: Тарталя – страхлив испански чиновник, силен пред слабите, но покорен пред силните, и Скарамуча – южният вариант на Капитана.

Характерно за комедия дел арте е, че в ролята на новото винаги се появява *влюбена двойка*. Но и не само това – влюбените са единствените, които не попадат в категорията на маските, а са истински хора. Така на привидността на маските се противопоставя автентичността на действителните човешки

чувства. А както вече нееднократно се изтъкна, любовта е символ на живота.

В ролята на арбитри в комедия дел арте влизат слугите, наречени *дзани*, защото на венециански диалект така се произнася разпространеното сред простолудието име Gianni. Във всяко представление има двойка слуги – първи и втори дзани. Във венецианската традиция ролята на първи дзани е отредена на Бригела (Труфалдино). Ловък и пъргав слуга, често крадлив, похотлив с жените, нагъл със старите, храбър с плашливите, но угодник пред силните. По-късно неговият образ служи като образец на много известни комедийни персонажи като Скапен, Станарел, Маскарил и Фигаро. Функцията на втори дзани се изпълнява от Арлекино, който носи осеян с кръпки костюм, подчертаващ бедността му. Весел, но не много умен, мудар в сравнение с Бригела, той върши глупости, но приема наказанието със смях. Лентяй, женкар и лакомник.

В неаполитанската традиция ролите на първи и втори дзани се изпълняват от Ковиело и Пулчинела. Особено последният става много популярен в европейската традиция и от него произхождат персонажи като френския Полишинел, английския Пънч, немския Ханс Вурст, испанския Дон Кристобал и др.

Основната сюжетна интрига в тази комедия е свързана с желанието на двамата влюбени да осъществят любовта си, докато похотливите старци им пречат. Решението е в ръцете на слугите, които с ловкост и изобретателност успяват да сложат натрапниците на мястото им, и така любовта възтържествува. Както се вижда – това е базовият сюжет на комедията още от нейните митологични корени.⁶

Понякога обаче силата на арбитрите не е достатъчна, за да се реши възникналият конфликт. Тогава се прилага известният още от древността принцип *деус екс махина*. Ролята на съдник се поверява на върховния арбитър в държавата – краля или императора, като по този начин се утвърждава йерархичният строй на обществото и се легитимира ролята на суверена като единствения, който може да отмени временната власт на деструктивните сили и така да установи един разумен и справедлив ред. Най-известните примери в това отношение са финалите на „Гартюф“ от Молиер и на „Ревизор“ от Гогол.

Макар и да се стреми да утвърди един разумен и справедлив битиен ред, комедията, за разлика от трагедията, не изгражда императивна картина на света. Зрителят не е призван да следва единствения верен път, подчинявайки се на дълга. Сблъсъкът между различните норми, чрез които се оценяват постъпките на комедийните персонажи, трябва да доведе не до успокоение, че светът е устроен правилно и ако следваме верния път, няма да се случи нещастие, а до *разбиране* и *отговорност*, изискващи солидарно съучастие от страна на зрителя в разрешаване на възникналите конфликти между при-

⁶ Виж повече за комедия дел арте в моята статия „Драматургията на Станислав Стратиев и наследството на комедия дел арте“ в: (Панов 2022).

видните и истинските стойности, разработвани от представените в сюжета казуси. Именно смехът и забавлението му помагат да достигне до една свободна морална присъда над човешките и обществените несъвършенства.

Действието на казуса, изискващ съпоставянето и проблематизирането на различните норми, регулиращи човешките отношения, се проявява и в стиловата характеристика на комедията. Тя, за разлика от монологичната трагедия, изисква *многообразие* на езика. Най-малкото това се отнася до категоричното разграничаване между езиците на представителите на отречените ценности и този на представителите на утвърждаваните. Най-ярко тази особеност е реализирана отново в комедия дел арте – там всяка от маските говори с характерен само за нея диалект – венецианския на Панталоне, неразбираемите латински цитати на Доктора, бергамското наречие на Арлекино, разваления италиански на Капитана, примесен с испански изрази, и т.н. Лесно можем да усетим това разноречие и в съвременните комедии. Така например в „Балкански синдром“ на Стратиев много ясно се очертават тромавият бюрократичен език на кухите тоталитарни лозунги, често ставащи обект на откровена подигравка, и живият език на „нормалните“ хора.

Както показва примерът с „Венецианският търговец“, сблъсъкът между различните норми, една от които е човешкият закон, определя фундаменталната роля, която казусът играе в изграждане структурата на комедията. Тя винаги представя в своя сюжет толкова ясно структурирани казуси, както прави Шекспир в своята комедия, но винаги проблематизира привичните нагласи, с които така сме свикнали, че винаги осмисляме тяхната нелепост, а понякога дори и абсурдност. Комедията на Станислав Стратиев „Балкански синдром“ много убедително показва това разминаване между същност и привидност, въвеждайки външната гледна точка на Извънземното. Преминаването от нещастие към щастие задължително изисква успешното решаване на някой фундаментален битиен казус.

Библиография

- Бахтин 1978: Бахтин, Михаил. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса*. Прев. от рус. Д. Данчева. София: Наука и изкуство. [Bahtin, Michail. *Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na Srednovekovieto i Renesansa*. Prev. ot rus. D. Dancheva. Sofia: Narodna kultura.]
- Бенедикт 2023: Бенедикт, Рут. *Модели култури*. Москва: Альма матер. [Benedikt, Rut. *Modeli kulturny*. Moskva: Alma mater.]
- Панов 2022: Панов, Александър. *Текстът като социално действие*. София: ИЦ Боян Пенев. [Panov, Alexander. *Tekstat kato sotsialno deystvie*. Sofia: Boyan Penev.]
- Пропп 1976: Пропп, Владимир. *Фолклор и действителност*. Москва:

- Наука. [Propp, Vladimir. *Folklor i deystvitelnost*. Moskva: Nauka.]
- Търнър 1999: Търнър, Виктор. *Ритуалният процес*. Прев. от англ. А. Николова. София: ЛИК. [Tarnar, Viktor. *Ritualniyat protses*. Prev. ot angl. A. Nikolova. Sofia: LIK.]
- Тюпа 2016: Тюпа, Валерий. *Введение в сопоставительную нарратологию*. Москва: Intrada. [Tyupa, Valeriy. *Vvedenie v sravitelnuyu narratologiyu*. Moskva: Intrada.]
- Фрейденберг 1978: Фрейденберг, Ольга. *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература. [Freydenberg, Ol'ga. *Mif i literature drevnosti*. Moskva: Vostochnaya literatura.]
- Фрейденберг 1988: Фрейденберг, Ольга. *Миф и театр. Лекции*. Москва: ГИТИС. [Freydenberg, Ol'ga. *Mif i teatr*. Moskva: GITIS.]
- Jolles 1956: Jolles, Andre. *Die Einfachen Formen*. Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag.
- Hankiss 1999: Hankiss, Elemer. *Abenteuer Menschheit*. Budapest: Helikon.
- Turner 1982: Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.

Дарин Тенев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
и Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
ORCID ID: 0009-0009-4415-4275
darin.tenev@gmail.com

Отвърщането на кръга.

Бележки върху „Венецианският търговец“

Darin Tenev
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
and Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

Turning (Away) of the Circle. Notes on “The Merchant of Venice”

Abstract

The article analyses the theme of return and the figure of the circle in Shakespeare’s “The Merchant of Venice,” showing that through them the author describes both the play itself and the principle at work at the basis of law. The plot with the three caskets is interpreted as a form of self-modelling of the literary work, where the silver casket with its inscription (“Who chooseth me shall get as much as he deserves”) serves as an allegory of the compositional choices made in the comedy. The article also focuses on the question of the doubles, which is in contrast with the logic of return. In the study, two kinds of doubling are distinguished. On the one hand, doubling is interpreted in the sense of redoubling and splitting. On the other hand, it is understood as an element introducing non-coincidence and non-identity of the circle with itself.

Keywords: Shakespeare, “The Merchant of Venice”, law and literature, deconstruction

I.

Наред с Достоевски и Кафка Шекспир е сред най-обсъжданите автори в пресечната област, станала известна в англоезичните страни като *Law and Literature* („право и литература“). В няколко от неговите произведения не просто се обсъждат правни въпроси, а дори е включено важно за действието

театрално представяне на съдебни дела („Венецианският търговец“, „Мяра за мяра“, „Зимна приказка“, „Ричард II“). Както посочва Пол Рафилд, една от причините за подобно включване е това, че разгорещените спорове в съдебната зала са вътрешно драматични и затова са особено подходящи за театрална интерпретация (Raffield 2017: 110). И доколкото една от задачите на занимаващите се с право и литература е тъкмо да разглеждат как са представяни правото, правораздаването и съдебните процеси в художествени произведения (Dolin 2007), естествено е критическото внимание да се насочи към тези творби на Шекспир.

На редовете по-долу ще се обърна към „Венецианският търговец“ в опит да открия един особен аспект от логиката на пиесата, който говори едновременно за правото и за литературата. Този аспект е свързан с идеята за връщането.

Нека първо припомним основните сюжетни нишки в поемата. Джан Лусън Хинли разграничава три основни и две поддържащи (Hinley 1980). (1) Най-основната нишка се върти около полицата за фунт месо, която сключват Антонио и Шайлок, и всичко произтичащо оттук. Тази нишка образува основната арка на цялата пиеса. Антонио иска да помогне на своя приятел Басанио да се ожени за Порция и му дава пари, които заема от евреина Шайлок с условието, че ако не ги върне навреме, Шайлок ще „вземе къс месо, тежащо фунт/ от собственото тяло на длъжника/ и то оттам, отдето той поиска“ (Шекспир 2020: 132). Другите две основни нишки са: (2) историята с трите ковчежета и избора на съпруг от страна на Порция; и (3) интригата с двата пръстена, които Порция и Нериса поверяват на своите любими. Допълнителните сюжетни нишки са (1) любовната история между Лоренцо и Джесика, дъщерята на Шайлок; и (2) смяната на господаря на Ланчилото Гобо, който напуска Шайлок и отива при Басанио.

На пръв поглед връщането не е толкова ключово за никоя от тези сюжетни нишки освен вероятно тази с пръстените, които трябва да бъдат върнати. Една внимателна интерпретация обаче би могла да види връщането и кръга, който чертае, като структуриращи цялото действие. До такава степен, че пиесата вероятно може да се сравни с „Одисея“ на Омир, епоса, дал литературната парадигма на връщането.

Впрочем връзката с „Одисея“ не е съвсем произволна. Защото, ако е истина, че от една страна, „Венецианският търговец“ активно препраща към Язон и златното руно – още в първа сцена на първо действие Басанио сравнява Порция със златното руно, „цел мечтана/ за толкова язовици“ (Шекспир 2020: 130)¹, – то от друга, не по-малко вярно е, че дори преди препратката към мита за Язон пиесата отправя към персонажи от историята на Одисей, като Соларио в самото начало споменава за мъдреца Нестор (Шекспир 2020: 128). Нека припомним, че Нестор е този, който убеждава Одисей да участва

¹ За Порция като златното руно на Басанио виж (Sklar 1976).

в Троянската война, и в този смисъл е в началото на дългото му пътуване и всичките му приключения, в началото на одисеята на Одисей.

По-нататък в пиесата има друга препратка, този път към Сцила и Харибда, когато Ланчилото с оглед на християнската вяра описва на Джесика трудността, в която се е оказала: ако не е дъщеря на евреин, това би я спасило, но тогава майка ѝ ще се е оказала невярна; ако пък е дъщеря на Шайлок, тогава майка ѝ е била вярна, но пък Джесика остава дъщеря на евреин. „Вярно, вие сте двустранно осъдена: ако избегнем бащината ви Сцила, ще се набутаме в майчината ви Харибда.“ (Шекспир 2020: 146).

Отвъд тези преки референции обаче има поне няколко сюжетни препратки и мотиви, които свързват произведението с „Одисей“. На първо място, Порция в началото на пиесата е в позиция, сходна с тази на Пенелопа. И двете са загубили мъж (баща, съпруг) и сега са изправени пред много ухажори. На второ място, движението на Басанио – до Белмонт и обратно към Венеция – е движение на завръщане след приключение. Същата фигура описва и пътуването на Порция до Венеция и обратно към Белмонт. Последната сцена в Белмонт е в някакъв смисъл сцената на голямото завръщане, всичко се е върнало на мястото си – парите на Антонио при своя собственик, Антонио при своя приятел, Басанио при своята съпруга, Порция в своя дом.

Ако Антонио е венецианският търговец, на когото е кръстена пиесата, тогава особено любопитно става как той описва своята съдба, обвързана с корабите му. В началото на пиесата, когато Басанио го моли за заем, Антонио казва: „Сам знаеш, всичко мое е в морето,/ в брой нямам нищо“ (Шекспир 2020: 130). Изразът на английски е: „Thou know’st that all my fortunes are at sea“ (Shakespeare 1998: 390). Думата *fortune* може да означава богатство или състояние, разбира се, но заедно с това тя значи и късмет, сполука, съдба, участ, което позволява изразът да се тълкува и като сочещ, че всички съдбовни перипетии, всички приключения на Антонио, са свързани с морето. През цялата пиеса корабите му пътуват и преминават през приключения, за които зрителят не може да е сигурен. Макар и да не напуска Венеция, цялата участ на Антонио тогава подобно на тази на Одисей ще се разиграва в морето и ще зависи от съдбата на корабите.

Но наред с всички тези препратки и мотиви това, което изглежда най-входещо в Шекспировата творба, е мотивът за връщането. Връщането, което може да се чете като основна тема на „Венецианският търговец“. Една от хипотезите на настоящия текст е, че тази комедия е пиеса за връщането и различните му смисли. Какво се връща? Вече беше спомената част, но нека я повторим и допълним списъка. Връщат се хора: Басанио и Грациано се връщат във Венеция, после се връщат в Белмонт. Порция и Нериса се връщат в Белмонт. Връщат се парични дългове. Връщат се пръстените, които Порция и Нериса поверяват на Басанио и Грациано. Връщат се корабите на Антонио (след много прекеждия в морето Одисей се връща). Връщат се услуги, жестове, дори целувки (срв. III действие, 2 сцена). Отмъщението на

Шайлок и отмъщението към отмъщението на Шайлок са видове връщане. Шайлок иска да си го върне на Антонио; приятелите на Антонио си го връщат на Шайлок.

II.

Логиката на връщането е едновременно логика на субекта (героите стават това, което са, в кръговото движение на връщане), логика на икономиката (заетите пари, богатствата, пътуващи по море и т.н.) и логика на правото. Както посочва Жак Дерида (Derrida 1991: 17 – 18), фигурата на кръга е в центъра не само за икономиката, но и за закона, доколкото *nomos* е не просто законът изобщо, а на първо място законът на разпределението и кръговрата (*nemein*).

Би било интересно да се прочетат внимателно всички места в пиесата, където се появяват думи и изрази за „връщане“. В рамките на този текст няма възможност да предложа такъв прочит, но ще посоча, че логиката на връщането предполага равностойност, а оттук и възможност за размяна. Но заедно с това тя предполага и траектория, а траекторията чертае кръг. Връщането извършва кръгово движение. А това, което се връща, чисто езиково може да е обект (транзитивна употреба; срв. изрази като „връщам нещо“), може да е и субект (възвратни употреби; срв. „връщам се“), а освен това транзитивната употреба позволява и дативни конструкции (срв. „връщам си“ и „връщам си за“). Връщането предполага, че нещо се повтаря и това повторение определя субектите и обектите с тяхната стойност.²

Хинли настоява, че общото кратко на пиесата е *the Bond* (Hinley 1980). „Bond“ означава връзка, но и полица, задължение, а също и договор. Хинли различава четири нива, на които може да се проследи „връзката“ – естествено, правно, парично, емоционално. Това е изключително важна и силна теза, която обаче бих допълнил с настояването, че всеки *Bond* стъпва на кръгово движение, на движение на връщане. Обвързването предполага кръг. Основната фигура не е връзката, а кръгът зад всяка връзка. В оптимистичната си интерпретация Лорънс Дансън пише, че всяка от привидно неразрешимите дилеми (сред които той включва закон/свобода, справедливост/милосърдие, приятелство/брак, старо/ново, еврей/християни, Венеция/Белмонт) „в крайна сметка се оказва, че не е никаква дилема, тъй като противопоставените полюси се съединяват в хармоничен кръг“ [„the opposing ends join in a circle of harmony“] (Danson 1978: 20).³ По причини, които ще станат ясни, не приемам тази интерпретация, но все пак бих подчертал думата „кръг“, с която

² С термините на Жак Лакан може да се каже, че връщането работи както на нивото на въображаемото (съперничество, съревнование), така и на нивото на символното (настояването на означаващото). Любопитно е да се отбележи ролята на написаното като закон: „I come by *note* to give and to receive“ (Shakespeare 1998: 403; курсивът мой). И все с Лакан може да се каже, че това, което не може да се върне в символното (парите), се връща в реалното (плътта).

³ Където не е посочено друго, преводите са мои.

Дансън откроява какво се крие във всяко от напреженията и как самите напрежения биват преодолені.

Кръгът на връщането определя както логиката на пиесата, така и начина, по който пиесата представя истината на правото. Кръгът казва нещо и за литературното произведение, и за закона. Нека се обърнем към момента в творбата, който най-много е привличал вниманието на юристите – делото, представено в IV действие, 2 сцена, в което Шайлок иска Антонио да върне дълга си, да изплати полицата, като даде фунт от собствената си плът, при това от място, което сам е избрал. Шайлок, който е дал заема без лихва, след минаването на срока от три месеца не приема да му бъде върнат дори с лихва, и настоява да получи своя фунт плът. Преоблечена, Порция се явява на делото и след като подканя неколккратно Шайлок да прояви милост (което той отказва)⁴, се обръща към буквата на закона и вкарва евреина в собствения му капан (да се чете и интерпретира дословно написаното), така че в крайна сметка той не просто не получава дължимото, а е обвинен и оставен без имущество – като дори това е отиграно като проява на милост, тъй като, ако делото срещу Антонио е, както настоява красивата белмонтка, опит на чужденец да се умъртви венециански гражданин, тогава Шайлок може да бъде осъден на смърт и животът му е в ръцете на Дожа (Шекспир 2020: 150).

Ричард Познър посочва правната недостоверност на това дело (Posner 1988: 93 – 94)⁵, но заедно с това настоява и че „пиесата е върху закона в един по-дълбок смисъл“ (Posner 1988: 94). В интерпретацията му Шекспировата творба показва опита да се мине от позитивното право, което позволява отмъщението да бъде преведено през закона по такъв начин, че да не бъде нарушен социалният ред (Posner 1988: 33, 94), към едно право на справедливостта (*equity jurisprudence*). За него решението на Шекспир в цялото разиграване на делото е да се покаже, че се отхвърля формалистичната фаза на правото, която поддържа първичния импулс за отмъщение, в полза на една по-гъвкава и справедлива (*equitable*) юриспруденция, без обаче да се приема илюзията, че обществото може да замени с трансцендентални ценности позитивното право, което не се занимава с морални въпроси (Posner 1988: 98 – 99). В сходна насока вървят и интерпретациите на Ричард Вайсберг и Стоян Ставру. И двамата виждат в първата част от речта на Порция по време на делото опит за медиация, която да смекчи прякото прилагане на буквата на закона, за което настоява Шайлок (Weisberg 1992: 100; Ставру 2024:

⁴ Етапите в опитите на Порция да накара Шайлок да не следва дословно договора с Антонио, са проследени внимателно в (Ставру 2024: 121 – 124).

⁵ Съществуват редица трудности за правистите да се определи изобщо каква е юрисдикцията, отговорна за делото на Шайлок и изказват хипотези за застъпване на няколко юрисдикции в пиесата, което прави законовия елемент несигурен. Виж (Sokol 1992; Frison 2000). За отношението между законовите разпоредби във Венеция и тези в елизабетинска Англия виж (Smith, Rodner, Lameda 2022).

124 – 127), от който опит тя е принудена да се откаже, за да победи евреина по собствените му правила.⁶

На пръв поглед изглежда, че кръг на връщането има само в немедиятивното измерение на позитивното право, правото, чиято буква позволява през неустойката да се осъществи жестокостта на отмъщението. Ставру, следвайки Ницше, пише за тази жестокост, че тя „се крие в сърцето на неустойката като грандиозната тайна на правото: тайната, че именно насилието е единственият надежден гарант за реда“ (Ставру 2024: 119). Договорът, който са сключили Антонио и Шайлок, е посочил каква е равностойността, какво за какво трябва да се размени, за да бъде върнат дългът. И това, че по този начин Шайлок ще отмъсти на своя враг, не е проблем, напротив, защото това отмъщение, както твърди Познър (Posner 1988: 33) е разпоредено и регулирано от правото. Позитивното право не се пита за моралното измерение, право и морал не бива да се смесват.

Тук бих направил две бележки. Първата е свързана с тази странност в решението на Шайлок да даде кредит, без да иска лихва, което е будело недоумение сред критиците. Уолтър Коен във влиятелна статия върху пиесата посочва връзката между елизабетинската драматургия и раждащото се пазарно общество и настоява, че кризата в пиесата произтича не от лихвата, която би поискал Шайлок, а от отказа му да поиска такава (Cohen 1982). Аманда Бейли обаче показва как в икономиката на английския XVII в. повечето кредити са безлихвени и зависят от дългове, подобни на този в пиесата (Bailey 2011). Нещо повече. Полиците често са били тъкмо свързани с телата на задължените. В книгата на Крейг Мълдрю „The Economy of Obligation“ е описано как след законови промени от XIII в., валидни поне до началото на XVIII в., неудовлетворените кредитори могли да действат както срещу имуществото на кредитополучателите, така и срещу техните тела, като дори по-често са предпочитали да нараняват телата им – било възможно да си „връщаш“ на тялото на длъжника (Muldrew 1998: 275). Бейли се позовава на Мълдрю (Bailey 2011: 2 – 4), като твърди, че облигационното право, работещо с пари, мисли парите не като общ еквивалент, а като собственост от порядъка на земята или нивите и в този смисъл не всяко боравене с пари предполага тяхното увеличаване. Това означава, че връщането на кредита може да има формата на наказание. С което не само се сближават облигационното и наказателното право, а се открива, че и двете почиват върху

⁶ Вайсберг излага интересната теза, че медиацията е свързана с характера на комедията като жанр и делото срещу Шайлок е дело срещу онова, което в своята неопосреденост е антикомично (Weisberg 1992: 100). Тази теза е убедително критикувана от Джефри Хартман (Hartman 2011). Моделът на Вайсбърг противопоставя Антонио, който сам е медиатор между Басанио и евреина, на Шайлок, но Хартман показва, че между двамата персонажи има твърде много общи места; ала преди всичко той показва, че езикът, който е средство за медиация и постигане на хармония, сам е несигурен, подвеждащ, изпълнен с двусмислици. И не изобщо езикът, а специфично езикът на пиесата.

идея за еквивалентност и връщане. Това е втората бележка, която искам да направя. Ницше описва това много добре в „Към генеалогията на морала“, когато пише за „идеята, че всяка щета има своя еквивалент и действително може да получи възмездие, пък било то и болката на злосторника“: „На какво дължи влиянието си тази прастара, вкоренена, може би неизкоренима идея за еквивалентността на щетата и болката? Вече издадох: на договорните отношения между кредитора и длъжника, които са толкова стари, колкото и „субектът на правото“ и на свой ред преминават в основните форми на покупката, продажбата, размяната, търговията и обмена“ (Ницше 2002: 265). В книгата на Ницше има пасаж, който звучат сякаш са писани за „Венецианският търговец“:

За да внуши доверие към своето обещание, че ще изплати дълга си, за да даде гаранция за сериозността и светостта на своето обещание, за да внуши на своята съвест, че разплащането е дълг, задължение, длъжникът – в случай че не плати – по силата на договор залага пред кредитора нещо, което все още притежава, над което все още има власт, например тялото си или жена си, или свободата си, или също така живота си [...] Преди всичко обаче кредиторът можел да причинява на тялото на длъжника всякакъв вид страдание и мъчение, например да отреже от него толкова, колкото се приемало, че съответства на размера на дълга: във връзка с това отрано съществували точни разценки на отделните органи и части на тялото, понякога достигащи до ужасни детайли и имащи правна сила (Ницше 2002: 266).

Привеждам тези по-дълги цитати, за да подчертая, че те само привидно говорят за Шекспировата пиеса; всъщност те описват една дълго съществувала историческа практика. В своя прочит на Ницше Ставрु настоява, че грандиозната тайна на правото е, че „насилието е единственият гарант за реда“ (Ставрु 2024: 119). Аз бих искал да поставя ударението другаде. Наказанието вече се мисли през логика на еквивалентността, на връщането. Точно затова облигационното и наказателното право имат общ принцип. Тайната на грандиозната тайна на правото не е ли тогава в приравняването на елементи, в изобретяването на равностойността, която прави възможно кръговото движение на даване и връщане? В недоверното припокриване на различни юрисдикции не разкрива ли тогава пиесата тъкмо техния общ корен – логиката на връщането, почиваща върху приравняване и равностойност?

III.

Както посочих по-горе обаче, изглежда, че приравняването и кръгът на връщането са само част от делото, онази част, която е свързана с искането на Шайлок договорът да се изпълни дословно. Призивът на Порция за милосърдие, ако и да се проваля, би трябвало да ни изведе от позитивното право към справедливостта, а с това и да ни изведе сякаш от кръга.⁷ Когато ми-

⁷ Стоян Ставрु предлага интерпретация, според която в пиесата могат да се

лостта смекчава правото (when mercy seasons justice), казва тя, човек минава отвъд земните закони и земната власт; тъкмо в милосърдието, което е качество на самия Бог, светската власт на царете напомня Божията. „Законът с вас е,/ евреино, ала добре помнете,/ че ако Бог бе само справедлив,/ спасението би било закрито/ за всички ни./ Създателят ний молим/ за милост, но самата таз молитва/ би трябвало на милост да ни учи!“ (Шекспир 2020: 148 – 149; Shakespeare 1998: 409). Това може да бъде четено през въпроса за справедливостта в еврейското и в християнското право, но тук няма да следвам тази нишка на анализ, като препратя към тълкуването, което предлага Дерида, докато се пита за прошката в християнството и юдаизма (Derrida 2004; 2019: 79 – 101). Прочитът на Дерида обаче за мен е важен в контекста на настоящата дискусия, защото той показва как в опита да се мине отвъд ограничената икономия на равностойността, характеризираща правото, на което настоява Шайлок, се минава не отвъд икономията изобщо, а към една друга икономия, една обща икономия, „една свръх- или трансикономия“, която инфинитизира дълга и сметката (Derrida 2019: 100). Порция твърди, че законът е с евреина, но той трябва да прояви милост, защото само законът не би ни спасил. Иначе казано, той трябва да прояви милост, да даде милост, за да получи милост. Молитвата за милост учи на милост. Което означава, че героите не са напуснали логиката на връщането, логиката на „дай, за да ти се върне“, на даване и взимане. Само че сега тя вече не е ограничена до крайните неща, а се е разширила отвъд „земна власт и земна сила“ (Шекспир 2020: 148) до безкрайното, до божественото. Милосърдието благославя този, който дава, и този, който взима („it blesseth him that gives and him that takes“, Shakespeare 1998: 409), то е най-мощното в най-мощните („'Tis mightiest in the mightiest“, Shakespeare 1998: 409), защото минава отвъд крайната сила на човека, отвъд човешката власт. Тъкмо затова милосърдието, което „качество е на самия Бог“ (Шекспир 2020: 148), не е във властта на царския скиптър, но за сметка на това усилва царете отвъд границата на земната им власт и сила. Отвъд силите има безсилие, което обаче се превръща в нова сила. Това обръщане на безсилието в сила, тази „мутация“, както казва Дерида, на силата, е своеобразно „наддаване“ в икономията, отварящо я към безкрайно нарастване (Derrida 2019: 85, 93).⁸

Ако това е така, то с милостта, за която настоява Порция, не се сменя принципно логиката на връщането, на даването и взимането, на кръга. Само че кръгът е станал безкраен. И от него вече сякаш няма изход. Или оставаш

отличат три фази, всяка свързана с различен провал. Медиативната фаза разкрива провала на Шайлок да даде милост. Тя е следвана от интерпретативна фаза, в която сега Порция се проваля да даде най-доброто право. Постсъдебната трета фаза пък показва провала на Шекспир да покаже справедливост (Ставру 2024: 131).

⁸ Мутацията на силата и възможното поставя важни философски въпроси, които тук няма да мога да разгледам, но които са централни за аргумента на Дерида и за начина, по който той мисли проблематизацията на „аз мога“.

в кръга на ограничената икономия, или го напускаш, за да го потвърдиш в общата икономия. Ницше донякъде вече е описал това движение, когато казва: „Приемам като напредък, като доказателство за по-свободно, по-широкомащабно, по-римско разбиране на правото момента, когато законите на дванадесетте таблици в Рим постановяват, че е безразлично колко много или колко малко ще отрежат кредиторите в такива случаи: ‘Si plus minusve secuerunt, ne fraude esto’“ (Ницше 2002: 266). Липсата на точно съответствие позволява изчислението да бъде правено другояче. Напредъкът не отменя еквивалентността, а я утвърждава отвъд „изгодата, непосредствено възмездяваща щетата“ (Ницше 2002: 266). Така кредиторът може да получи не предметен еквивалент, а удоволствие, наслада. И с това да увеличи властта си. Царете, проявяващи милост, която надхвърля скиптър на земната им власт, с това не намаляват, а увеличават властта си. Което означава, че във всички фази на делото господства логиката на връщането и на кръга.

IV.

Кръгът на връщанията обаче съвсем не се ограничава до делото. Както беше споменато, хора и предмети, жестове и целувки се разменят и се връщат. Връщането не е само тема на пиесата, тема, която пиесата обсъжда (например в делото). То също движи логиката на самата пиеса, то е свързано със самата ѝ форма. Към което трябва да се добави, че тази форма е фигуративно представена вътре в текста на Шекспир. Това най-ясно се вижда в случая с пръстените. Размяната на пръстените е едновременно тематизация на мотива за връщането и разгръщане на сюжетното действие, като и двете са фигуративно представени от самата форма на пръстените. Пръстенът е кръг, символизиращ договора, задължението, връзката. Гари Уат посочва, че в пиесата всъщност има повече пръстени от двата, които Порция и Нериса поверяват на своите любими, и споменава както откраднатия пръстен на Шайлок, така и подсказания пръстен, с който Антонио е трябвало да подпечата договора (Watt 2010: 239). Чрез пръстените пиесата фигурира сама себе си, изгражда си модел. Но същото може да се каже и за ковчежетата. Ковчежетата подобно на пръстените са инструмент, чрез който пиесата тълкува себе си и си изгражда модел. Две от основните сюжетни нишки така са не просто сюжетни нишки, а нещо повече. Ковчежетата и пръстените, а също и сюжетните ходове, свързани с тях, са своеобразно кръгово *mise an abyme*, чрез което творбата описва самата себе си. Това е по-очевидно с пръстените, затова ще се спра за кратко на ковчежетата.

Както е известно, ковчежетата са оставени от покойния баща на Порция, за да може онзи, който „улучи мисълта му, да получи дъщеря му“, като Нериса твърди, че Порция ще бъде избрана само от онзи, който и сама би избрала (Шекспир 2020: 130). Ковчежетата са три – златно, сребърно и оловно, и на всяко има надпис. На златното пише „Във мене ще намериш, което иска всеки“ [„Who chooseth me shall gain what many men desire“]; на

сребърното – „От мене ще получиш, каквото си заслужил“ [„Who chooseth me shall get as much as he deserves“]; а на оловното – „Със мене ще рискуваш това, което имаш“ [„Who chooseth me must give and hazard all he hath“] (Шекспир 2020: 139; Shakespeare 1998: 399). Изборът на ковчежето позволява да се види характерът на кандидатите за ръката на Порция (мароканския и арагонския принц, както и Басанио), но виртуално позволява да се определят всички персонажи. Всички главни персонажи правят избори, които движат действието, а самите избори могат да се разпределят по надписите на ковчежетата. Така нишката с ковчежетата дава рамка за цялата пиеса. Нещо интересно обаче прави впечатление. Въпреки че се подсказва, че оловното ковчеже е правилното и с избора му Басанио получава Порция за съпруга, всъщност сякаш единственият персонаж, който с поведението си избира това ковчеже, не е Басанио, а Антонио, който рискува всичко, което има: пари и живот, и дори душата си в края, когато, едва спасен от Шайлок, залага душата си пред Порция, че нейният съпруг няма повече да я мами (Шекспир 2020: 154). Изглежда, повечето от останалите герои, от Шайлок през Басанио до Нериса и Порция, с постъпките си са избрали сребърното ковчеже. Това е ковчежето на еквивалентността, на връщането в кръга – всеки получава каквото е заслужил. В стихчето, поставено вътре, се казва, че присъдата никога не пропуска – „Seven times tried that judgment is,/ That did never choose amiss“ (Shakespeare 1998: 400).

Може да се предположи, че разликата между оловното и сребърното ковчеже обаче не е така същностна, както изглежда, доколкото даването („Who chooseth me must give“), без знание какво ще получиш, е аналогично на начина, по който работи милостта в наддаването на властта. Ако това е така, тогава с него е преминато от ограничената към общата икономия на връщането. Това ковчеже е избрано от Басанио, но с постъпките си Басанио е останал при сребърното. Той е взел заем от Антонио, който иска да върне, като се връща във Венеция. А приключението с пръстена, който не е трябвало да дава при никакви обстоятелства (но е дал на мнимия доктор по право, на който се е преобразила Порция), ѝ позволява в края на пиесата да му даде заслуженото. И да му върне пръстена. Така с изключение може би на Антонио никой от героите не се спира на оловното ковчеже точно както по време на делото никой в крайна сметка не остава при милостта. (Милостта на Дожа да пощади живота на евреина, е съпътствана от абсолютно безмилостното му лишаване на Шайлок от всичко, заради което да живее – имот, дъщеря, вяра.)

Ако в движението си самата пиеса избира сребърното ковчеже като модел за своето развитие, това би обяснило защо тази сюжетна нишка подава щафетата на нишката с пръстените (III действие, втора сцена). Преминването от единия към другия сюжет е движение към сребърното ковчеже. Пръстенът е символ на кръга, на обвързването и договора, при които получаваш колкото си заслужил. Пръстенът е фигурата на връзката (*bond*) като връщане, описана от „Венецианският търговец“.

Както споменах по-горе, Хинли приема за най-малкото общо кратко на всички нишки в творбата връзката, *bond*. Но обвързването се случва през задължаване (на един към друг, на едно спрямо друго) и така през идеята за равностойност и връщане – било то икономическо, правно или емоционално. В интересен прочит на пиесата Гари Уат от своя страна вижда основния закон на пиесата като състоящ се в синекдохичното заместване на цялото от части, *partem pro toto*, и проследява заместванията в интригата с пръстените, във фунта плът и на други места. За него литературата и правото се свързват именно през фигурата на драматически свойства/собственост, които работят през отношението част – цяло (Watt 2010). Всичките му примери обаче почиват не толкова на това отношение, колкото на идеята за размяна, предполагаща еквивалентност: да дадеш толкова, колкото ще получиш или да получиш толкова, колкото си дал. „Динамиката е тази на взимане чрез даване.“ [„The dynamic is one of taking by giving.“] (Watt 2010: 244). Везните, които Шайлок носи на делото, са фигура на това приравняване. А алегоричното му представяне, чрез което пиесата моделира *en abyme* себе си и заедно с това своята представа за закона, минава през трите ковчезета и пръстените.

С това свое движение на само моделиране литературното произведение е аналогизирано, приравнено на закона, който представя. Всичко се връща и всеки си получава заслуженото. Подобно заключение, сближаващо право и литература, би подкрепило тезата на Моника Хамил, че по времето на Английския ренесанс поезия и право са тясно свързани, защото според ренесансовия светоглед заедно помагат за преодоляването на човешкото несъвършенство (Hamill 1978). Хамил препраща към автори от XVI в. като Филип Сидни и Ричард Хукър, посочили, че първите законодатели са били и поети (Хукър споменава Орфей и Амфион)⁹, и твърди, че Порция възплъщава едновременно и адвоката, и поета, като дори я нарича „поетеса законодател“ (Hamill 1978: 241). Еквивалентност на право и литература.

Освен ако няма едно усложнение, литературно усложнение, чрез което литературата не остава при правото, а прави нещо друго. Защото, дори да приемем, че интригата с пръстените е модел и на закона, и на цялата пиеса, не бива да се пропуска, че пръстените са два. Фигура на удвояването, която привлича вниманието към всички двоения, удвоявания и раздвоявания във „Венецианският търговец“, част от които несводими до логиката на връщането.

V.

В тази последна част на статията ще се обърна към въпроса за двоенето и двойниците в пиесата като проблематизиращи движението на кръга.

Прави впечатление, че както и в други Шекспирови пиеси, и тук има двойка персонажи, които са трудно различни – Салерио и Соланио. Как-

⁹ Цит. в: (Hamill 1978: 231).

то отбелязва Джефри Хартман, дори имената им звучат сходно и лесно се объркват, което подсказва, че техните идентичности са взаимозаменими (Hartman 2011: 75). Но това съвсем не е единственото удвояване, предложено от текста. Антонио е наречен двойник на Басанио от Порция, но изразът, с който го казва – „този двойник на моя мил“ (Шекспир 2020: 145) обаче на английски е „the semblance of my soul“ (Shakespeare 1998: 405) и тук, както и на други места, Порция говори за Басанио като за свой собствен двойник. Наред с това самият Басанио е удвоен от Грациано и двамата повечето време правят едно и също – отиват заедно в Белмонт, заедно признават чувствата си на жените, които са избрали, заедно получават пръстени, заедно се връщат във Венеция и т.н. Порция от своя страна има двойничка в лицето на Нериса, която играе роля, аналогична на Грациано. Което означава, че самата двойка Порция – Нериса има двойник в двойката Басанио – Грациано.

Изглежда, че единственият от главните персонажи, който остава без двойник, е Шайлок. Само че, както показва Джефри Хартман (Hartman 2011), има немалко черти, които Шайлок и Антонио споделят: от взаимните обиди през начина, по който Антонио отмъщава на евреина, като поставя условие да бъде пощаден само ако приеме християнската вяра и с писмен документ (т.е. подобен на документа с полицата, през буквата на закона) „се обвърже, че ще остави след смъртта си всичко на дъщеря си Джесика и зет си Лоренцо“ (Шекспир 2020: 150), до начина, по който сам Шайлок изрича „Приемам“ [„I am content“] (Шекспир 2020: 150; Shakespeare 1998: 411), аналогично на думите, с които Антонио е приел договора: „Приемам“ [„Content, i' faith“] (Шекспир 2020: 132, преводът модифициран; Shakespeare 1998: 392). И двамата са фигура на онзи, който „не се вписва добре в обществото, описано от Шекспир“ (Hartman 2011: 73).

Всички тези двойници предполагат симетрия. Те са симетрични двойници, получени чрез удвояване на черти.

Наред с тях обаче има и раздвоявания, които въвеждат асиметрия. Така например всички женски персонажи, Порция, Нериса и Джесика, в някакъв момент се преобличат като мъже и тук раздвояването не води към отъждествяване, а към неразпознаване и объркване. Жената се оказва, че има връзка със себе си като друг.

Още по-любопитно е как погледът на Басанио раздвоява Порция, когато тя му казва „Ах, тез очи,/ с какво вълшебство те ме раздвоиха!/ Сега съм аз наполовина ваша – наполовина ваша... тоест моя.../ но тъй като и моето е ваше,/ то цяла ваша“ [„Beshrew your eyes,/ They have o'erlooked me, and divided me;/ One half of me is yours, the other half yours, –/ Mine own, I would say; but if mine, then yours, / And so all yours!“] (Шекспир 2020: 141; Shakespeare 1998: 401). Двете ѝ половини показват не едно и също, а несъвпадението, нетъждествеността на същото, на собствената ѝ идентичност, чиста формална разлика, вписана в нея през фигурата на вътрешно разделение.

На това раздвоение у Порция отговаря друго раздвоение в края на пие-

сата, което този път тя открива у Басанио. „Басанио: О, Порция, простете/ вината ми! Заклевам се пред всички/ в очите ви, които отразяват/ лика ми... Порция: В двете! Чувайте го само!/ Къльне се той във двойния си лик!“ [„In both my eyes he doubly sees himself;/ in each eye, one: – swear by your double self,/ and there’s an oath of credit“] (Шекспир 2020: 154; Shakespeare 1998: 414). Отразяването в двете очи изразява раздвояването на героя, изтълквано тук като лицемерие. Двойното зрение (*doubly sees*) се оказва свидетелство за раздвоение на аза (*double self*). Както и по-рано при собственото ѝ разделяне от себе си, отново раздвояването идва през очите и отново раздвоението е свързано с несъвпадение, нетъждественост.

Нека спомена поне още едно раздвояване, отново свързано с героинята. В края на пиесата Порция казва, че се е отдала на доктора по право, за да си върне пръстена – „Отдадох му се, за да си го върна“ (Шекспир 2020: 154) – което би означавало, че е правила любов със себе си. Това може да се чете нарциситично, но може да се види и през нетъждествеността със себе си, която от срещата ѝ с Басанио я разделя на две несиметрични половини, които не са просто мъжка и женска.

Въз основа на казаното може да се твърди, че в пиесата има два типа двоене: удвояване и раздвояване. Удвояването е свързано със симетрични двойници и то изглежда като ефект от движението на кръга – постоянното производство на едно и също. Раздвояването дава несиметрични двойници, фигури на несъвпадението, при които едно-и-същото се оказва оразлично от себе си и несамотъждествено.

На този етап бих се върнал към началната си хипотеза, че „Венецианският търговец“ е пиеса за логиката на кръга и различните смисли на връщането, които създават разнообразни еквивалентности. И бих я допълнил с още два въпроса.

На първо място, бих поставил въпроса дали фигурата на жената – и на първо място Порция – не показва самото задвижване, завъртане на кръга (което се откроява във влюбването, даването на пари, даването на присъда), като така едновременно показва удвоявания вътре в създадените кръгове, доколкото всеки субект е определян от въртенето на кръга (от своите връзки, дълг и задължения), и заедно с това остава отвън, раздвоена, свой собствен двойник, показващ принципното несъвпадение на субектите един с друг (Антонио не е Басанио, Шайлок не е Антонио, Порция не е Нариса и т.н.) и несъвпадението на всеки субект със себе си? Ако това е така, то зад всяко удвояване вече се крие раздвояващото несъвпадение. Ще е имало минимална разлика между двата пръстена, което означава, че кръгът в самото си удвояване не си позволява да се затвори.

В тази връзка си струва да се погледнат двете допълнителни сюжетни нишки – на Ланчелото и на Джесика и Лоренцо. И двете са нишки на бягство, при това сякаш не просто на бягство от Шайлок, а бягство от логиката на връщането, на кръга. Ако трите основни нишки ни връщат към връщането, то не е слу-

чайно, че Лоренцо, Джесика и Ланчелото не се връщат във Венеция за делото на Антонио. Никой от тях не се връща. Разбира се, може да се твърди, че през съда и Антонио, но преди всичко през връщането на героите в Белмонт и тези трима персонажи не остават напълно изключени от движението на кръга.

Вторият въпрос, който искам да поставя, е свързан със самото моделиране на пиесата. Пиесата привидно избира сребърното ковчеже и пръстена – всичко се връща, всеки получава заслуженото. Но през асиметричните двойници „Венецианският търговец“ привлича вниманието към разминаванията, несъвпаденията. И тогава биха се открили всички игри на думи, които указват неидентичност и различие.¹⁰ Нещо повече. Със своите двойници, чрез тях, пиесата не просто препраща към себе си, а препраща към собствената си нетъждественост. Тя, другояче казано, се изплъзва от собствения си закон. Дава модел на себе си и чрез самия жест на даване се изплъзва от този модел. Творбата на Шекспир посочва приравняването на право и литература и така се подвежда под закона на правото, закон на кръга и на връщането, но едновременно с това със самия жест на посочване тя вече прави нещо различно, вписва в себе си различие – спрямо правото и спрямо себе си. И така ни казва вече нещо не за правото, а само за литературата. И подсказва, че това не е цялата история. Пиесата се двои, удвоява и раздвоява дъната си, разколебавайки смисъла, като винаги остава нещо да не се връща, нещо да се разпилява в своето несъвпадение, и така ни кара да се връщаме към текста отново и отново по различен начин.

Библиография

- Ницше 2002: Ницше, Фридрих. *Отвъд доброто и злото. Към генеалогията на морала*. Съчинения, т. 5. Прев. Р. Килева-Стаменова. София: Захарий Стоянов [Nietzsche 2002: Nietzsche, Friedrich. *Otvad dobroto i zloto. Kam genealogia na morala*. Sachinenia, tom 5. Prev. R. Kileva-Stamenova. Sofia: Zaharii Stoyanov.]
- Ставру 2024: Ставру, Стоян. *Световъртежи в юридическото мислене. За генеративния потенциал на взаимодействието между литературата и правото*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“ [Stavru 2024: Stavru, Stoyan. *Svetovartezhi v yuridicheskoto mislene. Za generativnia potencial na vzaimodesitviето mezhdu literaturata i pravoto*. Sofia: Izdatelstvo na BAN “Prof. Marin Drinov”.]
- Шекспир 2020: Шекспир, Уилям. *Венецианският търговец*. – В: Шекспир, У. *Всички 37 пиеси и 154 сонета*. Прев. В. Петров. София: Труд, с. 128 – 155. [Shekspir 2020: Shekspir, William. *Venetzianskiat targovetz*. – V: Shekspir, W. *Vsichki 37 piesi i 154 soneta*. Prev. V. Petrov. Sofia: Trud, p. 128 – 155.]

¹⁰ За ключовата роля на многозначността на думите и игрите с думи бих препратил отново към статията на Джефри Хартман (Hartman 2011).

- Bailey 2011: Bailey, Amanda. Shylock and the Slaves: Owing and Owning in *The Merchant of Venice*. – *Shakespeare Quarterly*, Vol. 62, No. 1, pp. 1 – 24.
- Cohen 1982: Cohen, Walter. *The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism. – *English Literary History*, Vol. 49, No. 4, pp. 765 – 789.
- Danson 1978: Danson, Lawrence. *The Harmonies of 'The Merchant of Venice'*. Yale: Yale University Press.
- Derrida 1991: Derrida, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée.
- Derrida 2004: Derrida, Jacques. Qu'est-ce qu'une traduction «relevante» ? – *L'Herne*, Vol. 83, pp. 561 – 576.
- Derrida 2019: Derrida, Jacques. *Le parjure et le pardon. Volume I. Séminaire (1997 – 1998)*. Paris: Seuil.
- Dolin 2007: Dolin, Kieran. *A Critical Introduction to Law and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frison 2000: Frison, Danièle. Loi et droit dans *Le Marchand de Venise*, *Cahiers Elisabethains*, Vol. 57, No. 1, pp. 49 – 60.
- Hamill 1978: Hamill, Monica J. Poetry, Law, and the Pursuit of Perfection: Portia's Role in *The Merchant of Venice*. – *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 18, No. 2, pp. 229 – 243.
- Hartman 2011: Hartman, Geoffrey. The Tricky Word: Richard Weisberg on *The Merchant of Venice*. – *Law and Literature*, Vol. 23, No. 1, pp. 71 – 79.
- Hinley 1980: Hinley, Jan Lawson. Bond Priorities in *The Merchant of Venice*. – *Studies in English Literature, 1500 – 1900*, Vol. 20, No. 2, pp. 217 – 239.
- Muldrew 1998: Muldrew, Craig. *The Economy of Obligation: The Culture of Credit and Social Relations in Early Modern England*. London: Palgrave Macmillan.
- Posner 1988: Posner, Richard. *Law and Literature. A Misunderstood Relation*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Raffield 2017: Raffield, Paul. *The Art of Law in Shakespeare*. Oregon and Portland: Hart Publishing.
- Raffield, Watt 2010: Raffield, Paul, Gary Watt (eds.). *Shakespeare and the Law*. New Delhi: Mohan Law House.
- Shakespeare 1998: Shakespeare, William. *The Complete works*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Sokol 1992: Sokol, B. J. *The Merchant of Venice* and the Law Merchant. – *Renaissance Studies*, Vol. 6, No. 1, pp. 60 – 67.
- Sklar 1976: Sklar, Elizabeth. Bassanio's Golden Fleece. – *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 18, No. 3, pp. 500 – 509.
- Smith, Rodner, Lameda 2022: Smith, James Otis Rodner, Felicity Ann Rodner, Ana Valentina Lameda. Law and Justice in William Shakespeare's *The Merchant of Venice*. – *Revista Venezolana de Legislación y Jurisprudencia*, Vol. 18, pp. 57 – 78.
- Watt 2010: Watt, Gary. The Law of Dramatic Properties in *The Merchant of*

- Venice*. – In: Raffield, Paul, Gary Watt (eds.). *Shakespeare and the Law*. New Delhi: Mohan Law House, pp. 237 – 252.
- Weisberg 1992: Weisberg, Richard. *Poethics and Other Strategies of Law and Literature*. New York: Columbia University Press.

Яким Петров

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID: 0009-0007-3249-2977

yakim.petrov@phls.uni-sofia.bg

Апорията на Просперо: прошка, тревожност и перверзия в „Бурята“ на Шекспир

Yakim Petrov

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Prospero’s Aporia: Forgiveness, Anxiety, and Perversion in Shakespeare’s “The Tempest”

Abstract

The article focuses on the provocative thematization of forgiveness in Shakespeare’s final completed play. Interpreting the fractures and tensions of the main character, the study employs some of Jacques Derrida’s key ideas on the problem of forgiveness. The close reading of Prospero’s position within the economy of power and desire in “The Tempest” also outlines a conceptual field where legal theory, literature, and Lacanian psychoanalysis are intertwined. Their productive encounter discloses certain (non) written structures that regulate and direct a subject’s desire and social relations. In light of modern-day collapse of these matrices and their symbolic order, the article is a conceptual wager to resist their disappearance, albeit from a seemingly distant point of view.

Keywords: forgiveness, aporia, Lacanian psychoanalysis, anxiety, perversion

Въведение

Темата на този текст е прошката. По-специално начинът, по който този апоретичен жест (политически, етически, философски, юридически) се разгръща в трагикомичния (последен) романс на Уилям Шекспир „Бурята“. Още тук е редно да се каже, че целта ми, вземайки за своя тема тази извънредна, (не)възможна за формализация категория на правото и етиката (прошката наред с институционализираната ѝ форма помилването) и не

по-малко (не)възможната за изчерпване буква на Шекспировия текст, е да набележа една възможна лаканианска интерпретация на „Бурята“, а чрез нея да опитам да очертая, макар и по един особен, несвоевременен начин, по-общ и актуален етически и политически проблем. Последното може да бъде дефинирано като проблема за разпада на Символния ред, разбран в жижекиански, т.е. в лакано-хегелиански ключ¹. Това ще рече разпадането на социалната връзка/отношение (дискурса, както би казал Лакан²). За синхронното разплитане както на онези неписани форми, правила и режими на комуникация, така и на самите писани правила и режими на свързване между субекти. Именно този разпад дефинира в някаква степен настоящата психосоциална ситуация на западната култура като ситуация на „универсализирана перверзия“, на шестащо политическо, етическо, дори юридическо „безсрамие“ по думите на самия Жижек (Žižek 2025)³.

Оттук следват очевидни въпроси. Как траектория, разгръщаща се през

¹ Тук е необходимо да се каже, че това е една обобщена дефиниция на символния ред, която Жижек използва в анализите си на съвременната идеология, и начина, по който тя структурира социалните отношения. Въпреки това тази обобщена дефиниция не изключва другите два ключови реда – на въображаемото и на реалното. Затова нека видим как самият Жижек представя символния ред (всички цитати с изключение на тези от „Бурята“ са в мой превод):

Символният ред, неписаната конституция на обществото, е втората природа на всяко говорещо същество: той е тук, насочващ и контролиращ действията ми; той е морето, в което плувам, но все пак остава непроницаем – никога не мога да го сложа пред себе си и да го разбера. Сякаш ние, субекти на езика, говорим и взаимодействаме като кукли, а речта и жестовете ни са ни диктувани от някакъв безименен, всеобемаш агент. Значи ли това, че за Лакан ние, човешките индивиди, сме само епифеномени, сенки без реална собствена сила, че нашето самовъзприятие на автономни свободни агенти е вид потребителска илюзия, заслепяваща ни за факта, че сме инструменти в ръцете на големия Друг, криещ се зад екрана и дърпащ конците ни? Въпреки това много от характеристиките на големия Друг се изгубват в това опростено понятие. За Лакан реалността на човешките същества е конституирана от три преплетени нива: Символното, Въображаемото и Реалното (Žižek 2011: 13).

² „В крайна сметка няма нищо друго освен това – социалната връзка. Аз я назовавам с термина дискурс, понеже няма друг начин да бъде назована, след като осъзнаем, че социалната връзка се установява, като се закотвя в начина, по който езикът е ситуиран и гравирен в онова, с което мястото гъмжи, а именно говорещи същества.“ (Lacan 2010: 54)

³ Идеите за универсализираната перверзия и безсрамието на съвременната ситуация са от публичната лекция на Жижек в Оксфорд, изнесена в началото на настоящата година: Žižek 2025: Žižek, Slavoj. *Philosopher Slavoj Žižek on ‘soft’ fascism, AI & the effects of shamelessness in public life.* – *Oxford Union*, 01.2025 [online] https://www.youtube.com/watch?v=OSYjmH_WPQQ [seen 20.04.2025], 18:13 – 20:00 min.

прошката и раз(с)плитането на парадоксите на Просперо – от прекосяването на фантазма му за отмъщение до противоречивия миг на прошката му – дава възможност да се противопостави или поне да се „говори по-добре“⁴ за шестващото безсрамие на настоящето? А на по-конкретно ниво, какво предложената лаканианска траектория опитва да направи с буквата на Шекспировия текст и с апоретичния жест на прошката, т.е. какво бива внесено в полетата на литературното и юридическото чрез сблъсъка на горните? Именно на тези питання текстът ще опита да даде първоначален отговор. Това ще стане през анализ на тревожната автореференциална арка на главния персонаж от „Бурята“ Просперо, мислен като фигура на перверзния господар/баща. Въпреки това, преди да премина към по-пространно и строго изложение на поставените проблеми, нека все пак дам един общ предварителен отговор.

Всъщност темата за апорията на прошката и помилването, желанието последните да се четат през и срещу наследството на Жак Дерида, и не на последно място свързването им с противоречивата фигура на Просперо и лаканианската психоанализа са отваряне наново на проблема за отношението между писаното и (не)писаното. Проблемът за принадлежащото и включеното в определена ситуация или свят, ако използваме понятията на френския философ Ален Бадиу⁵, за когото ще стане дума по-надолу в текста. Радикалните моменти в това отношение могат да станат видими точно през извънредни жестове като прошката. През особен тип събития като жеста на прошката, работещи по границите на горното, движещи се по ръба на (не)възможното, т.е. артикулиращи празнините, пунктиращи един символен ред. В този смисъл именно пукнатините са обектът на тази статия.

По-нататък, прошката (неписаното/принадлежащото без репрезентация), помилването (писаното/включеното) и напрежението помежду им, особено

⁴ Етиката, подходяща за този набор [от измерения на несъзнаваното знание], едновременно отворен и затворен, на несъзнаваното, е етика на „доброто казване“ (*bien dire*). Да си верен на него, включва да си будала на несъзнаваното знание именно защото „не-будалите грешат“ [non-dupes err] (каламбурът на Лакан с имената на бащата [noms du pere] и не-будалите грешат [les non-dupes errent]) (Rabinovich 2003: 216).

⁵ Онтологията на Ален Бадиу, основана върху теорията на множествата, се разгръща именно през това напрежение между презентираното (принадлежащото) в определена ситуация и онова, което е репрезентирано (включено) в нея, т.е. онова, което е и презентирано, т.е. принадлежащо, но и броено, узаконено, формулирано спрямо определени трансцендентални правила.

„Философски ще бъде казано, че един термин (елемент) принадлежи на ситуация, ако е презентиран и броен като един от тази ситуация. Принадлежността реферира към презентацията, докато включването реферира репрезентацията.“ (Badiou 2005: 501)

„Ще бъде казано, че един термин е включен в ситуация, ако е подмножество или част от последното. Той тогава е броен като едно от състоянията/държавата (state) на ситуацията. Включването реферира към (държавната) репрезентация.“ (Badiou 2005: 511)

в своята неотделимост от проблемите за суверенността и решението (Derrida 2001: 55), са експлицитна провокация към Символното в ситуация на шестващо безсрамие, в която самата артикулация на въпроса за прошката като че ли изглежда безсрамна.

Накрая, желанието на един такъв прочит е той да послужи за формирането на концептуално поле, в което да се засичат празнини или пукнатини. Да се оголват продуктивните точки на капитониране (*point de capiton/quilting point*⁶) между психоанализата, литературата и теорията на правото⁷. Както беше споменато, тук тези точки са артикулирани от апорията (събитието) на прошката, от нейния противоречив жест, чрез който мисленето се отваря към един от ключовите проблеми на символния ред, а именно напрежението между писаното и (не)писаното. Или, с други думи – напрежението между закона и една от възможните му опаки страни.

Тревожният Просперо

Точката на капитониране в Шекспировата „Буря“ идва под формата на въпрос. На кого или на какво точно Просперо прощава в последния момент с думите:

Да, макар в живеца си засегнат да съм още от злата им неправда спрямо мен, ще взема аз на разума страната срещу гнева си. Прощката е ценност, по-рядка от разплатата. Понеже разкаяни са, знам, оттук нататък аз няма повече да ги наказвам дори с едно навъсване. Пусни ги! (Шекспир 1994: 106).

С други думи, как по-точно да определим субекта на прошката в „Бурята“ и какво всъщност представлява жестът на прощаване в пиесата? Отговорът на този въпрос не е толкова очевиден. Защо?

В есето си за прошката от 1999 година, в което Дерида обобщава някои от ключовите идеи от семинара „Лъжесвидетелстване и помилване“⁸,

⁶ Точките на капитониране тук са използвани именно в смисъла на продуктивни бодове, конфигуриращи местата, в които означаемо и означаващо се сблъскват и произвеждат дискурсивни места (Evans 1996: 151).

⁷ Един интересен опит за такова преплитане на маркираните полета е този на теоретика на правото Дейвид Кодил. Максимално обобщено, сблъсъкът между теорията на правото, психоанализата и литературата може да бъде мислен по линия на една критика на субекта, което ще рече критика на желанието, артикулиране на логиката му, а оттам и осмисляне на комплексните отношения между желанието, неговите политически, социални, етически измерения и начините, по които последните биват кодирани от закона, мислен като Символния регистър *par excellence* (Caudill 1997: 25 – 41). В този смисъл настоящият текст работи в очертания по-горе дискурс, като въвежда прошката като срез, чрез който се оголва амбивалентното желание на Просперо, а оттам се засичат и пукнатините в позицията му като име-на-Бащата – пукнатини, на свой ред насочващи мисленето към реалното в пиесата, което именно е субектът на прошката (непростимото), както ще бъде показано.

⁸ Реферирам към двата тома, в които е побран семинарът от 1997 – 98-ма го-

той дефинира реалното, т.е. апорията на прошка като опит да се прости непростимото. Да се прости, значи да се мисли проблемът за (не)възможното за прощаване, да се отвори полето на един жест, желаещ самото (не)възможно.

За да подходим сега към самата концепция за прошката, логиката и здравият разум поне се съгласяват с парадокса: струва ми се, че е необходимо да започнем от факта, че, да, има непростимо. Не е ли това всъщност единственото нещо, което трябва да се прости? Единственото нещо, което изисква прошка? Ако човек е готов да прости само онова, което изглежда простило, онова, което Църквата нарича „несмъртен грях“, тогава самата идея за прошка би изчезнала... Оттук идва и апорията, която може да се опише в своята суха и неумолима формалност, без милост: прошката прощава само непростимото. Човек не може или не бива да прощава; прошка, ако изобщо има такава, има само там, където има непростимо. Това означава, че е необходимо прошката да се обяви като невъзможност. (Derrida 2001: 33 – 34)

Поемайки залога на горната провокация, т.е. залога на една хиперболична етика на прошката (по изразу на ключовия за полето философ Янкелевич)⁹ като опит с (не)възможното, жестът на Просперо, прекъсващ изпълнението на ретрибутивната му фантазия (справедливото му отмъщение), „откритието“ на рядката ценност, въвлеча мисленето в парадоксална територия. Територия на съмнението, където въпросът – дали множеството персонажи (Антонио, Алонсо, Себастиан, Тринкуло, Калибан, Стефано), на които Просперо прощава в последния момент, са действително непростили, или става дума за определен вид транзакции – добива радикална острота. С други думи, дали става въпрос за една политика на помиряването и помилването (Derrida 2001: 39), както я нарича Дерида в своето есе, идваща от факта, че Просперо е и господар на безименния остров, и владетел на Милано, или е извършен грях срещу самия дух? Грях, унищожаваш самата възможност за помирение (Derrida 2001: 35)? Лесно можем да кажем, че враговете на

дина, носещ името „Perjury and Pardon“. Там апорията на прошката е разгърната подробно. Derrida 2022: Derrida, Jacques. *Perjury and Pardon. Vol. I – II*. Transl. by David Wills. Chicago: University of Chicago Press.

⁹ „По това време той твърдеше еврейско, най-вече християнско, вдъхновение [за идеята за прошката]. Дори говореше за императив на любовта, за една „хиперболична етика“: етика, която пренася себе си отвъд законите, нормите, всяко задължение. Етика отвъд етиката, там вероятно е неоткриваемото място на прошката“ (Derrida 2001: 36).

Важно е да се отбележи, че този текст поема и опитва да разгърне в друга посока залога на хиперболичната етика, от която Янкелевич се отдръпва в по-късния си текст „Непредписуемостта“ [L'Imprescriptible]. Отдръпване, за което Дерида го критикува. „Прощката умря в лагерите на смъртта, казва той. Да. Освен ако тя става единствено възможна от момента, в който се появява като невъзможна. Нейната история, напротив, ще започне с непростимото“ (Derrida 2001: 38).

Просперо са непростими в реалния етически смисъл на концепцията за прошката.

В края на краищата Калибан, Тринкуло и Стефано опитват да повторят греха срещу духа, т.е. да убият могъщия господар и магьосник, а Калибан дори опитва да „дари“ Миранда с малки калибанчета. И по-нататък, Антонио и Алонсо реално свалят Просперо от трона на Милано, който – твърде зает с тайните си знания и чарове – пренебрегва прагматиката (ноу-хауто/*savoir-faire*¹⁰) на управлението и властта.

Занемарил света и углътвил се в усъвършенстването на ума си (което би било за висша хвала, ако не ме откъсваше от всичко), разбудих аз в коварния си брат зародиша на злото и тъй, както от благ баща лош син се често ражда, от моето доверие у него се зароди двуличие... Тъй, станал господар, и то не само на моите приходи, но и на всичко, което може с власт да се изтръгне... (Шекспир 1994: 14)

Въпреки казаното дотук, това е твърде лесен отговор. Той не мисли амбивалентността на Просперовата позиция в икономиката на желанието и властта в текста на Шекспир. По-точно пропуска прекосяването на фантазма и сблъсъка с нещо реално през жеста на прошката. Не на последно място, горното не отчита тона и ритъма на пиесата. Това ще рече, че макар и оправдаван, отговорът не артикулира смисъла на комичното в трагикомедията, каквато е „Бурята“. Ето защо, за да се открие по-ясно парадоксалната позиция на Просперо и връзката ѝ с жеста на прошката, с цялостния залог на пиесата, то нека очертаем схематично моментите, в които амбивалентността на персонажа се оголва ясно.

И така, първият ключов момент е признанието на Просперо пред Миранда. Признанието за събитието на кастрацията, довело ги до изгнанието им на острова. „... настрой ги да свирят по вкуса му и като зъл бръшлян изпи мязгата на княжия ми ствол...“ (Шекспир 1994: 14).

Ще видим, че сексуалният момент, вплетен в този образ, е един първи симптом за перверзната логика на Просперовата позиция. Той (сексуалният

¹⁰ Едно от ключовите разграничения при Лакан е между два режима на знание. Единият режим е дефиниран като ноу-хауто (*savoir-faire*) и е свързан с отношенията на субекта към символния ред, който го в/из-писва (отношения, дефиниращи самата посока/логика на аналитичния дискурс). Другият е този, в който Просперо се оттегля, преди да бъде свален от трона, т.е. режимът на едно въображаемо дълбоко (само)познание (*meconnaissance*), парадоксално структурирано като не-разпознаване (*me-connaissance*), т.е. структурирано от фантазиите на егото, т.е. от изтласканата травма на не-целия субект, заменена от фантазма за единство. Последното е и едно от ключовите места за срез, за интервенция, която би могла да изведе субекта до невъзможността на тази цялост, а оттам и до някакво реално, до възможността за друго в/из-писване, т.е. възможността за друг тип отношение със символния ред. „Психоаналитичното лечение следователно трябва постоянно да подкопава въображаемото самопознание на субекта, за да разкрие символното самопознание, което то [въображаемото самопознание] блокира“ (Evans 1996: 97).

момент) ни насочва към факта, че истинската кастрация на Просперо вече се е състояла. Всъщност дори действителният преврат на Антонио вече функционира като повторение на състоялата се кастрация. Причината за това е Просперовото занемаряване на света, вглъбяването му в тайни знания и чарове. Казано другояче, изкушен от *vita contemplativa*, Просперо вече е *не*-разпознал позицията си в структурата, която е структурирал, т.е. в символния ред на своето княжество. В този смисъл имплицитното значение на това отдалечаване от политиката артикулира парадоксалната репресия на знанието от типа „как да“, на ноу-хауто, чрез което властта се поддържа. Разбира се, това не означава, че държавният преврат на Антонио е оправдан, нито че политиката е само ноу-хау. Въпреки това тази своеобразна самокастрация на Просперо може да бъде мислена именно през неговото предварително оттегляне в сферата на свободните изкуства, т.е. през неговото затваряне в реда на въображаемото, във фантазма¹¹. Именно през напрежението между тези режими на знание (споменатото по-горе разграничение между *connaissance/savoir*) се откриват последващите свръх-компенсация и страдание у Просперо. С други думи, тревожността – иманентна на позицията му, а оттам перверзията му като новоупълномощен Господар, кодиращ света на безименния остров.

Така стигаме до втория ключов момент, пряко свързан с горните характеристики. Това е отношението между Просперо и Калибан. Очевидно е, че Калибан (реалният наследник на острова) функционира като опака страна на Просперо, чрез която се разкрива непристойността на Просперо. Позицията на Просперо като (не)видим господар на всичко, което може да се каже и види в света на пиесата.

От тази гледна точка островът се превръща в образцов затвор на погледа. Ядрото на властта на Шекспировия остров се намира в способността на суверена да вижда [и изрича], без да бъде видян, като по този начин се възпроизвеждат условията на една съвременна затворническа вселена... В тази светлина обесията на Просперо по отношение на видимостта [и изречимостта] е притеснително фукоянска. (Poulard 2010: 3)

Отношението между Калибан и Просперо е и темата, с която всички постколониални интерпретации на Шекспировия текст се занимават по различен начин и с различна критическа строгост. Този текст обаче няма да се занимава с въпросните критики на „Бурята“. Онова, което е необходимо да бъде пояснено във връзка с апорията на прошката, е измерението на тревожността. Затова нека разгледаме една добре позната размяна между двамата герои, където споменатото измерение разкрива важен парадокс, една от ключовите структурни пукнатини в позицията на Просперо. „Научихте ме на човешка реч и ползата от туй е, че умея да хуля и кълна! Червена чума

¹¹ Вж. бел. 10.

дано ви тръшне двамата, загдето езика си ми дадохте!“ (Шекспир 1994: 28). Важно е да се отбележи, че репликата на Калибан идва точно след като Просперо е разкрил гнева си, породен от неспособността (импотентността) му да направи Калибан човек. Да го научи да „говори добре“. Опит, по-скоро довел до това Калибан да пробва да изнасили Миранда. Въпреки това трябва да кажем, че нещото, което Калибан назовава в този момент, не е нищо друго освен тревожността от съществуването в самия език. Понеже, както посочва Жижек, проклинането, псувнята, ругаенето са начини да се изрази травмата от невъзможността на човека да бъде напълно у дома в езика. Ругаенето оголва граница на изречимото. То назовава една твърде човешка невъзможност на това да се изрази напълно реалното на ситуацията¹². По този начин, признавайки неспособността си да бъде напълно в езика, Калибан всъщност е твърде човечен в цитираната сцена. А оттук ясно се оголва пукнатината у Просперо. Понеже, както твърди Грийнблат, обсъжданата сцена е точка на странна морална победа за Калибан. Нещо повече, тя бива потвърдена и от отговора на Просперо, идващ като проклетие и заповед. „Млък, урод! Донес дърва и бързо се завръщай за още работа“ (Шекспир 1994: 28). Именно в това моментно ставане на Калибан повече човек от човека, който го въвежда в езика, се открива какво е заложено в позицията на Просперо. През размяната се артикулира Просперовата ситуация на не напълно у дома в езика. И по-нататък, разкрива се тревожността, тъй като цялата позиция на главния персонаж, изглежда, се основава на неговите чарове и тайни знания, които – вече могат да бъдат именувани – не са нищо друго освен метафори на самия език като структура, като символен ред. Накрая, през тази сцена става видима сложната конфигурация на позиционна безизходица, тревожно самосъзнание, фантазия за отмъщение и прошка, разгръщащи травматичната трагикомедия на Просперо. Защото той е кастриран именно заради опита си за едно пълно потапяне в езика. Заради оттеглянето си като *не-разпознаване* (*méconnaissance*) във въображаемия регистър на знанието. И за да компенсира изсмукването на мъзгата от ствола си, Просперо изгражда фантазматичния свят на своя остров чрез този език – свят по същество повтарящ, инсцениращ отново ситуацията на изсмукването. В резултат Просперо се превръща в една сублимна перверзна фигура. Фигура, едновременно забраняваща, обсеивно пазеща и регулираща видимото и невидимото, манипулираща Миранда и влудяваща останалите обитатели и врагове на острова. А онова, което допълнително усложнява конфигурацията, е споменатото (само)съзнание на Просперо. (Само)съзнанието за собствените му трансгресии, което затвърждава логи-

¹² За ругаенето и назоваването на реалното в ситуацията отново отправям към публичната лекция на Славой Жижек в Oxford Union. Žižek 2025: Žižek, Slavoj. Philosopher Slavoj Žižek on ‘soft’ fascism, AI & the effects of shamelessness in public life. — *Oxford Union*, 01.2025 [online] https://www.youtube.com/watch?v=OSYjmH_WPQQ [seen 20.04.2025], 16:00 – 18:00 min.

ката на тревожността, структурираща пиесата, както и перверзната господарска позиция на Просперо.

Амбивалентното (само)съзнание на Просперо е и третият ключов момент. То става изключително видимо в края на пиесата и по-точно в момента, в който организирания от Просперо карнавал на сексуалната среща между Миранда и омагьосания Фердинанд е прекъснат внезапно не от друг, а от самия Просперо. С други думи, това е моментът, в който персонажът прекъсва собствената си фантазия заради надвисналото повторение на заговора срещу ствола му. „Съвсем забравих гнъсния кроеж на Калибан и двамата пройдохи срещу живота ми! Почти дошъл е мигът, във който трябваше да действат...“ (Шекспир 1994: 96).

Или, както Лангбаум обобщава смисъла на това прекъсване:

Точката, в която при мисълта за Калибан Просперо прекъсва маскарада и е разтърсен от емоции, е единственият момент, в който той изглежда като останалите човешки същества в пиесата. Изглежда, че в неговото разсейване от целта и завръщането към нея получаваме повторение на моралното обръщане от мислите за откъсване, което се е случило преди началото на пиесата (Langbaum 2004: 70).

След като бяха отбелязани някои от ключовите пукнатини и моменти на (не)разпознаване, артикулиращи Просперовата тревожност и свръхкомпенсация (логиката им), можем да направим едно предварително заключение. Просперо може да бъде мислен като синтез на фигурата на жертвата и радикалната бащина перверзия.

Последното разкрива залога за опрощаването на непростимото, т.е. на деридианската апория, от която започнахме.

Затова нека обърнем по-конкретно внимание на Дерида, мястото на апорията му в позицията на Просперо, наред с цялостния ѝ ефект върху траекторията, която бива очертана.

Страдащият Просперо

Както беше споменато, апорията, маркирана и анализирана от Дерида, е следната: реалната прошка се артикулира, т.е. става смислена чрез лудостта на опита да се прости непростимото.

В същото време е необходимо ефектът на другостта, не-идентификацията, дори неразбирането да останат нередуцируеми. Затова прошката е луда. Тя трябва да се хвърли, но ясно, в нощта на непроницаемостта. Наречете това несъзнавано или не-осъзнато, ако искате. Веднага щом жертвата „разбере“ престъпника, веднага щом се размени, говори, съгласи се с него, сцената на примирението е започнала, а с нея и тази обикновената прошка, която е всичко друго, но не и прошка. Дори ако кажа „не ти прощавам“ на някого, който ми иска прошка, но когото разбирам и който ме разбира, тогава е започнал процес на помирение; намесил се е третият. Но това е краят на чистата прошка. (Derrida 2001: 47)

Необходимо е обаче да се каже, че Дерида бърза да отбележи – тъй като проблемът за прошката не е просто онтологичен/теологичен/етичен, но и радикално политически – че горната апория все пак е неотделима от проблемите на помилването и помирението, т.е. от тези на суверенната власт, а от тук, предвид коментираното досега, и от определена прагматика (ноу-хау) на политиката.

Една огромна трудност в такъв случай. Всеки път, когато прошката се упражнява ефективно, тя като че предполага някаква суверенна власт. Това може да бъде суверенната власт на една силна и благородна душа, но също така и държавна власт, упражняваща неоспорима легитимност; властта, необходима за организиране на съдебен процес, приложима присъда или в крайна сметка оневиняване, амнистия или прошка. Ако, както твърдят Янкевич и Арендт (аз съм изразил своите резерви по този въпрос), човек прощава само там, където може да съди и наказва, следователно да оценява, тогава въвеждането в действие, институцията на инстанция на присъдата, предполага власт, сила, суверенитет. (Derrida 2001: 55)

Неотделимостта на прошката като събитие на (не)простимото и логиката на помилването е напълно оперативна в жеста на Просперо и това само усилва амбивалентността на фигурата му. Що се отнася до причината – тя се състои не само във факта, че Антонио и Алонсо са докарани до лудост „отвътре“ – Просперо, явяващ се като гузната им съвест за противоестествения грях срещу княжеския ствол, нареждащ им да се покаят – но и поради причината, че след като вече позицията на непристоен Господар е оголена, то Просперовата прошка би могла да бъде редуцирана до простата прагматика на помилването и помиряването. С други думи, предвид позицията на Просперо (преди и след кастрацията) прошката му лесно може да се сведе до жест, възстановяващ „естествения ред на нещата“, а оттук и утвърждаващ без остатък непристойността на Просперо.

Тогава – както вече казахме – Просперо ще се разкрие като субект, в който да си жертва и същевременно да имаш пълна суверенна власт, съвпадат. И през съвпадението си усилват логиката на непристойния Господар, който прощава, след като е довел всички, т.е. наказал, до лудост, а после „благосклонно“ в последния момент е освободил обезумелите от вина тела и съвести от по-нататъшно наказание.

Това заключение въпреки своеобразната си правдоподобност предвид изложението до момента пропуска коментираното вече измерение на тревожността. Понеже именно тревожността е измерението, което структурира парадоксите и празнините, иманентни на Просперовата позиция, на пиесата като цяло. Тревожността артикулира едновременно осъзнаване на собствените трансгресии на Просперо и донякъде винаги възпрепятстваната (пак от него) тяхна преработка (*durcharbeitung*). Казано по-радикално, горното заключение пропуска особеното страдание на Прос-

перо. Стрдание, артикулиращо се от едно странстване на/през фантазма, съвпадащо с прецизния прочит на философа Ален Бадиу на Лакан.

Освен това (аз съм този, който го казва) можем да наречем странстването на импотентността „страдание“. Не е толкова въпрос за самата импотентност, защото, ако беше само самата импотентност, щяхме да можем да се справим с нея и – нещо повече – ние винаги се справяме с нея. Ние винаги сме импотентни по един или друг начин. Затова първият етап от посоката на лечението включва най-малкото спиране на лутането на импотентността, което означава, че тя трябва да бъде фиксирана. Само доколкото е закрепена в рамките на фантазма, който ѝ приписва въображаемата функция на фалоса, може да започне формалното ѝ повдигане до логическа невъзможност. Разбира се, на първия етап ще спрете лутането на импотентността, но ако не отидете по-далеч от това, тя ще започне да се лута отново и това е всичко! Ето защо по-нататък тя трябва да бъде свързана с логическата невъзможност [т.е. с логиката на среза, на решението, а оттам и с прекосяването на фантазма – бел. моя]. (Badiou 2020: 173)

Не се ли лута Просперо точно в повторението си, т.е. в самоосъзнатата трансгресивна постановка на собствената си кастрация (импотентност) през по-голямата част от пиесата? Лутане, породено от конститутивното неразбиране на Просперо на отношението му към символния ред и собствената му позиция в него, т.е. неразбирането на онова, което го е поставило на острова на първо място.

Накрая, своеобразното прагматично тълкуване през помилването пропуска сложността на прословутия епилог, в който Просперо, след като е раздал своите чарове и знания (езика), моли свидетелите (публиката) на фантазма – на често импотентния сън, от който „направени сме ние и който „отвред обгръща този малък наш живот“ (Шекспир 1994: 97) – да не го съдят твърде строго. Да не пропускат реалността на промяната в последния момент, което ще рече отварянето на пиесата към реалното и най-вече към липсата, конфигурираща залога и цялостния смисъл на „Бурята“.

Нека поставим въпроса отново: Как да мислим реалното в това неуловимо измерение на (не)възможната прошка, раз(с)плитащо се на множество неразбирания и пропуски? На цялата амбивалентност на субекта, който прощава?

Предвид досегашния анализ, можем да кажем, че (не)простимото не е друго, а самият език като символен ред. Именно езикът е онзи неуловим сякаш агент на изгнанието, на Просперовите кастрация и страдание, а заедно с това е и крайната (конститутивната) фантазия, радикалната фалическа наслада. Езикът е нещото, което създава и разрушава фантазма. Нещото, което винаги подчинява, субективира, а понякога и еманципира, макар и по един, както се вижда от позицията и арката на героя, амбивалентен начин.

Така, когато Просперо – чрез жеста на прошката, съпътстван и от молба за прошка – вдига не само бурята, но и самата пиеса като такава, той разкрива

самия език *quia* символен ред като непростим и следователно като онова, на което трябва да бъде простено. Но в това има и нещо повече, тъй като Просперо твърди, че е изхвърлил езика, т.е. магията, книгите и чаровете си, които са го подчинявали и са му позволявали да подчинява другите по описаните перверзни начини.

Следователно последният въпрос, който настоява да получи отговор, е защо всъщност езикът се разкрива като непростим. Отговорът отново не е толкова очевиден, т.е. е встрани от донякъде тривиалния въпрос за своеобразното признание на Просперо за собствената му иманентна позиция в езика. Признание, разкриващо празното място на Господаря, т.е. (не)липсата на метаезик¹³. Последното по-лесно би послужило по-добре като стратегия за утвърждаване на едно Аз на мястото на Господаря, отколкото като опит за неговото демонтиране, а оттам и би затворило възможността за прекосяване на фантазма към нещо реално. А аргументът ни е, че „Бурята“ успява да насочи към нещо реално чрез двусмислието на Просперо и през проблематичното му отношение спрямо логиката на Господаря. Ето защо нека се насочим към значението на идеята за езика *quia* символен ред, мислен вече като субект на прошката. Да се насочим към проблема за езика като (не)простим. С отговарянето на този последен въпрос ще бъде оголен регистърът на онова, което принадлежи (презентирано) към определена ситуация/свят, но не е включено в нея/него, т.е. остава и/или устоява като (не)репрезентирано. И по-нататък през това оголване ще стане по-ясен по-общият залог на текста, т.е. потенциалът в мисленото на правото през логиката на (не)писаното, през онези жестове/събития от регистъра на прошката. Жестове, които могат да бъдат дефинирани като принуждаващи самия закон да казва/говори по-добре¹⁴.

Другият Просперо

Защо можем да мислим езика като (не)простим? За да отговорим на този последен въпрос, е необходимо да посочим мястото на една очевидна репресия не само в досегашния анализ, но и в самата пиеса. Това е репресията на фигурата на жената. Следите на тази репресия прекосяват както майката на Калибан (вещицата Сикоракс), така и само веднъж споменатата майка на Миранда. Накрая, репресията на жената белязва и самата Миранда, която симптоматично остава аналогична на крак спрямо бащината глава. Или, както се изразява в критиката си изследователката Лейнинджър:

Миранда обаче не е свободна да говори, тъй като бащата, който във всеки момент

¹³ Най-просто (не)липсата на метаезик може да се обобщи като отсъствие на гарант, удържащ онова, което би трябвало да гарантира консистентността на субекта, т.е. Символния ред (Evans 1996: 114). Въвеждането на (не)-то тук единствено маркира нюанса, свързан със знанието (бел. 10) като начин да се изтласква тази липса, да се запълва, да се фантазира пълнотата на/в господарската позиция.

¹⁴ Вж. бел. 4.

може да заглуши дъщеря си с „дъщерята ще дава ум и разум на баща си?“ [my foot my tutor? – в оригиналния текст], ще е възпитал този „крак“ в изключителна чувствителност към това, което баща ѝ иска или не иска да чуе от нея. Миранда не смее да се противопостави на принудителната си близост с враждебния роб, тъй като в дискурсивната вселена на пиесата всеки опит за налагане на собствените ѝ нужди би представлявал както лично неподчинение, така и нарушаване на йерархичния ред [на закона] на вселената, чието отражение е семейната организация „крак/глава“ (Leininger 2004: 222).

Но реалното в проблема за потискането на жената в „Бурята“ става видим не от гледна точка на политиката и перверзиите на Просперо, а от ракурс на една на пръв поглед по-интимна и донякъде странно комична логика. Комична в смисъла на свързана точно с една опака страна на Символния ред, за която все още знаем прекалено малко, както симптоматично твърди Фройд в късния си текст за хумора.

Наистина СвръхАз-ът [Символното] е това, което в хумора изрича мили думи на утеха на уплашеното его, и това ни учи, че все още имаме много да учим за природата на този посредник. Също така отбелязваме, че не всеки е способен на хумористично поведение: то е рядък и ценен дар и има много хора, които нямат способността дори да извличат удоволствие от хумора, когато той им е поднесен от другите. (Freud 1959: 221)

Именно оттук можем да кажем, че онова, което липсва на перверзния Просперо, е жена. И тя му липсва в един радикален двоен смисъл. Липсва му жената като измерение на онова неуловимо друго удовлетворение (Lacan 2010: 64), на онова друго удоволствие *qua* (не)фалическа наслада (вкл. на речта), за което не знаем нищо¹⁵. Това е радикалната липса, която Просперо назовава в последния момент, в мига на едно повдигане (във всеки възможен смисъл) на пиесата, артикулирано съвсем ясно от обръщането на Просперо към публиката. Другояче казано, повдигане, бележещо своеобразния изход от самото пространство на езика. Жената е също липсата, оголваща още по-пълно смисъла на тази странна пиеса. По-точно, че „Бурята“ е трагикомично инсцениране на отношението между любовта и езика като (не)простимо. За любовта, която не остава във фалическата наслада, в импотентността (лутането) на фантазма. С други думи – пиеса, която прекосява фантазма по един трагикомичен начин – през проблематичното, несигурно освобождаване на Просперо от езика – за да стигне до една друга (не)фалическа любов. Любов, отворена към реалното, реконфигурираща отношението към езика наред със самото му измерение. Последното се

¹⁵ В края на краищата – всичко е било за удоволствие на публиката, както казва Просперо в епилога на пиесата. Въпросът, който тук ни интересува обаче, е свързан с текстурата и значението на това удоволствие. С други думи, интересува ни какво е въпросното удоволствие, за което Просперо говори.

открива чрез мисленето на езика като непростим (като неочаквания субект на прошката), т.е. като това, което трябва да бъде простено в последния момент. Понеже езикът се формулира като (не)простим именно в моментите, когато говори за любов. Защото той не може да говори за любовта, без да стане имбецилен (Lacan 2010: 17). Без да каже нещо изключително глупаво¹⁶. Въпреки това всичко, за което се говори в аналитичния дискурс, е любов, продължава Лакан в същия семинар, посветен на границите на любовта и знанието (Lacan 2010: 77). Ето кое прави езика непростим. Той принуждава субекта да говори за това, за което не може да се говори, без да се изпадне в имбецилност. Езикът принуждава да се говори за онова, за което не се знае нищо, т.е. за онова друго удовлетворение, трасирано от реалното за/в любовта, бележещо място откъд преноса (transference). Разбира се, редно е да се отбележи, че последният жест на Просперо само насочва в тази посока. Той единствено оголва липсата на жената, разгръщаща се през двусмисления опит да се прости на езика. На символния ред, едновременно изхвърлен в последния момент и реконфигуриран.

Така, като последна точка по отношение на тази (не)възможна реч, която опитахме да очертаем през апорията, през жеста на прошката, можем да кажем, че тя е свързана с два неотделими аспекта в позицията на Просперо. Това са проблемите на времето и старостта. Понеже дали вдигането на бурята (tempest¹⁷) не е знакът за едно парадоксално влизане наново във времето през собственото му прекосяване? И не маркира ли горното тривиалния момент на Просперовото остаряване?

Накрая, не става ли дума за едно отваряне – през изхвърляне и реконфигурация на липсата – към реалното на един дискурс на двете (на срещата с другия), чиято образцова форма е именно любовта¹⁸? За един нелегален¹⁹ дискурс на дълга и задължението като опака страна на правото?

¹⁶ Не можем ли да мислим също, че глупостта като тревожността парадоксално артикулира една близост до нещо реално? Глупостта като комично *не*-заблуждаваща ни.

¹⁷ Етимологията на *tempest* идва от латинското *tempus*, което се използва както за метеорологични феномени, така и в хронологичен смисъл на понятието. Вж. Online Etymology Dictionary 2024: “Tempest”– *Online Etymology Dictionary*. [online] <https://www.etymonline.com/word/tempest> [seen 14.08.2024].

¹⁸ „Трябва да има нещо универсално в любовта, за да може историите ѝ да интересуват толкова огромна публика. Това, което е универсално, е, че цялата любов предлага един нов опит за това какво е да бъдеш две, а не едно“ (Badiou 2012: 39).

¹⁹ Идеята за нелегалността тук отправя към логиката на събитието у Бадиу, организирана около едно своеобразно опазване на онова, което е разпознато като събитие. Опазване в ключа на устояване в невъзможността едно събитие да бъде снето (легализирано) от логиката на ситуацията (света).

„Тъй като е в самата същност на събитието да бъде множество, чиято принадлежност към ситуацията е нерешима, решението, че то принадлежи към ситуацията, е облог: човек може само да се надява, че този облог никога не става легитимен, доколкото всяка легитимност реферира обратно към структурата

Именно в този смисъл можем да мислим последния жест на Просперо като насочващ към една радикална (не)възможност. (Не)възможността да мислим любовта като симптом, с който си струва да се идентифицираме.

Библиография

- Шекспир 1994: Шекспир, Уилям. *Бурята*. Превод Валери Петров. София: Силует [Shekspir 1994: Shekspir, Uilyam. *Buryata*. Prevod Valeri Petrov. Sofia: Siluet.]
- Badiou 2005: Badiou, Alain. *Being and Event*. Translated by Oliver Feltham. London: Continuum.
- Badiou 2012: Badiou, Alain. Nicolas Truong. *In Praise of Love*. Translated by Peter Bush. London: Serpent's Tail.
- Badiou 2018: Badiou, Alain. *Lacan. Anti-philosophy 3*. Translated by Kenneth Reinhard and Susan Spitzer. New York: Columbia University Press.
- Caudill 1997: Caudill, David. *Lacan and the Subject of Law. Towards a Psychoanalytic Critical Legal Theory*. New Jersey: Humanities Press.
- Derrida 2005: Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Translated by Mark Dooley and Michael Hughes. London: Routledge [ebook].
- Derrida 2022: Derrida, Jacques. *Perjury and Pardon. Vol. I – II*. Translated by David Wills. Chicago: University of Chicago Press.
- Evans 1996: Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Freud 1959: Freud, Sigmund. *Collected Papers. Vol V*. Edited by James Strachey. New York: Basic Books.
- Greenblatt 2004: Greenblatt, Stephen. The Use of Salutary Anxiety in The Tempest. – *The Tempest*. New York: Signet Classics [ebook].
- Lacan 2010: Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge. Book XX Encore 1972 – 1973*. Translated by Bruce Fink. New York: W.W.Norton&Company
- Langbaum 2004: Langbaum, Robert. Introduction. – *The Tempest*. New York: Signet Classics [ebook].
- Leininger 2004: Leininger, Lorrie Jerrell. The Miranda Trap. Sexism and Racism in Shakespeare's Tempest. – *The Tempest*. New York: Signet Classics [ebook].
- Poulard 2010: Poulard, Étienne. Shakespeare's Politics of Invisibility: Power and Ideology in The Tempest. – *International Journal of Žižek Studies*. Vol 4, No 1. [online] <https://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/download/235/235> [seen 22.04.25].

[състоянието или закона] на ситуацията“ (Badiou 2005: 201).

- Rabinovich 2003: Rabinovich, Diana. What is a Lacanian clinic? – In: Rabaté, J.-M. (ed.). *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 208 – 221.
- Shakespeare 2004: Shakespeare, William. *The Tempest*. New York: Signet Classics [ebook].
- Žižek 2011: Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan?*. London: Granta Books [ebook].

Виолета Вичева

Институт за литература – Българска академия на науките
ORCID ID: 0009-0009-4754-8448
violeta_vicheva@hotmail.com

Отговорността на преводача. Романът „Апостолов“ от Сибиле Левичаров на български език

Violeta Vicheva
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

The Translator's Responsibility. The Novel "Apostoloff" by Sibylle Lewitscharoff in Bulgarian Language

Abstract

The article is a critique of the Bulgarian translation of the novel "Apostoloff", focusing on its deviations that significantly distort the original text. The consequences of this distortion are examined. Moreover, the question is raised of what responsibility the translator might bear. The public convention of transparent translation is problematized as well.

Keywords: Sibylle Lewitscharoff, translation, ethics, style, self-reflexing translator

„Книгата рисува с букви картина на света“, пише Сибиле Левичаров в есето „Das wild schlagende Herz“, посветено на ефектите от четенето. „Плуваш удоволствено в люлеещото се море от букви“ (Lewitscharoff 2020: 265)¹. Според Дерида при превода първо се отказваме от тялото на оригинала, това значи – именно от неговите букви (Derrida 1978: 210).

Отнасям една към друга тези метафори, възникнали в различни дискурси, като краен жест за онагледяване фаталната намеса на превода (всъщност на преводача, но за това по-нататък). Преводът, разбира се, е неизбежен, защото е есенциален за културата, и този текст не е посветен на това да аргументира неговото цивилизационно значение, нито на въпроса възможен

¹ Всички цитати от чуждоезични автори са в мой превод с изключение на примерите от романа „Апостолов“. Б. а.

ли е въобще. Краткият отговор е не – ако приемаме целостта на творбата за ненарушима, отделянето на форма от съдържание за невъзможно. Тъй като съм убедена, че когато става въпрос за превод, общите твърдения, дори да не са лишени от основание, не достигат под повърхностния слой на проблема, ще цитирам отново Левичаров, за чийто роман и неговия превод ще става въпрос. Говорейки за реализма в литературата, тя отбелязва, че въпреки високата степен на конструираност на диалозите при Кафка, читателят ги възприема за „истинни“, и продължава: „Тук [при Кафка, б. м. – В. В.] всичко е подчинено на целостта на естетическото произведение на изкуството, на което се дължат грандиозната плътност и ударност на текстовете на Кафка“ (Lewitscharoff 2012: 68). Тавтологията „естетическо произведение на изкуството“ сякаш е допусната, за да се подчертае още повече значението на формата.

Но тъй като проблемът с неизбежната деформация – за щастие – не е спрял преводачите да опитват да превеждат, остава да се съсредоточим върху въпроса какво четем, когато четем превод, до каква степен светът, нарисуван с буквите на превода (а когато графичната система е различна?!), се доближава до картината от оригинала, плуват ли читателите на оригинала и превода в едно и също люлеещо се море. Непредубеденият читател рядко си задава подобни въпроси; когато попитаме някого чел ли е Кафка, надали той би отговорил: не, чел съм превод. Обикновено това е повод патосът да се канализира в посока осветляване труда и приноса на преводача, който е останал в сянка, но този проблем има и друг, не по-малко важен аспект – оправдано и заслужено ли е такова безпроблемно и безкритично сливане на оригинал и превод в читателските представи? Дали невъзможността за тотално верен превод, постулирана в теорията (напр. Benjamin 1921 (2018), Derrida 1967 (1978), Venuti, 1995, 2013), в комбинация с необходимостта от превод не води до практиката на превод компромис? По-важно и по-продуктивно е обаче да се попита коя е точката, отвъд която компромисът става прекомерен, но и същевременно къде е минимумът, под който превод изобщо не може да се осъществи. На преводача се полага да реши, да решава отново и отново при всеки конкретен казус. Това е по-скоро свобода, отколкото отговорност поради факта, че много трудно биха се задали параметрите на подобна отговорност. Ето какво пише в Типовия договор за отстъпване на авторски права върху превод, предложен като образец от Съюза на българските преводачи и обновен през месец март 2025 г.:

Член 5. Преводачът се задължава да предостави на Издателя текста на преведеното от него произведение [...] в окончателно завършен вид, в електронен вариант, в срок до [...]

Член 6. Преводачът се задължава да направи точен превод, без съкращения, допълнения и промени на превежданото произведение, като запази стилистичните особености на оригинала.

Член 7. Преводачът се задължава да прегледа поправките на редактора и да въведе в превода онези от тях, с които е съгласен.

[...]

Член 15. 2. В случай че Издателят не одобри превода, преводът се връща на Преводача за преработка, за която се определя срок. В случай че след извършената преработка Издателят не одобри превода, Преводачът връща полученото авансово възнаграждение [...]

Член 21. Изправната страна по договора може да търси от неизправната обезщетение за претърпените загуби, както и за пропуснатите ползи, понесени вследствие неизпълнението или незадоволителното изпълнение на настоящия договор.

Както се вижда от наименованието на документа, както и от членовете, уреждащи финансовите отношения (договорът е свободно достъпен на сайта на СБП), това е договор, който преди всичко защитава правата на преводача. Прави впечатление също, че сред неговите задължения изпълнението в срок е поставено преди „точността на превода“. Същественото тук обаче е, че параметрите „точност“ и „стилистични особености“ са почти невъзможни за дефиниране, а в юридически план, допускам, че е още по-трудно да се определят еднозначно, а „съкращения, допълнения и промени“ са твърде широки понятия, чийто смисъл и обхват може да варират според контекста. Иск за обезщетение за пропуснати ползи, например ниски продажби заради лош превод, вероятно не би бил удовлетворен, при положение че според член 15 „Издателят се задължава в срок от 1 (един) месец, считано от получаването на превода, да уведоми Преводача за становището си относно качествата на извършения от него превод“ (СБП 2025).

Трудно може да се потърси юридическа отговорност на преводача дори от правния субект, с когото той директно сключва договор. Какво остава за другите субекти в отношението – авторът на оригинала, читателите, а защо не и самото произведение („... всяко отделно произведение заживява независимо от автора си“)? (Иванова 2023: 37). Как се съблюдава за евентуално уронване престижа на автора? Как се гарантира на читателя, че е отведен максимално близо до оригинала? Кой се грижи за творбата, след като изтекат седемдесет години от смъртта на писателя? Парадоксално, дори въвеждането на наказателна отговорност за преводача, както е в случая със заклетите преводачи, не може да подсигури качеството на превода на художествена литература, защото един добър превод невинаги и незадължително изключва съкращения, допълнения и промени, и още по-важно – един добър преводач би трябвало да е достатъчно наясно с незавършеността на опита си, за да не положи безрезервно подписа си под ангажимент за абсолютно съответствие.

От всичко казано следва, че саморефлексивният преводач е инстанцията, която може да гарантира в най-голяма степен качеството и етичността на един художествен превод. Самонаблюдението е есенциална част от умението за превеждане, което, тъй като се проявява ситуативно и често интуитивно,

е необходимо да бъде подлагано на многократна самопроверка. Именно вниманието към тази част от процеса определям като етично отношение на преводача към оригинала. Ако самонаблюдението е пропуснато или negliжирано, това много бързо проличава при сравнение с оригинала, защото отклоненията спрямо него не са спорадични (каквито винаги се откриват), а формират тенденции.

На следващите страници ще разгледам българския превод на романа „Апостолов“ от германската писателка Сибиле Левичаров. Случаят е особен и защото фикционалният свят на оригинала реферира към реалността, в която пребивава в общия случай читателят на превода. Действието се развива в България, като пространството не изпълнява просто декоративна роля, а функцията на персонаж, при това на омразен на разказвачката антагонист. Такова смесване на реалния и фикционалния контекст предоставя подходящо поле за изследване особеностите на преводния процес.

Романът „Апостолов“ е историята на пътуването на две сестри, родени и израснали в Швабия, из родината на техния баща, България. Румен Апостолов, далечен познат, съвместява ролите на техен шофьор и екскурзовод. След ексцентричното погребение на тленните останки на деветнайсетима българи, емигрирали през 40-те години в Германия, сред които и баща им, двете сестри решават да попътуват из татковината. Далеч не като жест на преклонение пред паметта на починалия, а като садистично-мазохистичен опит веднъж завинаги да приключат с бащата, който се е самоубил и така някога е предал невръстните си дъщери. Особено огорчена е по-младата, която води повествованието. Нейната омраза към бащата се пренася върху всичко българско: историята, езика, архитектурата, кухнята, дори природата.

Ерудираният и асоциативен език на Сибиле Левичаров вече е достатъчно сериозно предизвикателство за един преводач, сюжетът на романа прави превода на български изключително деликатна задача. Нагласите на читателите на оригинала и на превода не биха могли да са по-различни едни от други. Докато немскоезичната критика изтъква „езиковия фурор“, „грандиозната комичност“ и политическия ангажимент на романа, в България – с изключение на съвсем малко на брой обективно аргументирани рецензии като тази на Пенка Ангелова (Ангелова 2012) – реакциите са силно емоционални и концентрирани почти изцяло върху негативния образ на страната ни, който произведението изгражда. Фактори като условността на художествената творба и естетиката на стила, изглежда, не са имали значение при формирането на тези оценки.

Единствено преводът не би могъл да определи подобна рецепция, но значението му за приема на „Апостолов“ сред българската читателска публика в никакъв случай не бива да се подценява. В превода, излязъл през 2009 г. в издателство „Атлантис КЛ“, наблюдавам съществени отклонения от оригинала, които засягат стилистичните качества, изграждането образа

на разказвачката и не на последно място съдържанието на романа. Тази класификация на проблемите на превода е условна и има за цел прегледност; голяма част от отклоненията засягат едновременно различни аспекти на оригинала, както ще стане ясно от следващите примери.

Превод и изграждането на образ

Да се улови автентичният тон при превода на разказ от първо лице, е от съществено значение. Българският превод на романа на Левичаров прави впечатление с последователния уклон към употребата на диалектни, разговорни или архаични думи и изрази: юрнали (СЛ 26), рипва (СЛ 166), снага (СЛ 46), нозе (СЛ 58), притуряме (СЛ 23), гътна се (СЛ 29), тозчас (СЛ 30), окашля се, избиколили (СЛ 19), нявгашна (СЛ 29), изпедепсал (109), сегиз-тогиз (СЛ 26), гиздаво (СЛ 72). В оригинала на тези места е използвана немаркирана лексика. Освен изброените са употребени и реалии като „кака“ (СЛ 7), „кебапчета“ (СЛ 32), „чардак“ (СЛ 58), които не биха били естествена част от речника на една решително разграничаваща се от всичко българско героиня. По-сложен е случаят с предаването на името на бащата. В превода той е наречен Христо. Дали обаче дъщерята германка, която решително се дистанцира от българския си произход, би употребила тази форма, или би го произнасяла според фонетичните правила на немския език [kristo]? Транскрипцията на немския изговор би била дръзко преводаческо решение, но би запазила чуждостта на разказвачката спрямо заобикалящата я среда в романа. Освен бащиното име в превода е доместицирано и наименованието на федералната провинция, където са родени сестрите – вместо официалното название Швабия (*Schwabien* в оригинала) навсякъде е употребено разговорното и дори пейоративно „Швабско“. В превода разказвачката си служи с един твърде български език сякаш като с майчин, въпреки че чуждостта спрямо яростно критикуваната България е конститутивен белег на персонажа. Още повече когато тази драстична чуждост не следва от биографията, а е съзнателно избрана. Тя е тотално разграничение. Именно екстремността на тази позиция компрометира обективността, която обикновено се приписва на погледа отвън – критиката на една предубедена критикуваща е ненадеждна и нейната очерняща кампания не бива да се приема твърде сериозно. Това дава възможност на читателя да се дистанцира, особено читателят на превода по този начин би бил предпазен от силен емоционален ангажимент. Доместициращият превод забулва чуждостта на разказвачката и така съществено повлиява образа ѝ.

От друга страна, прекомерната злъч на разказвачката няма за цел разобличаването на критикуваните обстоятелства, а много повече да разкрие героинята като наранена. Коренът на огорчението ѝ е в травмата от детството. В превода обаче травматичното е изобразено или хиперболизирано (пример 1), или гротескно (пример 2), или смекчено (пример 3):

1. ... семейните сателити се надпреварваха да размишляват за непонятния мрак в душите на българските бащи и мъже, сред които онзи, който издевателстваше над нас, беше на свой ред особено чудовищен (СЛ 18);

1. ... die Familiensatelliten [grübelten] um die Wette über das unbegreifliche Dunkel einer bulgarischen Vater- und Mannesseele, von der die uns beklemmende wiederum ein besonders ungeheuerliches Exemplar war (SL 17).

Абстрактните сложни съществителни *Vater- und Mannesseele* (бащина и мъжка душа), всяко от които на немски е в единствено число, са предадени на български като „душите на българските бащи и мъже“. Това би било обичайно и оправдано изменение, ако не предизвикваше допълнителен ефект. Употребата на несъгласувано определение води до синтактични промени, които позволяват по-нататък в изречението издевателстващият субект вече да не е една „българска бащина и мъжка душа“, а „български баща и мъж“. Освен това *beklemmen*, тук преведено като „издевателствам“, означава преди всичко „потискам“, „притискам“, „натоварвам“ и едва в много по-широк контекст „мъча, измъчвам“. Тъмната бащина душа потиска в емоционален и духовен план, докато един „издевателстващ“ баща имплицира физическо измерение на мъчението. Тъй като в течение на разказа става ясно, че не е имало физическо насилие, това преувеличаване в превода не предизвиква евентуална емпатия у читателя, а недоверие и резервираност спрямо може би несправедливо обвиняващата дъщеря.

В следващия пример negliжираната детска потребност от майчина близост е обезпокоително изопачена в превода:

2. Като деца се възхищавахме [на Лило] и все гледахме да сме близо до нея; обсипвахме я с комплименти [...] Телесно бе щедро надарена, нещо, което не можеше да се каже за майка ни (СЛ 28);

2. Als Kinder waren wir von [Lilo] begeistert, drückten uns immer in ihrer Nähe herum, schmeichelten ihr [...] Sie besaß eine Leibesgenerosität, die wir an unserer Mutter vermißten (SL 25).

В превода се загатва чувственост, еротична привлекателност, която майката на разказвачката не е притежавала за разлика от Лило. Свързването на детския поглед със сексуалността предизвиква определен дискомфорт, който отново би могъл да повлияе читателското отношение към героинята. Ако съм съгласна, че думата *Leibesgenerosität* (буквално „телесна щедрост“) е предизвикателство за преводача, при проучването си не я открих в никакъв друг текст, то съм крайно озадачена относно мотивацията за превода на подчиненото изречение (*die wir an unserer Mutter vermißten*). Не възнамерявах да предлагам свои варианти, но в случая не разполагам с друг начин да се аргументирам: „Лило притежаваше физическа топлина, която ни липсваше у майка ни“.

В последния пример от тази поредица оригиналът е деформиран чрез съвсем лека промяна:

3. Не и пак не, не ставаме за тази длъжност... Сърцата ни са твърде меки и твърде сурови, онази легендарна ивица от рози никога не би ги защитила (СЛ 43);
3. Nein und abermals nein, wir taugen zu dem Amt nicht... Unsere Herzen sind zu weich und zu roh und waren zu keiner Zeit von jenem sagenhaften Rosensaum geschützt (SL 40).

Пасив претеритум (*unsere Herzen waren zu keiner Zeit geschützt* – сърцата ни никога не са били защитени), който се отнася за реално състояние в миналото, тук е преведен чрез условно наклонение. Намекът за травмиращото преживяване на уязвимост, незащитеност е заличен в превода, на негово място се загатва, че поради собствената им патология сърцата на по-голямата и по-малката сестра изобщо не биха могли да бъдат защитени.

Че омразата на разказвачката към бащата и родината му е израз на нейната травма, става ясно и от превода благодарение на елементарни интерпретативни операции. Сугестивният потенциал на литературното обаче се освобождава във всяко изречение, всеки детайл, всяка особеност на стила, а не единствено в съдържанието, ето защо всяко немотивирано, макар и леко, отклонение от оригинала се отразява на възприемането на творбата в който и да е чужд език.

Превод и стил

„Стилът казва всичко. Казва повече за автора, отколкото неговите истории“ (Lewitscharoff 2012: 86). Цитатът е от поетологическа лекция на Левичаров. Излишно е да се коментира повече значението на степента, в която стилът се запазва и предава в превода. Вече споменах маниерната употреба на диалектизми, архаизми и колоквиална лексика, ще подчертая и особено експресивните „слова“ (СЛ 20) и „словце“ (СЛ 55), в оригинала *Wörter* (думи) и *Wort* (дума). Без да имам оригинала пред себе си, не бих допуснала, че в него са използвани толкова неутрални понятия. Както и четейки следното изречение (пример 4), не бих допуснала, че в оригинала то не е иронично (или в по-лошия случай тромаво), а е всъщност поетично:

4. Ту тя, ту аз споделяхме около витрината радостта си от гледката с намигания (СЛ 21);

4. Wechselweise haben wir uns die Freude daran rund um die Vitrine in Lidschlägen geblitzt (SL 23).

Тук е описан един от редките моменти, в които сестрите са впечатлени от нещо, видяно в България – филигранно изработената златна корона на тракийска принцеса в Националния исторически музей. Толкова са възхитени, че около витрината те обменят помежду си радостта, която струи от очите им при гледката. Преводът обаче оставя по-скоро впечатлението

за инфантилно-подигравателно поведение. Това усещане е подхранено и от допуснатото недоглеждане, заради което излиза, че изящният предмет е направен от злато „с дебелина един пръст“ (СЛ 21), когато всъщност то е тънко като нокът, *fingerageldünn* (SL 23); така се създава опасността в българския текст да доловим ирония, където в оригинала е изразено възхищение, при това по характерен начин.

Още един пример, който лишава читателя на превода от изтънчеността на оригинала – както на езика му, така и на обрисуваната обстановка:

5. Играеха на шарада: задаваха си гатанки посредством пантомима. Макар и улегнали люде, присъстващите се отдаваха на тази игра без остатък и с голям ентусиазъм... (СЛ 88);

5. Es wurde Scharade gespielt. In kindlicher Ausgelassenheit gaben sich die Erwachsenen diesem Spiel hin, waren Feuer und Flamme... (SL 106).

На това място в немския текст не присъства нещо, което би могло да означава „люде“, „улегнали“, а за подценяващо читателя обяснение на „шарада“ не може изобщо да става въпрос. Отново най-лесно ще онагледя отклонението, като предложи вариант на превод, при това почти буквален: „Играеха шарада. С детска непринуденост възрастните се отдаваха на играта, бяха огън и пламък...“.

Почти всяка от сто и шестнайсетте ми бележки върху българското издание може да бъде обсъдена в тази точка, посветена на деформирането на стила. Но както при превода, пълната прозрачност е проблематична и при критиката на превода. Коментирам приложените примери от перспективата на субективната си интерпретация на романа, а предложените варианти за превод са диктувани от собственото ми езиково чувство. При следващите откъси обаче ще става въпрос за изпускане (пример 6), замяна (пример 7) и грешка (пример 8), които са във висока степен обективно доказуеми.

Превод и съдържание

На страница 38 в превода е пропуснато едно изречение от страница 35 в оригинала. Макар неприятно, това се случва понякога дори след редакция, но когато изречението променя тона на текста, такъв пропуск е смисловообразуващ. Липсва превод на изречението (пример 6) *Niemandem war auch nur ein Haar gekrümmt worden* (SL 35), което означава „не е паднал и косъм от ничия глава“. Това изречение е част от абзац, в който героинята разказва за Ботевата чета, превзела парахода „Радецки“. Докато описанието на „групата патриоти в градинарски костюми“ (СЛ 35) е двояко и в хармония с останалата част на романа може да прозвучи иронично, точно в непреведеното изречение проличава уважителното отношение – четниците не са варвари и не са наранили никого от пасажерите. Именно това изречение в оригинала показва, че пред арогантността на разказвачката съществуват

граници, но българският читател няма достъп до него.

В друг случай вместо еквивалент, какъвто не е трудно да се открие, преводът прибегва до интерпретиращо обяснение, което прибавя към характера на разказвачката шрихи на повърхностна високомерност и снобизъм – *Ramsch* означава „боклук“, „бракма“, „изостанала стока“, но не и „дрехи втора употреба“:

7. Грациозни момичета се разхождат край нас, някои хубави, всички – ужасно облечени. От всеобщо предлаганите дрехи втора употреба са си избрали най-курвенските парцали (СЛ 121);

7. Zierliche Mädchen schlendern vorüber, manche hübsch, alle erbärmlich angezogen. Aus dem allgemeinen Ramsch haben sie sich die nuttigsten Fetzen gegriffen. (SL 114).

Разказвачката в „Апостолов“ е ексцентрична, пряма, хаплива, ерудирана, (само)иронична, огорчена, травмиизирана. Чрез по-малки или по-сериозни отклонения от оригинала преводът редуцира нейния образ до претенциозна, невъзпитана, неприятна всезнаеща грубиянка. В българското издание обаче има грешка, която и сама е достатъчна, за да можем да твърдим, че то извършва подмяна на оригинала.

Погребението в София е представено ретроспективно малко преди финала на романа. Прахът на мъртвите е разпределен в деветнайсет ковчезета, разказвачката е забравила очилата си и така и не успява да открие това с името на баща си.

8. Ковчезетата бяха деветнадесет, седемнадесет мъжки и две женски, грижливо поставени върху черно кадифе в две редици от по пет и в една от три [...] (СЛ 227);

8. Neunzehn Kisten waren es wohl, siebzehn Männerkisten und zwei Frauenkisten, akkurat auf schwarzen Samt gestellt in drei Fünferreihen und einer Dreierreihe.

$2 \times 5 + 1 \times 3 = 13$, докато оригиналната сметка е $3 \times 5 + 1 \times 3 = 18$. Оказва се, че в превода липсват шест ковчезета, а в оригинала липсва само едно. Дори българският читател да забележи грешката в изчисленията, вероятно би предположил, че всички деветнайсет са били налични, и без сравнение с оригинала никога не би разбрал, че бащата отново отсъства. Разказвачката също не разбира, но в края нейната всевиждаща позиция е неслучайно отнета. Тя е обречена, въпреки второто погребение, да не приключи с баща си, да не се отърси от травмата, само още не го е разбрала. Не го разбират и читателите на превода.

Извън закона

Тео Херманс говори за сянката на преводача (Hermans 2023: 145), която той неизбежно хвърля върху превода. Херманс търси тази сянка предимно в бележки под линия, предговори, послеслови и други метатекстове.

Българското издание на романа „Апостолов“ не е придружено от такива, но бих казала, че върху него е хвърлена плътна сянка. Няма как да знаем със сигурност дали стъпката на самонаблюдение е пропусната в процеса на превеждане, но ще си позволя да изкажа такова предположение.

Преди няколко години възникна инициативата „Translator on the cover“², целяща да отдаде заслуженото признание на литературните преводачи и да спомогне за подобряване условията им на труд. На тази инициатива може да се погледне и от друг ъгъл – името ти да стои на корицата означава не само престиж, но и отговорност. Тъй като обществената конвенция предполага незначителна разлика между превода и оригинала, тази отговорност е голяма и наистина е добре да е известно кой я носи. Тъй като естеството на преводаческата дейност е такова, че е почти невъзможно качеството ѝ да бъде регулирано от законови механизми, отговорността на преводача остава морална.

Сигли

СЛ: Левичаров 2009: Левичаров, Сибиле. Апостолов. София: Атлантис КЛ [Lewitscharoff, Sibylle. *Apostoloff*. Sofia: Atlantis KL.]

SL: Lewitscharoff 2009: Lewitscharoff, Sibylle. *Apostoloff*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Библиография

Ангелова 2012: Ангелова, Пенка. *Изопачена до узнаваемост*. За „Апостолов“ на Сибиле Левичаров. – *Либерален преглед* [онлайн] <https://www.librev.com/index.php/arts/literature/1590-2012-05-07-14-51-52> [прегледан 10.05.2025.] [Angelova, Penka. *Izopachena do uznavaemost. Za Apostoloff na Sibylle Lewitscharoff*. – *Liberalen pregled* [online]]

Иванова 2023: Иванова, Борислава. *Пистолетен изстрел наред концерт*. Романът между литературата и политиката. София: ИК Ни плюс. [Ivanova 2023: Ivanova, Borislava. *Pistoleten izstrel nasred concert. Romanat mezhdu literaturata i politikata*. Sofia: Ik Ni plus.]

Benjamin 2020 (1921): Benjamin, Walter. *Die Aufgabe des Übersetzers*. – Das Übersetzerportal [online] <https://uepo.de/2020/12/18/walter-benjamin-die-aufgabe-des-uebersetzers/> [seen 10.05.2025]

Derrida 1978: Derrida, Jaques. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press. Trans. Bass, A.

Hermans 2023: Hermans, Theo. *Metatranslation. Essays on Translation and*

² Доклад на работна група от експерти към ЕК: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/a4059b86-8317-11ec-8c40-01aa75ed71a1/language-en>

- Translation Studies*. New York: Routledge.
- Lewitscharoff 2020: Lewitscharoff, Sibylle. Das wild schlagende Herz. – In: Wegener, F. (Ed.). *Warum Lesen. Mindestens 24 Gründe*. Berlin: ebook Verlag Suhrkamp. pp. 265–280.
- Lewitscharoff 2012: Lewitscharoff, Sibylle. *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: ebook Verlag Suhrkamp.
- Venuti 2013: Venuti, Lawrence. *Translation Changes Everything*. New York: Routledge.
- Venuti 1995: Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge.

Елена Крейчова

Философски факултет, Масариков университет, Бърно, Чехия
ORCID ID: 0000-0001-5458-5305
ekrejцова@phil.muni.cz

Надежда Сталянова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
ORCID ID: 0000-0002-8271-0078
nadezhda_stalyanova@slav.uni-sofia.bg

Адекватност и еквивалентност в два славянски превода на романа „Времеубежище“ на Георги Господинов

Elena Krejцова
Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, Czechia

Nadezhda Stalyanova
Sofia University „St. Kliment Ochridski“

Adequacy and Equivalence in Two Slavic Translations of the Novel “Time Shelter” by Georgi Gospodinov

Abstract

The article is devoted to the study of the peculiarities of the translation of realia as a means of expressing a specific regional or national identity of a contemporary work of art in the light of the requirement for equivalence and adequacy of a translation of an artistic text. The research presents the concept of adequacy, lexical, semantic, and functional equivalence of the translation with an emphasis on the case of realia, which should be understood and become acceptable in a different culture. The article examines several examples from the translation of the novel “Time Shelter” by Georgy Gospodinov into Czech and Polish. The analysis outlines the various transformations and strategies adopted by the translators in their target language.

Keywords: adequacy, equivalence, literary translation, realia, Czech language, Polish language

Преводът е феномен, който отдавна е част от човешката цивилизация и култура и оказва значително влияние върху тях. Той е посредник в межкултурната комуникация, поддържа езиковата и културна разнородност, която е все по-ценна, а преводачът е този, който създава симбиоза между изходната и целевата култура (Mohanty 1994). Преводът е специфична трансформация на словесно произведение от един език в словесно произведение на друг език, изразено със съответните езикови средства по такъв начин, че да се запази съдържателната, естетическата и стилистичната стойност на оригинала, т.е. неговата функционалност (Man 1977: 52). При превод текстът на оригинала може да бъде смятан за своеобразен инвариант, към който можем да създадем безкраен брой вариантни решения при превод. Разликите (вариантността) между отделните преводи на дадено произведение се влияят от различни обективни и субективни фактори като например: мястото и времето на създаване на преводния текст, неговия обем, неговата прагматична насоченост (т.е. преди всичко усилието да се въздейства върху читателя) или индивидуално избраната преводаческа стратегия/подход.

Говорейки за превода, конкретно за изискванията към неговите качества, много често се срещахме с понятията еквивалентност и адекватност, дискутирани в редица теоретични изследвания в транслатологичната литература, като понякога те се използват като синоними. Р. Якобсон посочва, че при междуетиковия превод обикновено няма пълна еквивалентност между кодовите единици, докато съобщенията могат да служат като адекватни интерпретации на чужди кодови единици или цели съобщения (Jakobson 1959: 233). Търсенето на еквивалентност при превод отразява усилията на преводача за максимално близък и точен превод на изходния текст чрез средствата на целевия език. Обикновено се търсят преводни еквиваленти на лексикални единици и техни стилистични маркери. Говорим за ясни еквиваленти в случаите, когато може да превеждаме със съществуващ речников еквивалент. Но когато преводачът може да избира от цяла редица възможни еквиваленти за дадената езикова единица, тогава трябва да се вземе предвид и контекстовата обвързаност и преводачът трябва да направи правилна преценка относно най-подходящия еквивалент¹ (Žvāček 1995: 23). Понятието еквивалентност при превод може да бъде съотнесено както към сравнението на граматичните езикови средства на изходния език и езика цел, така и може да бъде търсено на семантично ниво. Също така може да се търси стилистична еквивалентност при запазване на стилистичните и експресивните особености на текста на оригинала.

¹ Д. Жвачек класифицира типовете еквивалентност по следния начин: формална еквивалентност (т. е. дословно съвпадение, еквивалентност), смислова (семантична) еквивалентност и стилистична еквивалентност, която е необходима не само при превод на художествен текст, но и напр. при превод на научна литература и т.н. (Žvāček 1998: 10).

Прагматичната еквивалентност на превода е насочена към постигането на еднакво въздействие както върху читателя на оригинала, така и на превода. Функционалната еквивалентност се състои във функционалното съответствие на езиковите средства на оригинала и превода, което позволява предаването на непроменена информация към читателя на превода (Hrdlička 2003: 19). При търсенето на функционална еквивалентност на превода преводачът трябва да запази не формалните черти на текста, а неговата семантична и естетическа стойност, именно средствата, които могат да предадат тези стойности на читателя (Levý 1983: 88).

К. Терзийска възприема понятията адекватен и еквивалентен превод като синоними и според нея адекватният (еквивалентен) превод „предава съдържанието на даден текст максимално точно на семантично ниво, като се спазват нормите на езика, на който се превежда. За да се постигне тази адекватност, се използват различни видове преводни трансформации, като посоката на трансформациите е от оригиналния език към всеки преводен“ (Терзийска 2010: 1). Ю. Найда обвързва семантиката и прагматиката в процеса на превод, като подчертава, че една дума придобива значение чрез своя контекст и може да съдържа различни смислови нюанси според културата (Nida 1964). По този начин той въвежда понятия не само за формална, но и за функционална еквивалентност на превода, които представляват важни изходни точки при анализа и критиката на превода.

Целта на превода и на преводача е т. нар. функционално еквивалентен превод. Основният принцип за постигането му е т. нар. функционален принцип, при който според Д. Книтлова не е важно дали използваме едни и същи или различни езикови средства, а дали те изпълняват една и съща функция (Knittlová 2010: 7). За да постигнем тази цел, ние използваме т.нар. преводни трансформации (Gromová, Hrdlička, Vilímek 2007: 131). Е. Вислоужилова дефинира преводната трансформация като преводаческа операция, при която превежданата единица от изходния език се променя в езика цел във формално друга единица като вариант, но запазвайки общия инвариант по отношение на съдържанието (Vysloužilová 2002: 12). Преводните трансформации според И. Ликоманова могат да бъдат облигаторни и факултативни, като първите трансформации са тези, които преводачът е принуден да извърши по различни граматични, лексикални или стилистични причини, а вторите са въпрос на предпочитание (Ликоманова 2006). Можем да заключим, че адекватен и функционално еквивалентен е този превод, който има същата цел и изпълнява същата роля при осъществяването на тази цел като текста на оригинала. Широко дискутирана в транслатологията е и степента на адекватност на текста в езика цел по отношение на оригиналния текст, като тя се смята за основен показател за качеството на превода. Адекватният превод няма за цел да намери идеални еквиваленти, а да се доближи оптимално до оригиналния текст и по този начин постига функционална еквивалентност (Hrdlička

2003: 20). Възможността за постигане на това при превод е предмет на много дискусии и е тясно свързана с проблема за степента на преводимост на даден текст. Левицки отбелязва, че еквивалентният превод „не изисква еквивалентност между езиковите изрази, използвани в оригинала и в превода. Крайната цел на еквивалентността на превода е да се гарантира, че той получава за своята аудитория комуникативна стойност, аналогична на комуникативната стойност, която оригиналът има за своята аудитория“ (Lewicki 2017: 138 – 139).

Целта на настоящото изследване е анализ на преводите на романа „Времеубежище“ на Георги Господинов на два славянски езика – чешки² и полски³, както и сравнение на специфичните преводачески стратегии за постигане на функционално еквивалентен превод с акцент върху реалиите в текста на романа. Насочваме се към това произведение, тъй като то в голяма степен интерпретира и рефлектира обществено-политическия и социален живот на различни епохи с използване на значителен брой реалии от българския исторически и общокултурен контекст.

Реалиите са думи и комбинации от думи, обозначаващи обекти и понятия, специфични за начина на живот, културата и социално-историческото развитие на дадена нация и по този начин напълно неприсъщи за друга, тъй като изразяват локални и исторически специфики, които може да нямат точен еквивалент на друг език (Florin 1993) и изискват специален подход при превод (Влахов, Флорин 1980: 47). Реалиите са специфични елементи на дадена култура, които не се срещат в друга култура. Те могат да бъдат различни предмети, обекти, явления и институции в определена културна и езикова област, които съществуват в практическия опит на хората, които говорят определен език (Hrdlička 1990: 14 – 18). Аналогична дефиниция на реалиите дава и Й. Хендрих, който посочва, че реалиите включват понятия от географията на дадена езикова област, нейното историческо развитие, нейните икономически, политически, социални специфики, нейната литература, изкуство, наука и технологии, както и други области, които съставляват културата на съответната държава или нация. Следователно те съдържат факти, характеризиращи съответния езиков ареал в нашето съвремие, отчитайки неговото минало и съвременните тенденции на развитието му (Hendrich 1986: 115).

Думите, отразяващи конкретни обекти, специфични предмети и явления от определена култура, създават специфични трудности при превода, тъй като те не са преносими в друг език или култура. Реалиите⁴ (или т. нар. *безеквивалентна лексика*) имат национално-културна маркираност, те

² Gospodinov, Georgi. *Časokryt*. Překlad David Bernstein. Praha: Argo, 2024.

³ Gospodinow, Georgi. *Schron przeciwczasowy*. Przełożyła Magdalena Pytlak. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2023.

⁴ Използва се и понятието „думи с национална обогрeност“. Понятието „национална обогрeност“ е формулирано от С. Влахов и С. Флорин (Влахов, Флорин 1990: 86 – 87).

представяват част от лексиката, която има ясно изразени национално-културни асоциации. Преводачът при превода на реалии трябва да се справя не само с езикови проблеми, но и с литературни, исторически, геополитически, естетически, идеологически, етични и т.н., тъй като произведението влиза в процеса на превод като част от специфична чужда социокултурна среда (Hrdlička 2003: 8). В повечето случаи те представляват трудност за преводача поради необходимостта от комплексно възпроизвеждане на референтния им план и на стоящия зад тях културен контекст. Еквивалентността при превода на реалии е относително понятие и не може да се разбира като идентичност, от много гледни точки еквивалентността винаги е относителна и се влияе от няколко аспекта едновременно (напр. социално-историческата среда, в която се извършва преводът) (Steiner, Yallop 2001: 135).

За целите на настоящото изследване ще разгледаме само няколко типа реалии и техния превод, като е необходимо да уточним, че корпусът от реалии в ексцерпирания езиков материал е значителен.

Най-често срещаните преводачески лексикални трансформации са добавянията на допълнителни лексеми с поясняваща функция. Те „представяват добавяне на езиков елемент в преводния текст и ги наблюдаваме винаги, когато в него откриваме допълнителни спрямо оригинала лексикални или други структурни елементи, които не присъстват в авторския текст. Добавката на елемент е мотивирана от различни причини в превода и се налага заради запазването на семантичната еквивалентност между оригиналния и преводния текст. В семантичен план те не водят до промяна в смисъла и до корекция. Най-често са свързани с въвеждане на смислов нюанс“ (Ликоманова 2006: 134), на поясняване или допълване на информация, която не е ясна на читателя в езика цел. Добавяния, допълнителни обяснения, уточняване на контекста от страна на преводача намираме в много семантични групи реалии⁵, напр. топоними: *През 50-те баща ми влезе в **Белене**, започна К., и никога не излезе същият* (с. 198), като в чешкия превод е добавено пояснение „трудов лагер“: *V padesátých letech zavřeli můj tátu do **pracovního tábora v Belene**, začne К., a když ho pustili, už to nebyl on...* (с. 140). В превода на полски език обаче подобно уточнение няма: *W latach pięćdziesiątych mój ojciec został osadzony na **wyspie Belene**, zaczął К., i od tamtej pory już nigdy nie był taki sam...* (с. 185). Буквалният превод е: беше осъден на остров Белене, от което може да се заключи, че Белене е някакъв конвенционален затвор или просто остров. Това е пример за непостигане на семантичен еквивалент, защото преводният текст не предава вложената семантика от оригинала.

Срещаме тази трансформация и при превода на различни учреждения, фирми, институции: *... поръчваме втора шопска салата, това изконно българско изобретение на „**Балкантурист**“* (с. 200), като в чешкия превод

⁵ Различни класификации по семантични групи правят напр. А. Реформатски, В. Дяков, И. Леви, С. Влахов и С. Флорин.

отново имаме добавяне, конкретизиращо непознатата информация за чуждестранния читател – „туристическа агенция“ ... *objednal ještě po jednom šopském salátu, tom pradávnm bulharském vynálezu cestovní kanceláře Balkanturist...* (s. 141). Подобно е решението и на преводачката на полски език: ... *zamówiliśmy kolejną sałatę szopską, ten prazwdziwy wynalazek organizacji turystycznej Balkanturist z końca lat sześćdziesiątych* (s. 187). По същия начин постъпва преводачът и когато названията на институции фигурират в текста на оригинала като абrevиатури, напр. *Отиваме в НДК, каза той...* (с. 242) с добавяне на „българския дворец на културата“ в преводния текст: *Půjdem do NDK, bulharského paláce kultury, řekl Demby* (s. 171). В полския превод абrevиатурата НДК е пропусната, а е предложен семантичен еквивалент, активно функциониращ в полския език – „дворец на културата“, какъвто има в много полски градове: *Idziemy do Pałacu Kultury, powiedział* (с. 228).

Аналогично постъпва преводачът на чешки и когато реалия е заглавието на някакво литературно произведение: *Вдясно, досами стадиона, имаше малка хвърката конница като извадена от „Записки по българските въстания“* (с. 221) с допълване в превода на чешки на „книгата на Захари Стоянов“: *Napravo, u samého stadionu, stála malá jízdní družina, jako z knihy Zachariho Stojanova Zápisky o bulharských povstáních* (s. 156). Въпреки че и полският превод въвежда името на автора: *Po prawej, tuż obok stadionu, stała skrzydlata kawaleria niczym wyjęta z Zapisków z powstań bułgarskich Zacharego Stojanowa* (s. 208), тук, за разлика от чешкия текст, няма добавено пояснение, че става въпрос за книга на български писател, най-вероятно защото тя е преведена на полски и се очаква да бъде позната на читателя.

Същата преводаческа стратегия се използва и при превод на традиции и обичаи, като се обясняват контекста и конотацията на определени ритуали и действия, напр. *А майка му взела една купа с вода и я плиснала по стълбите, никога преди не го правила* (с. 41) е преведено с пояснението „за късмет“: *A maminka mi pro štěstí vylila pod nohy džbán vody, což předtím nikdy neudělala* (s. 32). Полският превод предлага две допълващи пояснения: „според стария обичай“ и „за късмет“: *A matka wzięła misę z wodą i – zgodnie ze starym obyczajem – wylała przed nim na schodach, na szczęście, choć nigdy wcześniej tego nie robiła* (s. 37).

Реалиите могат да бъдат свързани с конкретен исторически контекст, който може да не е познат на читателите на целевия език. Преводачът трябва да предостави достатъчно информация, за да направи текста разбираем. Затова добавянето като лексикална трансформация се среща често и при историческите реалии, отразяващи или свързани с конкретни исторически събития: *Черешовото топче така и не гръмна, то и някога гръмеше трудно...* (с. 228) с превод с допълнително обяснение „символ на Априлското въстание“, като самото Априлско въстание е обяснено в бележка под линия по-рано в книгата: *Takže dělo z třesňového dřeva, symbol*

Dubnového povstání, nevystřelilo, to i tehdy mělo co dělat, aby vystřelilo... (s. 161). В полския превод обаче не е въведена никаква поясняваща информация – нито лексикална трансформация, нито бележка под линия. В този вид реалията остава непозната и неразбираема за реципиента: *Armata z czereśniowego drzewa nie wystrzeliła, już dawniej z trudem strzelała* (s. 214).

Аналогичен е и следващият пример, в който допълванията се срещат дори на две места в едно изречение: *Видях само, че в „бъдещи събития“ е заложено Обесването на Васил Левски и Баташкото клане* (с. 252), в чешкия превод с добавено „революционния герой“ и разширеното и трансформирано по отношение на структурата „клането на българи в община Батак“: *Všiml jsem si, že v sekci „plánované akce“ je také oběšení revolučního hrdiny Vasilu Levského a masakr Bulharů v obci Batak* (s. 179). Полският превод предлага вариант без никаква допълнителна информация – нито допълваща, нито в бележка под линия: *Widziałem tylko, że w „przyszłych wydarzeniach” przewidziano powieszenie Wasyla Lewskiego oraz rzeź w Bataku* (s. 237). Много малко вероятно е реципиентът на превода да е запознат с историческата личност и събитието, както и за ключовото им място в изграждането на чувството за национална гордост на българите. Липсата на допълваща информация пряко се отразява на функционалността на преведения текст.

Невинаги обаче реалиите могат да бъдат изяснени на читателя само чрез лексикално допълване в самия текст, понякога преводачът прибегва до използването на обяснения (най-често на реалии – исторически събития) в бележка под линия. Въвеждането на бележки под линия е проява на субективна преценка в резултат на езиковите и културни познания на преводача и/или редактора (Ненкова 2023). Д. Карапеткова подчертава, че често срещана дилема в работата на преводача е доколко той има правото да разяснява допълнително написаното от автора, ако прецени, че то не е напълно прозрачно, и допълва, че бележките под линия са помощен инструмент, който признава нуждата от доизясняване (Карапеткова 2016: 57, 58). Тук ще посочим напр. *Сервиз „Никифорова кратуна“*, извика Демби от другия ъгъл (с. 234), преведено без допълване в текста – *Servis „Nikeforova palice“*, *zavolał na mě Demby z druhého kouta* (s. 165), но е добавена бележка под линия „Византийският император Никифор Іе убит в битка през 811 г. от българския хан Крум, за когото се твърди, че е имал позлатена чаша, направен от черепа му“. Полската преводачка обаче не въвежда никаква допълнителна информация, а предлага следния вариант: *Serwis Niceferowa Głowa, zawolał Dembi z drugiego kąta pokoju* (s. 220), буквално „сервиз Никифорова глава“. В този вид, без да предостави каквото и да е пояснение относно историческата личност, събитие или легенда, се губи конотацията, която е съществена за декодиране на посланието и стилистичната маркираност на текста в конкретния откъс. Наименованието на сервиза е част от пъзела, изграждащ образа на носталгичния псевдопатриотизъм, и е ключов мотив за българската народопсихология, експлоатиран многократно и всестранно

в българската културна среда. Абсолютната липса на информация за него в контекста на избора откъс придава своеобразна плоскост на внушението, което всъщност в оригинала е многопластово и разностранно. Това е пример за липса както на постигането на еквивалентност, така и адекватност на изследвания преводен фрагмент.

Субституцията е другата лексикална преводаческа трансформация, която се използва най-често при превода на реалии. При субституцията елемент (дума, словосъчетание) от езика на оригинала бива заменен в превода с елемент от домашната култура и език, който не представлява негов речников еквивалент, като тези трансформации се срещат често при историческите и социокултурните реалии (Levý 1983: 114). Това е т. нар. приблизителен превод (Влахов, Флорин 1980: 90 – 92), който е един от честите преводачески трансформации. В текста на романа „Времеубежище“ срещаме много реалии, изразени с турцизми или архаизми и остарели думи, които нямат точен преводен еквивалент и не могат да бъдат преведени със заемка от чужд език в чешки или полски. В тези случаи се използва именно субституцията като преводаческо решение: на чешки „*потири с гайтани*“ са преведени като „широки турски панталони“, „сукман“ – като „пола с корсаж“ (с използването на чешка лексема), „везана“ риза – като „бродирана“ риза, „пендари“ – като „парички“. Интересно е, че думата „калпак“ само е транскрибирана и остава под въпрос до каква степен е известна на чешкия читател, който не е запознат с балканските реалии; за обикновения читател тази дума е неясна: *Вицепремиерът на една югоизточна държава също надяна потири с гайтани, червен пояс и сложи рунтав калпак, кой знае защо украсен с пуканки. Министърката на туризма облеche тежък червен сукман и везана риза с широки ръкави. Пендарите ѝ блестяха като истинско злато...* (с. 151) и *Mistopředseda vlády jedné jihovýchodní země si také navlékl široké turecké kalhoty, červený pás a chundelatý kalpak, bůhví proč ozdobený zrníčky kukuřice. Ministryně turistiky si oblékla těžkou červenou soukennou sukni s živůtkem a vyšívanou košili s nabíranými rukávy. Penízky, které zdobily její kostým, se blýskaly...* (s. 107). Думата „kalpak“ може да бъде срещната напр. в чешката историческа литература, в определен специфичен контекст, но е с ограничена употреба. Интересни са преводаческите решения и на полски. *Wicepremier pewnego wschodniego państwa także wdział szalwary z obszyciem, czerwony pas i nałożył kudłatą futrzaną czapę, nie wiedzieć czemu ukraszony prażoną kukurydzą. Ministerka turystyki włożyła ciężki czerwony sarafan i wiązaną koszulę z szerokimi rękawami. Jej ozdobne monety błyszczały jak szczerze złoto ... Stopniowo wszyscy ministrowie zaczęli nosić stroje ludowe i posiedzenia Rady Ministrów zaczęły przypominać wieczornice* (s. 141). В анализирания пример „потири“ са преведени с „szalwary“ (шалвари). Тук откриваме известно несъответствие, защото подобно и на българския в полския „шалвари“ са широки панталони, които се носят от жени. За „сукман“ преводачката предлага „sarafan“ (сарафан),

лексема, която полските речници изрично посочват, че назовава част от облеклото на руските селянки. Няма причина тук да се прави асоциация с този вид дреха, както и с бита на руските селяни. Може би по-успешна преводаческа стратегия би било употребата на неутрална лексема, напр. „рокля“ с добавено пояснение – традиционна, фолклорна. По този начин биха се избегнали новосъздадени, но и несъществуващи конотации в изходния текст. Преводът на „пендари“ с „ozdobne monety“ (декоративни монети) е добър пример за подобна стратегия.

Преводът на обръщения също представлява преводаческо предизвикателство в романа „Времеубежище“, тъй като регистрираме обръщения, използвани в различни исторически епохи, стилизиращи речта на героите в определени хронологични граници. Обръщенията отразяват както взаимоотношения в обществената йерархия, така и възрастови разлики и лични взаимоотношения. Обръщенията спадат към лексиката от областта на межкултурната комуникация и са много важна част от етикета на общуване. При обръщенията, използвани по време на социализма, чешкият и полският превод намират точните преводни еквиваленти, които съществуват като реалии и в тези езици и функционират в езика по аналогичен начин. Това са функционални аналози, позволяващи реалия в езика на оригинала да бъде преведена с реалия в езика цел със същата функция, която е известна на реципиента: *Навсякъде се чуваше някогашното Другарю, Другарко...* (с. 208); *Odevšad bylo slyšet někdejší Soudruhu, Soudružko...* (с. 147), *Zewsząd dobiegało niegdysiejsze: towarzyszu, towarzyszko...* (с. 196). Обръщенията от по-стари епохи на чешки са преведени с функционални еквиваленти, които подпомагат архаизацията на текста: *Как си, бачо, имаш ли нужда от помощ, наведе се към мен някакъв момък. Добре съм, брaме, опитах се да вляза и аз в езика, сполай ти* (с. 220); *Jsi v pořádku, strýčku, chceš pomoc, naklonil se nade mnou nějaký mladík. Nic mi není, mládenče, snažil jsem se používat správný jazyk, děkuji ti nastokrát.* (с. 155). На чешки „strýček“ е със семантика „чичко, чичо“, а „mládenec“ може да се преведе като „младеж, млад човек“. На полски обаче тази архаизация не е функционално преведена: *Jak tam, brachu, potrzebujesz pomocy? – nachylił się nade mną młody chłopak. W porządku, bracie, też próbowałem użyć tego języka, dzięki ci* (с. 206). Лексемите „бачо“ и „брате“ съзнателно архаизират текста. Полското обръщение „brachu“ (братле, братче) е стилистично маркирано като разговорно и принадлежи към съвременния нисък стил регистър, но не е архаично, затова тук се открива известна семантична непълнота при превода, при който стилистичният маркер за остарялост липсва.

Една от по-редките преводачески трансформации е транскрибирането (Влахов, Флорин 1990: 64). Като пример за такава трансформация можем да посочим думата *маришутка* (*maršrutka*) в чешкия превод, която обаче не съществува на чешки и с която реципиентът не може да свърже никакъв денотат, тази дума не насочва чешкия читател към никакви фонові знания

или асоциации, следователно можем да кажем, че изборът на транскрипция в този случай не е уместно преводаческо решение: *Самолетът, с който летя, прилича на маршутка* (с. 174) и в превода *Letadlo, kterým letím, vypadá jako maršrutka* (s. 122). Преводът на полски тук дава стилистично неутрален лексикален еквивалент – „busik“ (бус, микробус) – *Samolot, którym lece, przypomina busik* (s. 161).

Друг пример за несполучлив преводен еквивалент в чешкия превод е на словосъчетанието *българи – юнаци*. Преводачът избира като преводен еквивалент на „юнак“ думата „богатир“ (*bohatýr*). Както в български, така и в чешки контекст тази дума се свързва с героите от руските народни песни и приказки, които нямат нищо общо с българския (и дори балканския) фолклор и с неговите герои. Освен това като спортен слоган, който съдържа два компонента с еднакъв брой срички на български за по-лесно скандиране, той не е преведен с функционален еквивалент с конотация на спортен слоган, а е търсена аналогия единствено с героизъм, сила и т.н. Недоумение буди и фактът защо преводачът не използва чешката дума *junák*, която е със същата етимология като българската, освен това тя в чешки контекст притежава допълнителна спортна семантика (*Junák* е наименование на чешка скаутска организация, в която децата развиват своите физически умения и издръжливост), а по брой срички също кореспондира на оригинала. В този случай не става дума за речникова еквивалентност на българския *юнак* и чешкия *junák*, но за все пак по-голяма степен на приближаване на посланието на текста на оригинала: *Другото движение, с почти изравнени прогнозни резултати спрямо първото, е официално именувано Българи-юнаци, а фамилиарно и неофициално просто юнаците* (с. 193) и *Druhé hnutí, které má podle průzkumů stejnou šanci na výhru jako StB, se oficiálně nazývá Bulhaři-Bohatýři, familiárně a neoficiálně Bohatýři* (s. 136). За предизвикателствата към преводача, отправени именно от този израз, говори и Врина-Николов, отчитайки многопластовата му натовареност и разнообразната му функция в различни контексти: „А пък думата „юнак“, която преведох като „gaillard“, тя се отнася до редица балкански, не само български представи, като също е част от рефрен, скандиран от футболните фенове: „Българи – юнаци“ („Bulgares – gaillards“ заради ритъма и римата)“ (Врина-Николов 2024: 60). В полския превод виждаме употребена лексемата „junacy“ (юнаци), която представлява речников еквивалент на юнаци и по този начин се експлицира храброст и смелост. *Drugi ruch, z niemal identycznymi wynikami w sondażach, oficjalnie nosi nazwę Bugarzy Junacy, a kolokwialnie i nieoficjalnie: po prostu Junacy* (s. 180). Въпреки функционалния еквивалент обаче в този пример не е предаден възгласът на спортни запалнянковци, което е първата асоциация у всеки носител на езика, както и изразяване на чувството на патриотизъм при употребата му – тоест тук отсъства семантична еквивалентност. От друга страна, изборът на дума със славянски корен и формалното запазване на сричковата структура на фразата са приемливо преводаческо решение.

В заключение можем да посочим, че реалиите имат своите специфики при превода на художествена литература. Изследваните преводи доказват, че реалиите могат да бъдат преведени с помощта на различни трансформации и преводачески стратегии, ако преводачът успее в пълна степен да декодира текста на оригинала и да намери начин да предаде тези културни елементи в целевия език. Съгласни сме с твърденията на Й. Найденова, че „... трудно може да се проследи преводаческият избор за изразяване на националнообогатена лексика, когато става дума, така или иначе, за индивидуален избор и субективен творчески процес, какъвто е преводът поначало. Остава наистина съпоставката между назоваванията в изходния език и тези в превода, където проличават определени закономерности, отделни преводачески похвати и трансформации. Едва ли е възможно обаче възпроизвеждането на думи и изрази с културен компонент, на реалиите, да се затвори в определени граници и да се предпришат определени норми“ (Найденова 2012: 134).

Търсенето и изборът на функционални еквиваленти представлява буфер между процесите на декодиране на езика на оригинала и кодиране на езика цел на литературното произведение, т.е. при работа с оригиналния текст преводачът трябва адекватно да разбере текста, да го интерпретира по подходящ начин и след това да го предаде така, че съобщението да бъде адекватно предадено на читателя адресат в новия комуникативен контекст, главно запазвайки първоначалната комуникативна интенция на автора. Преводачът на чешки Д. Бернщайн доста често успява да намери функционален еквивалент на безеквивалентната лексика в българския език и по този начин преводът на „Времеубежище“ се приближава в своята поетика максимално до текста на оригинала. В превода на полски език на М. Питлак обаче реалиите често остават непознати и неразбираеми за реципиента, което до известна степен принизява стойността на изходния текст, като от него се губят някои конотативни значения, асоциативни връзки, които често са ключ към посланията на романа и тяхното интерпретиране.

Библиография

- Влахов, Флорин 1980: Влахов, Сергей, Сидер Флорин. *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения. [Vlahov, Florin 1980: Vlahov, Sergey, Florin, Sider. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva: Mezhdunarodnyye otnoshenia.]
- Влахов, Флорин 1990: Влахов, Сергей, Сидер Флорин. *Непереводимото в превода*. София: Наука и изкуство. [Vlahov, Florin 1990: Vlahov, Sergey, Florin, Sider. *Neprevodimoto v prevoda*. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Врина-Николов 2024: Врина-Николов, Мари. Времеубежище: преводима ли е силата на въображаемото? – *Литературна мисъл*, 2024, кн. 1, с. 57 – 65. [Mari Vrina-Nikolov 2024: Vremeubezhishte: prevodima li e silata na vaobrazhaemoto? – *Literaturna misal*, 2024, kn. 1, s. 57 – 65.]

- Господинов 2020: Господинов, Георги. *Времеубежище*. Пловдив: Жанет 45, 2020. [Gospodinov, Georgi. *Vremeubezhishte*, Plovdiv: Zhanet 45, 2020.]
- Карапеткова 2016: Карапеткова, Дария. За *PReвода*. София: Колибри. [Karapetkova 2016: Karapetkova, Daria. *Za PReвода*. Sofia: Kolibri.]
- Ликоманова 2006: Ликоманова, Искра. *Славяно-славянският превод*. София: УИ „Св. Климент Охридски“ [Likomanova, I. *Slavyano-slavyanskiyat prevod*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski“.]
- Найденова 2012: Найденова, Йонка. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София: Изток-Запад. [Naydenova 2012: Naydenova, Yonka. *Ungarskite realii v konteksta na kulturnia transfer*. Sofia: Iztok-Zapad.]
- Ненкова 2023: Ненкова, Веселка. (Не)наложителните бележки под линия в превода на художествена литература. – *Proudy: středoevropský časopis pro vědu a literaturu, Brno, Masarykova univerzita, 1/2023*, [https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/materialy/2023/1/nenkova_\(ne\)nalozitelnite_belezki.php](https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/materialy/2023/1/nenkova_(ne)nalozitelnite_belezki.php) [Nenkova 2023: Veselka Nenkova. (Ne)nalozhitelnite belezhki pod linia v prevoda na hudozhestvena literatura. – *Proudy: středoevropský časopis pro vědu a literaturu, Brno, Masarykova univerzita, 1/2023*, [https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/materialy/2023/1/nenkova_\(ne\)nalozitelnite_belezki.php](https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/filologie/materialy/2023/1/nenkova_(ne)nalozitelnite_belezki.php)]
- Терзийска 2010: Терзийска, Катя. Лексикални трансформации при превода. – *Езиков свят (Orbis Linguarum)*, 2010, кн. 2, с. 252 – 255. [Terziyska, K. Leksikalni transformatsii pri prevoda. – *Ezikov svyat (Orbis Linguarum)*, 2010, kn. 2, s. 252 – 255.]
- Florin 1993: Florin, Sider. Realia in translation. – In: Zlateva, Palma (ed.). *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. London: Routledge, pp. 122 – 128.
- Gospodinov 2024: Gospodinov, Georgi. *Časokryt. Překlad David Bernstein*. Praha: Argo.
- Gospodinow 2023: Gospodinow, Georgi. *Schron przeciwczasowy*. Przełożyła Magdalena Pytlak. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gromová, Hrdlička, Vilímek 2007: Gromová, Edita, Milan Hrdlička a Vítězslav Vilímek. *Antologie teorie odborného překladu: výběr z prací českých a slovenských autorů. 2, aktualizované a rozšířené vydání*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta.
- Hendrich 1986: Hendrich, Josef. *Didaktika cizích jazyků*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Hrdlička 1990: Hrdlička, Milan. K překladu tzv. bezekvivalentní slovní zásoby. – In: *Ruština v teorii a praxi č. 1*, 1990, s. 14 – 18.
- Hrdlička 2003: Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství
- Jakobson 1959: Jakobson, Roman. On linguistic aspects of translation. Brower,

- Reuben Arthur (ed.). – In: *On Translation*. Cambridge Mass.: Harvard University Press (reprinted by Oxford University Press 1959), pp. 232 – 239.
- Knittlová 2010: Knittlová, Dagmar. *Překlad a překládání*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Levý 1983: Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Panorama.
- Lewicki 2017: Lewicki, Roman. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Man 1977: Man, Oldřich. *Problémy funkční ekvivalence v překladu. Sborník přednášek odborného ruského překladu*. Sedmihorky.
- Mohanty 1994: Mohanty, Niranjana. Translation: A Symbiosis of Cultures. – In: *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions*. C. Dollerup and A. Lindegaard (eds.). Amsterdam: John Benjamins, pp. 25 – 37.
- Nida 1964: Nida, Eugene. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Steiner, Yallop 2001: Steiner, Eric, Colin Yallop. *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Vysloužilová 2002: Vysloužilová, Eva. *Cvičebnice překladu pro rusisty I: politika, ekonomika*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Žváček 1995: Žváček, Dušan. *Kapitoly z teorie překladu*. [Díl] 1, (Odborný překlad). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého.
- Žváček 1998: Žváček, Dušan. *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*. 2. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého.

Благодарности

Това изследване е финансирано от Европейския съюз – NextGenerationEU, чрез Националния план за възстановяване и устойчивост на Република България, проект № BG-RRP-2.004-0008-C01“.

This study is financed by the European Union-NextGenerationEU, through the National Recovery and Resilience Plan of the Republic of Bulgaria, project № BG-RRP-2.004-0008-C01“.

Петър Моллов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID: 0000-0002-7865-2717

p.mollov@uni-sofia.bg

Темата за договора с дявола в „Доктор Фауст“ от Кристофър Марлоу и „Чудният маг“ от Педро Калдерон де ла Барка

Peter Mollov

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

The Theme of the Pact with the Devil in Christopher Marlowe’s “Doctor Faustus” and Pedro Calderón de la Barca’s “The Wonderful Magician”

Abstract

This article is a comparative analysis of “The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus” by Christopher Marlowe and “The Wonderful Magician” by Pedro Calderón de la Barca. The aim is to demonstrate how the main theme of the pact with the devil has served the two authors to construct the protagonists’ characters. The artists’ different ideological points of view, which their heroes reveal, are highlighted as well. The study shows that Calderon’s work affirms the idea of free will and the possibility of redemption, while Marlowe’s play leads to the conclusion that the fall results in inevitable damnation. Faustus, with its tragic boldness and doom, is a more complex and moving figure than the one of Cyprian, subject to an obvious moralizing intention. Both characters reflect the eternal clash in the human soul between the constraints of morality and desire.

Keywords: pact, devil, Marlowe, Calderón

Народните предания за договор с дявола имат дълга история в западната християнска култура. Те се коренят в суеверието на народите и вярването, че изключителните постижения и възможности на някои хора се дължат на свръхестествена намеса, а един от нейните източници в народното въображение е дяволът. Може би като първоизточник на тази тема можем

да посочим предложението, което дяволът отправя към Исус, за да го изкуши, като го завежда на един висок хълм, показва му всички царства на света и му казва: „Всичко това ще Ти дам, ако паднеш и ми се поклониш“¹. Сред християнските легенди се откроява тази за Теофил Адански (VI век), който в желанието си да се издигне в църковната йерархия, продава душата си на дявола. Тук се появява за първи път мотивът за договора, подписан с кръв. След като се разкайва и се обръща за помощ към Богородица, тя спасява душата му от пагубния пакт. Тази история бива пресъздадена в редица творби в различни literатури и повлиява за утвърждаването на прототипната ситуация, залегнала в основата и на двете пиеси, които предстои да разгледаме.

С времето темата за договора с дявола прониква в изобразителните изкуства, литературата, музиката, киното и вдъхновява забележителни творби във всяка една от тези творчески области. Мотивите на човека за сключването на договора обичайно са свързани с амбицията да постигне нещо свръх силите си, да получи безгранична власт или дара на вечната младост.

Безспорно е обаче, че споменаването на договор с дявола извиква в съзнанието ни един конкретен персонаж, успял да се извиси като универсален символ на човека, който, воден от безмерни амбиции, продал душата си на владетеля на ада. Това е Фауст, действителна личност, чието пълно име е Йохан Георг Фауст, немски алхимик, живял от последната четвърт на XV век до 1540 г., когато загинал според достигналите до нас сведения в следствие на експлозия на химикали, които използвал в експериментите си. Първият текст, който превръща Фауст в литературен герой, е анонимен и е публикуван през 1587 г. във Франкфурт. Става известен като „народна книга за Фауст“ и предизвиква такъв интерес сред читателите, че скоро е преведен и на други езици и поставя началото на един от големите литературни митове. Именно тук се появява темата за договора с дявола, който Фауст, теолог, изкушен от магията, сключва, за да разшири познанията си с помощта на Лукавия, в замяна на което му дава душата си.

Пет години след първото издание на немски Кристофър Марлоу написва пиесата си „Трагичната история за живота и смъртта на доктор Фауст“, вдъхновена от английския превод на творбата и следваща доста точно нейния сюжет. Първото издание е от 1604 г. През 1616 г. се появява второ, разширено издание, но не се знае дали промените и добавките в него се основават на някоя оригинална първа версия на Марлоу, съкратена в предишното си издание, или са дело на други драматурзи, каквито предположения съществуват. Сравнението с анонимния първоизточник на историята позволява да се открият промените, които въвежда Марлоу в сюжета, а и в образа на Фауст: добрият и злият ангел, които се опитват да повлияят на героя – единият, за да спаси душата му, а другият, за да

¹ Вж. Матей 4:9 – <https://www.biblegateway.com/passage/?search=%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B9%204&version=BOB>

не се отклонява от пътя към безвъзвратната ѝ загуба; интелектуалните стремления на героя, които го представят като типичния търсец и устремен към разширяване на познанията си ренесансов човек.

Кристофър Марлоу (1564–1593) е една от най-интересните и енигматични личности в Елизабетинската епоха, а и в историята на литературата като цяло. Краткият му живот не е пречка да се открие като оригинален драматург и да остави неоголямо, но значимо в художествено отношение творчество. Същевременно той е обгърнат от множество противоречия и мистерии, които и до днес пораждат спорове сред изследователите му – дали е бил шпионин и с това ли е свързана насилствената му смърт? Основателни ли са обвиненията в атеизъм срещу него? Бил ли е хомосексуален, както присъствието на някои такива елементи в творчеството му позволява да се предположи? И накрая най-спорното предположение – дали смъртта му е била инсценирана, а той продължил да живее и да твори под псевдонима Уилям Шекспир? Последното е отхвърлено от повечето специалисти и изглежда несериозно, но останалите не са лишени от основания. Творбата, която е обект на настоящото изследване, е използвана неведнъж като демонстрация на атеистичната нагласа на своя автор, въпрос, на който ще отделим нужното внимание в хода на нашия анализ.

Темата за договора с дявола има богата традиция и в испанската литература още от Средновековието. Що се отнася до пиесата „Чудният маг“ на Калдерон, познати са две версии: първата е запазена в ръкопис от 1637 г., предназначена да бъде представена на празника Тяло Господне (*Corpus Christi*), а втората, публикувана през 1663 г., е представена пред публиката на популярните *corrales de comedias*², което обяснява по-разгърнатото развитие на любовната тема. Творбата е вдъхновена от християнската легенда за Св. Киприан и Св. Юстина, мъченици, живели в Антиохия през III век. Според преданията Киприан бил езичник, отдал се на магьосничество, който призовал дявола по молба на един влюбен младеж, който искал да съблазни Юстина. Отдадената на християнския Бог девойка отхвърля непоколебимо земната любов, което кара Киприан да прегърне християнството и да умре като мъченик. В своята драматургична версия на легендата испанският автор включва договора с дявола и го превръща в централна ос на сюжета и освен това, за разлика от легендата, Киприан е този, който изпитва плътско желание. Друга разлика е, че Киприан е издигнат до ранга на философ, посветил се на търсенето на най-висшата истина. Напълно е възможно Калдерон да е познавал и пиесата на Марлоу и да е почерпил идеи от нея.

За дългия житейски път на Педро Калдерон де ла Барка (1600 – 1681) се знае доста повече, отколкото за този на Марлоу, и с по-голяма сигурност. Това, което ни интересува, тъй като има връзка с творбата, която предстои да разгледаме, е влиянието на католическата теология

² Сцена на открито във вътрешния двор между къщите, характерна за испанския театър от XVI – XVII век.

върху творчеството му. Той учи в йезуитски колеж, а в зрелите си години приема свещенически сан. В хода на творческия си път като драматург става един от най-изявените автори на религиозни пиеси (редом с много други, които се вписват в популярните по негово време жанрове) и особено на т. нар. ауто сакраментал, кратка литургична драма на библейска тематика с морализаторски и алегоричен характер – жанр, в който Калдерон става безспорен лидер.

Целта ни в настоящата статия е посредством метода на сравнителния анализ да разкрием как водещата тема за договора между човека и дявола е послужила на двамата творци да изградят образите на протагонистите в двете пиеси, какви са приликите и отликите между тях. Сравнението ще ни послужи и за да открийм идейните различия между двамата автори.

В пиесата на Марлоу Фауст от самото начало знае с кого си има работа – чрез заклинание той извиква Мефистофел и ужасен от вида му, пожелава да се яви пред него в образа на францискански монах (явна подигравка с католицизма), след което веднага започва да го третира като свой слуга. Когато разбира, че Мефистофел служи и се подчинява на господаря на ада – Луцифер, Фауст без колебание признава властта на тъмните сили. Интересен детайл от разговора между двамата е признанието на дявола, че жалее по изгубеното небесно блаженство:

Та мигар аз, видял лика на Бога
и вкусил всички радости небесни,
сега в безбройни адове не страдам,
бидейки от блаженството отвергнат! (с. 35).³

Фауст е учудващо непоколебим в този първи контакт със силите на мрака. Той сам предлага условието на договора си с главатаря на подземното царство – дава му душата си за двадесет и четири години, в замяна на което иска „живот без никакви ограничения“. Той е повече от категоричен в желанието си:

Дори да имах толкова души,
звездите колкото са в небесата,
аз всички бих ги дал за Мефистофел (с. 35).

Виждаме, че инициативата е на Фауст – той с ентузиазъм прибягва до магията, за да получи достъп до безбрежни възможности и познания, и не се колебае да размени душата си за тази привилегия.

Съвсем различна е срещата на Киприан с дявола в творбата на Калдерон. Тук езичникът мъдрец се е оттеглил в една гора в покрайнините на Антиохия,

³ Цитатите от „Доктор Фауст“ са по превода на А. Шурбанов. Посочвам страницата, тъй като в изданието, което ползвам, няма номерация на стиховете.

за да размишлява над въпроса кой е истинският бог, когато му се явява дяволът в образа на странник, загубил пътя към града. Това е важна отлика в сравнение с пиесата на английския драматург, тъй като Киприан чак до средата на третото и последно действие на пиесата няма да знае каква е истинската природа на неговия изкусител. Освен това условието на договора е едно-единствено и съвсем конкретно: Киприан да получи Юстина – жената, в която е влюбен. За целта дяволът обещава да го научи на своето магическо изкуство в срок от една година, след което Киприан ще му даде душата си навеки. С обещанието си да задоволи плътското желание на Киприан, дяволът успява да постигне – поне в началото – целта си: да отдалечи героя от търсенето на истинския бог. Естер Паломино с основание отбелязва, че за разлика от Фауст, Киприан не се отвръща съзнателно от Бога, той се поддава на страстта си (Palomino 1999: 117). В апарт, който дяволът произнася след сключването на договора, той разкрива, че именно победата на страстта над разума е накарала Киприан да му продаде душата си:

Предаде се на моята измама
тази силна воля,
в която трептяха
ум и разум (II, 947 – 950).⁴

Ето съществената отлика между Фауст и Киприан: първият напълно осъзнава какво прави, знае, че сключва договор с дявола, докато вторият е жертва на измама – той смята, че преговаря с могъщ магьосник, но не и със самия дявол. Александър Шурбанов основателно подчертава, че Мефистофел не подлъгва своята жертва, а напротив – той е напълно откровен с нея, поради което отговорността за взетото решение е изцяло на Фауст (Шурбанов 2002: 191).

В пиесата на Марлоу Фауст неколкратно чува гласовете на два ангела – добрия и злия, които се опитват да го убедят – единият да се откаже от дяволския пакт и да спаси душата си, а другият – да следва поривите си. Някои придават на двата ангела символно значение – те са изразители на вътрешната борба, която се води в душата на героя (напр. Cole 1962: 202). Не сме склонни да приемем такова тълкуване, защото, както ще видим, героят приема с лекомислено нехайство жертвата, която трябва да направи.

Небесното предупреждение се явява и в момента, в който подписва договора – на ръката му се изписва краткото, но показателно *Homo, fuge*. Мефистофел, вещ в изкуството да манипулира своята жертва, призовава събратята си дяволи да залисат и без това вече изкушения от перспективата за бъдещата си безгранична власт Фауст с бляскава демонстрация на своите

⁴ Цитатите от „Чудният маг“ са в мой превод. Посочвам номерацията на стиховете от съответното действие, тъй като електронното издание, което ползвам, не е разделено на страници.

магически сили. И ето какво заявява докторът:

Туй струва не една душа – хиляда! (с. 42).

А когато Мефистофел отговаря на въпросите му за ада, реакцията му е повече от учудваща:

А според мене твоят ад е басня (с. 43).

Излиза, че Фауст дори не вярва, че наистина е обрекъл душата си на вечни мъки. Това обяснява липсата на колебание, която проявява почти до края на творбата. Чак при срещата със Стареца и с приближаването на крайния срок на договора той започва да осъзнава цената, която трябва да плати за пагубното си решение.

Не така става в пиесата на Калдерон. Ако Киприан се съгласява доста бързо да размени душата си срещу тайното знание на своя гост, когото смята за могъщ маг, то е защото не съзнава какво точно прави. Когато разбира, че е приел да бъде роб на дявола, той е потресен:

Аз роб на дявола?

На тъй несправедлив господар? (III, 691 – 692).

Следващата му мисъл е как да поправи грешката:

Тогава нямам ли надежда,
милост, помощ или средство
да съумея това престъпление
да залича? (III, 695 – 698).

Когато дяволът му заявява, че това не е възможно, той първо е готов да отнеме живота си, но след това отново се връща към разсъжденията си за Бога от началото на пиесата и достига до извода, че щом Той е всевластен, всевиждащ и всемогъщ, щом е успял да спаси Юстина от властта на дявола, то ще може да освободи и него от злостастния договор.

Важен елемент от изграждането на образите на двамата герои е как всеки от тях използва получените по силата на договора възможности. Фауст твърде скоро загърбва както сериозните си интелектуални търсения, така и високите си амбиции и се отдава на безсмислени забавления, на глупава демонстрация на свръхестествените сили, които адът му е осигурил в замяна на душата му, на недостойно за него надлъгване на дребно. Това ни показват сцените в двореца на папата, където той подлага на унижение светия отец, в двора на Карл V, където, засегнат от един рицар, го увенчава с еленови рога, измамата спрямо конепродавеца. Нима за това протагонистът бе жертвал

душата си, се пита читателят / зрителят, това ли носи удовлетворение на този нявга светъл ум? Отдаването му на сексуалното удоволствие с мнимата Елена, креатура на демоничното царство, също принизява образа му в очите ни и утежнява още повече грехопадението му.

В „Чудният маг“ Киприан също е жертва на илюзия, създадена от дявола – след като не успява да склони Юстина да се отдаде на страстта, тъй като, както недвусмислено става ясно, тя е под закрилата на своя Бог, Лукавия прибягва до измама и създава неин фалшив образ, за да задоволи щенията на Киприан. Сцената, в която в прегръдката на Киприан тя се превръща в скелет, има очевидно морализаторско послание: като се е отклонил от пътя на търсене на истината и се е отдал на земните наслади, героят не може да очаква друго освен разочарование, защото удоволствията са илюзорни и нетрайни.

Виждаме, че и в двете творби дяволът – какво друго да се очаква от него? – не е почтен в изпълнението на договора. И единият, и другият разочароват човека: Мефистофел така и не дава на Фауст задоволителни отговори на (в началото) жадната му за знание душа, а властта, която му предоставя, е безсмислена и несъществена – това е „централната ирония на пиесата“, както твърди Моли Махуд (Mahood 1950: 73); дяволът не разкрива на Киприан кой е Богът, който той упорито търси, чак до края на творбата, когато е принуден от самия Него да признае истината, а магическите умения, които му дава, не му свършват никаква работа.

Друг аспект, който има връзка с изграждането на образите на двамата протагонисти, са второстепенните сюжетни линии, които присъстват и в двете творби.

В „Доктор Фауст“ това са хумористичните сцени с участието на слугата Вагнер и селяните. А. Шурбанов изразява категорично несъгласие с възприемането на тези сцени като предназначени единствено за забавление на по-непретенциозните зрители, както някои критици ги определят. Той смята, че те имат връзка с главното действие, като насочват към паралел с деградацията на главния герой (Шурбанов 2002: 201 – 203). И наистина, погледнати от този ъгъл, въпросните сцени, в които участват простовати, низши в своите апетити и стремежи хора, неизбежно пораждат сравнение с действията и желанията на Фауст и позволяват да видим как някога възвишеният дух и интелект на героя постепенно се загубват и той заприличва все повече на тях. Дяволът не просто е купил душата му, той прави така, че светлият ум да залинее, заслепен от безсмислените, но ефектни възможности, които му е предоставил, за да го омае и да го принизи.

В „Чудният маг“ второстепенните действия включват враждата между другите двама претенденти за сърцето на Юстина – Лелио и Флоро – и пародийната любовна интрига между Кларин, Москон и прислужницата Ливия. Първата довежда до запознанството на Киприан с девойката, докато се опитва да посредничи между двамата съперници, обаче той на свой ред се

влюбва в нея и бива отхвърлен. Втората служи като бурлесков контрапункт, тъй като двамата смешници (грасиосос) се договарят с момичето да се редуват в ползването на услугите ѝ през ден, което по-късно поражда забавни сцени на ревност. Някои изследователи оценяват тези две сюжетни линии като излишно усложняване на интригата в една религиозна драма, упрек, който е бил отправян към много пиеси от Златния век. Игнасио Ареляно обаче отбелязва с основание, че включването на подобни сцени е отговаряло на вкуса и очакванията на тогавашната публика (Arellano 1990: 20). От наша страна смятаме, че и тук, както в творбата на Марлоу, тези второстепенни герои могат да се възприемат от гледна точка на паралела с протагониста: в началото Киприан е отдаден на своите размишления и чужд на забавления и страсти, но след като се влюбва в Юстина, заприличва на Лелио и Флоро, готов е на всичко, за да я спечели; двамата грасиосос пък принизяват пародийно любовната страст на тримата, както и сериозната сюжетна линия на договора с дявола, когато Кларин също подписва такъв с кръвта от носа си.

Развързката на двете творби е коренно различна и сравнението позволява да се открият съществени отлики в посланието, което Марлоу и Калдерон отправят към читателите / зрителите.

Фауст плаща най-високата цена за своя порив към неограничени възможности и власт, които така и не получава или може би не по начина, по който е желал. Отчаяният му зов последният час от земния му път да спре, да отложи неизбежната гибел, твърде закъснялото разкаяние, призивът му към Бог и природните сили да го спасят от вечното проклятие, са напразни. Връщане назад няма и затрогващият му вик е обречен:

от димната ви паст плътта на Фауст
отново да се пръкне и духът ми
да може да възлезе на небето! (с. 100).

Фауст се проявява като атеист в цялата творба, но накрая, опомнил се от заблудата си, той зове Христа в последните си думи – без съмнение един от най-драматичните монолози, писани някога – и в сърцераздирателните му слова вече не можем да разпознаем прежния атеист.

Съвсем различен финал ни поднася творбата на Калдерон. Тук покаянието на героя, решението му да прегърне Христовата вяра и да приеме мъченичеството редом с Юстина, спасява душата му, а дяволът е принуден от Бог да признае разтрогването на договора и провала на пъкления си план.

Смятаме, че същественото различие в развързката, което откриохме, съответства на идейните различия между двамата творци. Съдбата на Фауст изглежда предначертана – той се отвърнал от Бог и сделката с дявола го осъжда безвъзвратно. Съжалението му накрая не предизвиква Божията намеса. Според Кристоф Строзетски съдбата на Фауст в немската анонимна

творба, на която се базира и драмата на Марлоу, отразява протестантския възглед, че грехът води до неизбежно наказание, докато Киприан се спасява, като избира покаянието (Strosetzki 2008: 162 – 163). Калдерон, ревностен привърженик на католическата идея за свободната воля (нека припомним, че тази идея стои в основата и на най-известната му творба – драмата „Животът е сън“), иска да ни внуши именно това – ако грешникът се разкае и приеме Бог в сърцето си, той ще спаси душата си. Марлоу ни показва колко силна е властта на дявола над човека, попаднал в капана му. В пиесата на Калдерон Бог е всемогъщ и дяволът е принуден да признае превъзходството му:

И двамата, за моя жалост,
към небето се възнасят,
при светия трон на Бога
в по-добра империя битуват.
Това е истината; аз я казвам,
защото сам Господ-Бог
принуди ме да я призная,
макар да не съм свикнал да го правя (III, 1091 – 1098).

Става ясно, че заглавието на пиесата се отнася именно до Бог – той, а не дяволът с неговите фокуси, нито Киприан с новопридобитите си умения и чудният маг.

Строзетски обръща внимание на това, че Киприан открива истинския Бог не чрез философския размисъл, а чрез собственото си духовно изживяване – не с разума, а с вярата (Strosetzki 2008: 172). Някои изследователи интерпретират това като знак за ограничения на разума (Aguinaga, Rodríguez, Zavala 1979: 343). И наистина, героят намира отговор на въпроса за истинския Бог накрая на творбата не с помощта на интелектуалните си занимания, а на своя досег с Божията мощ. Веднъж направил правилния избор, той вече не е във властта на дявола.

Важно е да се открие и ролята на Юстина за промяната, която настъпва у Киприан. В драмата на Калдерон именно нейният пример за непоклатима увереност в избрания път вдъхва вяра на Киприан, че и той може да бъде спасен от всемогъщия Бог, когото най-накрая открива. Добрият ангел и Старецът в „Доктор Фауст“ нямат същия ефект върху героя – те са само гласове, които поучават, предупреждават, наставляват; далеч по-въздействащ е личният пример на отдалата се по своя воля на Бог девойка.

В заключение трябва да подчертаем, че основната отлика между двете творби е утвърждаването на свободната воля в пиесата на Калдерон и нейната загуба (или по-скоро отказването на героя от нея, както твърди Люис 1977: 131) от момента на сключване на договора с дявола в тази на Марлоу, т.е. във възможността за изкупление срещу неизбежното осъждане.

Отвъд тази разлика, касаеща по-скоро две различни религиозни визии за човешката съдба, смятаме, че Фауст е по-сложният и вълнуващ образ от двамата протагонисти. С неговото лековато неверие, че от действията му може да има пагубни последици, той ни напомня друг литературен персонаж, също зародил се в драматургичен текст и превърнал се в литературен мит и общочовешки символ – Дон Жуан. В творбата на Тирсо де Молина от 1630 г.⁵, където за първи път се появява, Дон Жуан (дон Хуан) също пренебрегва предупрежденията, че ще дойде време да отговаря за греховете си и когато на прага на смъртта иска още малко време, за да получи опрощение, вече е твърде късно. В образа на Фауст (подобно на Дон Жуан) има един трагизъм, който е по-вълнуващ за читателя / зрителя, отколкото съдбата на Киприан. Фауст и Дон Жуан дръзко и самоуверено заявяват желанията си, предизвикват света и Бога. Образът на Киприан е подчинен на очевидната морализаторска цел на автора и това го прави по-еднопластов, по-малко „жив“, тъй като е изразител на една идея, ясна за зрителя от самото начало (особено за зрителя от епохата на Калдерон, много по-запознат с християнските легенди от съвременния).

От друга страна, съдбите и на двамата – Фауст и Киприан – са показателни по отношение на вечния сблъсък между желанията, страстите и амбициите, заложили в самата човешка природа, и ограниченията, които моралът налага. Конфликтът между тях е основният източник на душевните терзания на човешките същества в земния им път.

Библиография

- Марлоу 1975: Марлоу, Кристофър. „Доктор Фауст“. – В: *Театър на английския ренесанс*. Прев. А. Шурбанов. София: Народна култура, с. 23 – 102. [Marlowe 1975: Marlowe, Christopher. “Doctor Faustus”. – V: *Teatar na angliyskia renesans*. Prev. A. Shurbanov. Sofia: Narodna kultura, 23 – 102.]
- Шурбанов 2002: Шурбанов, Александър. Между патоса и иронията: Кристофър Марлоу и структурата на неговата драма „Доктор Фауст“. – В: Шурбанов, А. *Поетика на английския ренесанс*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 156 – 227. [Shurbanov 2002: Shurbanov, Aleksandar. Mezhdhу patosa i ironiata: Christopher Marlowe i strukturata na negovata drama “Doctor Faustus”. – V: Shurbanov, A. *Poetika na angliyskia renesans*. Sofia: UI Sv. Kliment Ohridski, 156 – 227.]
- Aguinaga, Rodríguez, Zavala 1979: Aguinaga, Carlos; Rodríguez, Julio; Zavala, Iris. *Historia social de la literatura española*, I. Madrid: Castalia.
- Arellano 1990: Arellano, Ignacio. La construcción dramática de “El mágico

⁵ „Севилският прелъстител и каменният гост“. Авторството на Тирсо де Молина е поставяно под съмнение от някои изследователи.

- prodigioso”. – *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 13, pp. 7 – 26.
- Calderón: Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*. – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [online] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-magico-prodigioso/> [seen 07.03.2025].
- Cole 1962: Cole, Douglas. *Suffering and Evil in the Plays of Christopher Marlowe*. Princeton: University Press.
- Lewis 1977: Lewis, William. In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón – *Revista de Literatura Hispánica*, № 5 – 6, pp. 125 – 133.
- Mahood 1950: Mahood, Molly. *Poetry and Humanism*. London: Cape.
- Molina 2016: Molina, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra.
- Palomino 1999: Palomino, Esther. The religious problem in Marlowe’s “The Tragical History of Doctor Faustus” and Calderon’s “El mágico prodigioso” – In: *Actas del XXI Congreso Internacional AEDEAN*, Universidad de Sevilla, pp. 115 – 119.
- Strosetzki 2008: Strosetzki, Christoph. Lo fáustico en Calderón. – In: *Fausto en Europa*. Madrid: Ed. Complutense, pp. 161 – 179.

Irena Kristeva

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

WoS Researcher ID: U-8608-2017

SCOPUS Author ID: 57210142028

ORCID ID: 0000-0002-4513-5414

krustevagr@uni-sofia.bg

The Imaginary, the Symbolic, and the Real in Nezâmi’s “Haft Paykar”

Abstract

This article asserts that the poetic intensity in Nezâmi’s “Haft Paykar” is obtained from the intertwining of the symbolic, the imaginary, and the real. The rhetoric of the active imagination, as it is employed in the epic poem, gives access to an imaginary world. The latter is presented as a realm of metaphysical images reflected by the senses. Moreover, it is depicted through mystical visionary narratives. The transition from the symbolic to the real implies a transformation of the being and the spirit. The symbol allows connection to another reality, as it refers to something beyond itself. In the present study, the relationship between the symbolic, the imaginary, and the real in “Haft Paykar” is examined from a psychoanalytic and, above all, Lacanian perspective.

Keywords: “Haft Paykar”, imaginal, imaginary, Nezâmi, real, symbolic

Persian literary tradition proclaims Nezam al-Din Abou Mohammad Elyas Ibn Youssouf Ibn Zaki Ibn Mou’ayyad (1141? – 1209), known as Nezâmi, as the absolute master of epic poetry. His *magnum opus*, “Khamasa” or “Panj Ganj” (meaning *Five Treasures*), is considered the pinnacle of Persian classics. It includes the poems “Treasury of Secrets” (1165), “Khosrow and Shirin” (1180), “Layla and Majnun” (1188), “Haft Paykar” (1191), and “Book of Alexander” (1198)¹, all written in *masnavi*².

Nezâmi shares the view of his contemporary Suhrawardi³ that the unfulfilled

¹ The years are approximate and vary from source to source.

² Couplets with the rhyme scheme *aabbcc*.

³ The Persian philosopher and mystic Suhrawardi (1155 – 1191) was the founder of Illuminationism (*Ishrâqiyyun* or *Ishrâqi*).

desires of the righteous are fulfilled in the *mundus imaginalis*, a world containing the richness and variety of the sensible world in a more refined state (Corbin 1986: 297). The *mundus imaginalis*, in which “the spirit is embodied, and the body is spiritualized”⁴ (Corbin 1964: 15), is inhabited by both the spiritual and the corporeal. Muslim mysticism places it between the sensible human world and the intelligible divine world. The *mundus imaginalis* is the “eighth clime” that exists beyond the seven climatic zones of the sensible world defined by Ptolemy⁵. It is not a utopian world, but a world of pure spirituality, free from the limitations of earthly things; an ontologically real world that reflects spiritual reality in the images perceived by the imagination; a world that allows it to go beyond symbolic perception. The *mundus imaginalis* can be reached through contemplation or through imagination, in fantasies or in dreams.

Following Jacques Lacan’s (1953: 406) statement that the imaginary element in fantasies and dreams has only symbolic value, I will examine the relationship between the symbolic, the imaginary, and the real in “Haft Paykar” from a psychoanalytic and particularly a Lacanian perspective. In his lecture «Le symbolique, l’imaginaire et le réel» (“The Symbolic, the Imaginary, and the Real”), that he delivered in July 1953 at the inaugural meeting of the French Society of Psychoanalysis, Lacan defines the symbolic as the space of the signifier, the imaginary as the space of sensory imagery, and the real as a reality impervious to symbolization and intrinsic to the imagination. The real denotes a psychotic reality (e.g., delirium, hallucination) built from the signifiers rejected by the symbolic (Roudinesco, Plon 1997: 880).

Reflections of the imaginary on the structure and topics of “Haft Paykar”

In “Haft Paykar”, the rhetoric of the active imagination provides access to the *mundus imaginalis*, presented as a world of metaphysical images reflected by the senses and expressed through mystical visionary stories. The epic poem narrates the inner experience of the Sasanian⁶ shah Bahram V⁷, also known as Bahram Gur⁸. The title “Haft Paykar” (meaning *Seven Portraits* or *Seven Beauties*) hints at the symbolic nature of the work. The connotations of *peykar* are numerous: body, figure; planet, star; portrait, image. The number seven has an important meaning in Islamic beliefs and practices: seven are the conditions of the *Shahadah*⁹; the verses in the surah at the beginning of the Qur’an; the heavens into

⁴ The translation of the quotations is my own.

⁵ According to the Egyptian geographer and astronomer Claudius Ptolemy (90 – 168), climate influences the inhabitants of the climatic zones.

⁶ The Sasanian dynasty reigned in Persia from the 3rd to the 7th century.

⁷ Bahram V (406 – 438) ruled Persia from 420 to 438.

⁸ Onager – a wild donkey common in Asia.

⁹ The testimony of faith.

which Muhammad ascends during the *Mi'raj*¹⁰; the *Tawaf*¹¹ around the Ka'bah¹²; the running back and forth between Safâ and Marwah during the Hajj.

The structure of "Haft Paykar" is determined by the dialectic of the imaginary and the imaginal¹³. Bahram Gur's inner experience is achieved in four stages: cynegetic epic, heroic epic, love epic, and mystical epic. The most voluminous part, the third, focuses on the search for love as the source of happiness, whose upward movement goes from the profane to the sacred. Incidentally, Nezâmi's poem can also be seen as an initiatory journey into the otherworld.

Driven by love-longing, Bahram V visits successively the palaces of the seven beauties, representatives of the seven climatic zones of the world, under the sign of seven planets. The colours of the clothes and of the palaces correspond to the seven days of the week. Each night spent in the company of one of the princesses reveals a certain side of love to the Sasanian shah through the story that is told. Each palace symbolizes his inner world and each princess – a part of his soul. The princesses are like talking mirrors through which Bahram Gur communicates with his inner world and unconscious (Firouzâbâdi 2012). Each tale is linked to a key concept: a mood, a virtue or a moral. Each colour signifies a different stage of the transformation of the Shah's soul during his ascent, from story to story, to the Doors of Jannah¹⁴. The seven colours symbolise the seven phases of Bahram Gur's individuation process, the seven stops on his spiritual journey, the seven levels of his soul's ascent: black, the "carnal soul"; yellow, the "self-blaming soul"; green, the "inspired soul"; red, the "appeased soul"; turquoise, the "God-satisfied soul"; sandalwood, the "God-satisfying soul"; white, the "pure and perfect soul" (Barry 2000: 89).

Nezâmi wants to transcend reality through imagination. But the power of his imagination is neither phantasmagorical nor utopian. Situated on the border of the real and the imaginary, his imaginal world is not the product of a desire to reach the world of full *jouissance*: it is not the divine paradise, but a dreamed-of place. "Haft Paykar" fascinates with the indomitable passion to introduce us to a wondrous universe, an intersection of the real and the imaginary, the named and the unnamed, the visible and the invisible. Pulling us into the otherworld, the epic poem carries us into the imaginal.

Let's consider for a moment the Lacanian concept of *jouissance*, meaning enjoyment. On the one hand, Lacan places it "beyond the pleasure principle" outside the symbolic order, in the order of the real: while in "On Narcissism" (1914) Freud postulates that to experience pleasure we need the mysterious Other, Lacan states that to experience *jouissance* we need to have loss (Lacan 1991: 143). On the other hand, Lacan directs desire towards the struggle for the recognition of

¹⁰ The Prophet's Ascension.

¹¹ The circumambulations.

¹² The Shrine of Islam in Mecca.

¹³ The Muslim mystical tradition considers the imaginary unreal and the imaginal real.

¹⁴ The Gates of Paradise in Islam.

the object, which is not desired in itself, but only as it is desired by the Other, or rather by many others.

The symbolic world of speech determines the subject's position according to their place in this world. The subject's position requires the inclusion of a third element in the relation between the imaginary and the real, namely, the symbolic, which turns out to be essential for the representation of the world (Lacan 1975: 95). Language allows the passage from the imaginary to the superior symbolic thanks to the primacy of the signifier.

Symbolism of the Tale of the Red Palace's Princess

The fourth portrait of Nezâmi's poem is set at the centre of the love epic. The epiphany of beauty and the knowledge are at the heart of the story, told on Tuesday under the sign of Mars by the red-clad Slavic princess in the red palace. The hero hopes to win the heart of the Mistress of the Fortress, with whom he fell in love after seeing her portrait. Moreover, he wants to avoid the fate of all the suitors who preceded him, namely death by decapitation. Showing a remarkable ability to solve riddles and decipher signs, he manages to overcome the pitfalls of the first three trials. But then the Mistress of the Fortress decides to subject him to a fourth trial before she agrees to marry him. The princess asks her questions not verbally, but through the pearls she exchanges with the prince. The pearls actually "are the signifier of something signified" (Orsatti 2019: 86), that the prince must guess, and his answers are conditioned by his understanding of the stages of the symbolic game led by the princess.

So, the Mistress of the Fortress takes two small pearls off her ears and has one of her maids bring them to the suitor. He inspects the pearls, adds three more pearls of equal value, and returns them to the princess. She examines the five pearls, grinds them into powder and mixes the pearl dust with sugar. The prince dissolves the mixture in a glass of milk, which he gives to the princess. She drinks the milk, collects the residue and weighs it: the weight matches that of the five pearls. The princess gives her ring to the suitor, who puts it on his finger and in turn gives her a magnificent pearl. The princess unstrings an equally beautiful pearl from her necklace and hands the two pearls to the young man, who, finding that the pearls are identical, adds a blue bead. She hangs the pearls on her ears and puts the bead on her finger (Nezâmi 2000: 213 – 215).

Then, the Mistress of the Fortress requests that the preparations for the wedding begin, recognizing that the young man is superior to her in knowledge. She satisfies the curiosity of the audience by revealing the symbolic meaning of the pearl game (Nezâmi 2000: 215 – 216). The first two pearls exchanged with the prince signify the transience of life. The three pearls added to them show that, whether it lasts three or five days, life is always fleeting. The next question shows that voluptuousness (the sugar) relates to life (the pearls). By drinking the milk with the dissolved pearl dust in it, the princess obeys the prince. By giving him

her ring, she agrees to marry him. The precious pearl he presents to her means that she will find no other husband like him. The identical pearl from the princess's necklace defines her as his companion, equal to him in dignity and wisdom. The blue bead, which, as we know, guards against evil eye, is a pledge of eternal love.

The pearl game between the Mistress of the Fortress and her suitor symbolises both the clash of two very intelligent persons and their intense non-verbal communication. However, it also contains a strong erotic charge. The jouissance of the communication, developed between the real and the imaginary, accomplishes "the linking of the symbolic and the imaginary in the constitution of the real" (Lacan 1975: 88).

The theory of the *mundus imaginalis* considers the imagination as dynamic and active. Higher than sensory perception, the imaginal perception allows the transcendence of archetypal symbolic representations. The metaphor plays a specific role in the poetic re-creation of this world: by translating the imaginal into images, it activates the symbolic function of the archetypes. "Persian poetry is essentially symbolic" (Seyed-Gohrab 2011: 1), and the 12th century is an age of refined metaphorical language (Clinton 1979: 76). Nezâmi contributes greatly to this with his exquisite, often cryptic and even hermetic metaphors. The erudite and sophisticated poet, who has mastered in depth the allegories and the symbols of classical Persian poetry, draws on this lyrical heritage with extraordinary creativity. The interpretation of pearls as metaphorical objects in his work is reinforced by the fact that in classical Persian poetry the pearl takes on multiple connotations: a word and in particular a poetic word; a tear or a raindrop; a young and beautiful maiden. Thus, the symbol always refers to something outside itself, allows the connection with another reality, links the near and the distant, the present and the absent, the immanent and the transcendent. As far as the passage from the symbolic to the real is concerned, it implies "the transformation of the being and of the spirit" (Corbin 1964: 14).

Conclusion

"In the imagination, the authentic form of the otherworld becomes a mere illusory veil" (Jambet 2000: 348), which "is the metaphor most frequently used to express man's relation to all that captivates him" (Lacan 1994: 155). The illusory veil guides the game of seduction in "Haft Paykar". Its mysteriousness amplifies its key function as a symbolic object. While veiling has an irresistible attraction, unveiling generates eroticism. The veiling and the unveiling of the imaginal body heighten the charm of Nezâmi's poem. They allow it to be perceived as a mirror reflecting the beauty that cannot be contemplated directly and that is revealed through its reflection. The real is therefore manifested through its reflected image, the portrait. His epiphany transforms the things of the world into spiritual matter, troubles the senses, penetrates the depths of the soul, and shows another dimension of reality.

Bibliography

- Barry 2000: Barry, Michael. Présentation du conte de la princesse du Maghreb sous le pavillon turquoise. – *Horizons Maghrébins*, № 42, pp. 83 – 89.
- Clinton 1979: Clinton, Jerome. Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft tell us about the Unity of the Persian Qasida. – *Edebiya't*, Vol. IV, № 1, pp. 73 – 96.
- Corbin 1964: Corbin, Henri. *Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginal. – *Cahiers internationaux de symbolisme*, № 6, pp. 3 – 26.
- Corbin 1986: Corbin, Henri. *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard.
- Firouzâbâdi 2012: Firouzâbâdi, Nedâ. Le *Haft Peykar* de Nezâmi à la lumière d'une lecture psychanalytique. – *La Revue de Téhéran. Mensuel iranien consacré à la culture et aux traditions iraniennes en langue française*, № 85. [online] <http://www.teheran.ir/spip.php?article1664#gsc.tab=0m> [seen 12.12.2024]
- Freud 1991 [1914]: Freud, Sigmund. *On Narcissism: An Introduction*. Peter Fonagy, Dr. Ethel Person, Dr. Joseph Sandler (eds). New Haven: Yale University Press.
- Jambet 2000: Jambet, Christian. Postface. – In: Nezâmi. *Les Sept Portraits*. Trad. I. de Gastines. Paris: Fayard, pp. 341 – 360.
- Lacan 1953: Lacan, Jacques. Le symbolique, l'imaginaire et le reel. – In: *Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse*, pp. 4 – 13.
- Lacan 1975: Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud*. Paris: Le Seuil.
- Lacan 1991: Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris: Le Seuil.
- Lacan 1994: Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet*. Paris: Le Seuil.
- Nezâmi 2000: Nezâmi. *Les Sept Portraits*. Trad. I. de Gastines. Paris: Fayard.
- Orsatti 2019: Orsatti, Paola. *Materials for a History of the Persian Narrative Tradition. Two Characters: Farhād and Turandot*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari.
- Roudinesco, Plon 1997: Roudinesco, Elisabeth, Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris: Fayard.
- Seyed-Gohrab 2011: Seyed-Gohrab, Ali-Asghar. *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*. Leiden, Boston: Brill.

Dariia Rzhevskia

Department of Law and International Relations, State University “Kyiv Aviation Institute”

ORCID ID: 0000-0001-9455-4490

by_odry@yahoo.com

About Sheep and Man: A Study of Haruki Murakami’s Sheep Man Image

Abstract

The aim of this study is to examine the multifaceted elements present in Haruki Murakami’s novels, with a main focus on their philosophical underpinnings. In particular, the analysis of the recurring character known as the Sheep Man is at the center of attention. The latter, a fundamental and mysterious figure in Murakami’s literary universe, embodies a fusion of human and animal traits. He becomes a means for the search of identity and the exploration of other existential themes. In various novels, the Sheep Man acts as a guiding force for the other protagonists on their quests for self-discovery. This article sheds light on the elements of magical realism and symbolism, such as the Sheep Man’s fondness for doughnuts, that enrich the narrative and invite diverse interpretations. This research also delves into philosophical concepts like “Possible Worlds,” suggesting that Murakami’s narratives exist in a realm where the boundaries between different realities are blurred. Finally, the article shows that Murakami’s exploration of identity and self-discovery mirrors his protagonists’ self-journeys. At the same time, it reflects autobiographical aspects of the author himself. The use of magical realism allows Murakami to effectively convey these themes and captivate readers with thought-provoking narratives.

Keywords: magical realism, inner narrative, the monogatari (storytelling), self-discovery, animal characters

1. Introduction

Various aspects of Japanese history provide a broad background for Haruki Murakami’s narrative. Within this rich tapestry there are references to cultural landmarks, including the ones linked to Western influences and popular culture. His stories call into play philosophical themes, particularly existentialism, which

become more pronounced towards the conclusion of his books. For instance, “A Wild Sheep Chase” is a complex text that smoothly blends reality with the fantastical features typical of Murakami’s oeuvre. Told through the eyes of an ordinary protagonist navigating everyday life, the novel, rich in metaphorical depth, explores the profound quest for meaning and purpose in human existence.

According to Strecher (2014: 19), just as computers are connected to the Internet, all our individual inner narratives are interconnected and contribute to one overarching narrative, which results in a story that has been written and continues to be written perpetually. Murakami’s works revolve around the central themes of identity and the influence of history in shaping an individual’s sense of oneself. Therefore, the writer has tried to create a strong and self-reliant protagonist capable of investigating the darkest recesses of his soul.

In relation to this, Napier (1996) emphasizes the distinctiveness of Japanese identity crisis, noting that Japan was never colonized by European powers. It is a unique case. Japan did not endure the trauma of colonization experienced by other non-Western countries. Murakami is part of the post-war generation, which has inherited only the lingering memories of war without having lived through its tangible, immediate outcomes.

In his novels, much of what Murakami portrays is firmly rooted in reality and adheres to the natural laws of our world. However, quite abruptly, readers encounter surreal elements such as disappearing hotel floors, the mysterious Sheep Man, gatherings of skeletons, talking crows, or a sleeping character suddenly absorbed into a television screen. As readers, we are compelled to question whether these strange occurrences exist within the same world we inhabit or if the worlds Murakami describes are fundamentally distinct realms, potentially predisposed to such phenomena.

Haruki Murakami introduces his audience to interconnected worlds, one conscious and the other unconscious. This fact allows continuous, invisible, and logical crossover between the two. In this framework, characters reduced to memories resurface from the mind to be transformed into new ones. A philosophical explanation of this fact is the concept of “Possible Worlds,” which suggests that events may not have unfolded as we experienced them but could have developed differently in other realities (Menzel 2017).

Thus, Murakami’s magically real animals have functions that extend beyond merely inspiring fascination or evoking empathy through anthropomorphism. These animals are used to bridge conceptual realms that are traditionally separate, challenge dominant human-centered structures, and transcend national boundaries. Murakami’s animals connect typically distinct domains: the human with the animal, the magical with the real (or the mythological with the magical and real), and different magical dimensions with each other. Through speech, these animals cross the divide between non-speaking animals and speaking humans.

In addition to linking realms, Murakami’s beasts contribute to the internationalization of his fiction. The latter, like music and other cultural elements

drawn from the author's creative "reservoir," manage to address both local and global issues, expanding his audience. His animal characters are not tied to any specific national culture. For instance, the Sheep Man, a hybrid being partially derived from sheep, reflects this transnational quality. In fact, sheep allude to the unsuccessful attempt to introduce this animal in Japan during the country's expansionist efforts.

Strecher (1999: 267) defines magic (or magical) realism as the occurrence of something is highly detailed and placed in a realistic setting but too fantastical to believe in. In Murakami's works, animals frequently function as signs of such a world invasion, marking a transition in the narrative from a strictly realistic framework to one with a more magical dimension. These animals often act as conduits, linking the reader to a parallel reality.

Faris (2012: 172) defines magic realism as the proximity or near-merging of two realms. She refers to the closeness and accessibility between the magical and the real, a dynamic evident in "A Wild Sheep Chase". This conceptualization of two interconnected realities can also be applied to the relationship between the animal and human domains, exemplified by the hybrid nature of the Sheep Man. The act of speaking, performed by animals, establishes a communicative bridge between humans and beasts, as well as between the magical and the real. In this way, a talking non-human animal serves as a clear embodiment of magic realism. The hybridity between human and animal in a figure like the Sheep Man reflects the broader hybridity of literary forms characteristic of magic realism as well (Stretch 1999: 267).

Rubin further argues that animals captivate Murakami because they embody traits shared with the unconscious mind: they are alive but lack rational thought. They are attuned to mysterious forces but unable to articulate them. As this scholar notes, animals are richly symbolic without being tied to specific allegorical meanings (Rubin 2005: 51). If Murakami denies deliberate symbolism, Rubin, as a translator, contends that animals are highly symbolic, even if in an ambiguous way. Murakami envisions his animals as images designed to influence the mind of each individual reader. In this sense, they can be interpreted as symbols.

2. Methodology

This study highlights the role of the Sheep Man character in the novels "A Wild Sheep Chase" (1989), "Dance Dance Dance" (1995), "The Strange Library" (2014), and "The Sheep Man's Christmas" (1985), identifying the magical realism model at the basis of the construction of this figure. The research focus is on: 1) the magical realism elements in the aforementioned novels; 2) the concept of animalism and its developments in the character of The Sheep Man in Murakami's books. There are different text models able to represent the magical realism as a vehicle for exploring existential values within specific cultural contexts.

Considering the cultural context is very important because literary works reflect social and cultural phenomena in Japanese literary tradition. Understanding

literary works as cultural products helps us comprehend how they were formed through social and cultural interactions between Haruki Murakami and his readers. For this reason, this research involves a typological comparison approach in the context of existential theory. In this theoretical current, an individual is deeply lonely, alien to everyone, and everyone is alien to him. Real existence is reduced to the spiritual experiences of the person. The forms of existence of the latter (fear, suffering, anxiety, horror, and worry) are determined by the fear of death.

Striving for beauty and goodness, a person does not find them in the real world, because they exist only in a transcendent, supernatural, incomprehensible to the mind dimension (Stretcher 1999: 267). In “A Wild Sheep Chase” and “Dance Dance Dance” novels, the key emotions of fear, loneliness, and worry inside the Sheep Man’s character make him desperate to find his lost feeling of happiness and self-content. In “The Sheep Man’s Christmas,” instead, he is struggling to find the lost gift of composing musical pieces. “Possible Worlds,” studied in the present research, are the places where the protagonist can find the answer to his main questions and dilemmas. Moreover, it is possible to see the connection between the concept of animalism and magical realism in the novels of Murakami due to the typological comparison of the Sheep Man’s look, his role in each of the analyzed novels and his way of talking (Rubin 2005: 51).

As a result, the article is an interdisciplinary study of Haruki Murakami’s style of writing in “A Wild Sheep Chase,” “Dance Dance Dance,” “The Sheep Man’s Christmas,” and “The Strange Library,” as well as an examination of language and Japanese culture. Semiotics, typological method, and hermeneutics were chosen as approach because they can give comprehensive interpretations of the texts under discussion. Semiotic methods are used to analyze the symbolic image and the visual magical-realistic model of the Sheep Man character, illustrating two different perspectives of the inner world of Murakami’s animal figure through the mirror of self-assessment.

3. Results and Discussion

3.1. Sheep Man: An Adventure Surrounding Sheep

In his novel “A Wild Sheep Chase,” Murakami theorizes that speaking openly and speaking the truth are fundamentally distinct. He likens honesty to truth, comparing them to the prow of a ship and its stern. Honesty emerges first, while truth follows later. The time it takes for truth to surface corresponds directly to the metaphorical size of the ship. Larger things require more time for truth to arrive. In some cases, truth only reveals itself posthumously. Therefore, Murakami often refrains from presenting the truth directly to the reader – because the truth, as he sees it, must emerge gradually and in its own time. Murakami admits that we are all between everything that is behind us and the nothingness beyond us. In his later works, he depicts this existential condition as a doughnut. Our ephemeral existence has neither coincidence nor possibility.

In “A Wild Sheep Chase,” Murakami first uses a magical real animal and builds a narrative that puts under question the traditional literary praxis. This novel, as well as the other short stories with the bizarre Sheep Man character, is a combination of diverse literary genre such as detective fiction, magical surrealism, and adventure stories with quest elements.

Interestingly, the hybrid identity of the analyzed hero is quite literal. In fact, as far as his name is concerned, the sheep in Sheep Man comes before “man,” insinuating that he is more animal-like than human. There is also the integration of the absurd bordering on the surreal, as the center of the simple stories of this ambiguous human-animal creature is a constant search for his identity.

The plot of the novel is based on the Chinese legend about the transmigration of the soul of a Sheep into a Human. The sheep gives the owner of the body absolute power, while suppressing everything human. The allegory of a Sheep Man remains a vague one. In “A Wild Sheep Chase,” the reader finds only a few obscure characteristics in his description. He may wonder if the character is a local resident, a shepherd who deliberately left human life, or a Sheep (demon), which came out of the body of the Rat (the protagonist’s friend) and turned into a half-man, half-sheep. Murakami plays with the readers, throwing them into unsolvable riddles, to which he does not give an answer to make them scroll all kinds of possible versions.

In “A Wild Sheep Chase,” the protagonist embarks on a quest to locate a mysterious sheep. However, the peculiar connections and coincidences encountered throughout the “chase” challenge the reader’s sense of plausibility and evoke skepticism (Murakami 1989). For example, the narrator’s girlfriend’s uniquely attractive ears initially appear to be a normal trait of the character.

Instead, these ears abruptly become a medium for psychic predictions – an extraordinary phenomenon that the narrator seems to accept without hesitation. Such a reaction appears inconsistent with the expected response of someone from our reality. Additionally, the narrator’s discovery of the Sheep Man, the account of the mythical sheep marked on its back, and the confession of a man who claims to have been possessed by this figure are all met with a similarly casual and uncritical attitude.

In the novel, the Sheep Man has several specific functions. He is a hybrid of animal and human:

The Sheep Man wore a full sheepskin pulled over his head. The arms and legs were fake and patched on, but his stocky body fit the costume perfectly. The hood was also fake but the two horns that curled from his crown were absolutely real (Murakami 1989: 251).

It is never explicitly clarified whether the Sheep Man is a human dressed as a sheep or a sheep inhabiting a human body. The reason lies in the character’s position at the intersection of species, without the determination of which side of this

boundary he originates from. What matters is his otherness. This inherent strangeness underscores his status as an “other.” Murakami accentuates this oddness by mixing his and the Sheep Man’s words together when speaking, emphasizing even more his exotic and unfamiliar nature. For instance, he says:

Sometimes it’s like the sheep in me and the human in me are at odds so I get like that (Murakami 1989: 254).

The peculiar construction of the Sheep Man’s language, along with the inherent difficulty in deciphering his run-together utterances, mirrors the challenge of interpreting his character. The Sheep Man’s actions and speech reflect a fusion of human and animal traits. “Approach him and he’d retreat, move away and he’d come closer” (Murakami 1989: 254). Additionally, the Sheep Man refers to himself as *we*, which could signify either his dual identity as both human and animal or his existence as part of a collective, herd-like consciousness.

When the Sheep Man is encountered for the last time in “A Wild Sheep Chase,” his body has been taken over by the protagonist’s human friend, Rat, who is himself possessed by the star-marked sheep. This element of spiritual possession further obscures the boundaries between the magical and the real, as well as between human and animals. This heightened ambiguity adds complexity to the character and broadens the scope of symbolic interpretations.

The Sheep Man represents a liminal space where species intersect. He exhibits human behaviors such as drinking and smoking. His use of language further humanizes him. On the other hand, the first-person plural in speech evokes herd behavior, underscoring his animalistic traits. He is both a human in sheep’s clothing and a man “sheeped,” possessed by the spirit of a sheep. Despite speaking human language, his sentences lack spaces and capitalization, making it difficult to parse individual words. This stylistic choice imitates the indistinct sounds of an animal.

The Sheep Man’s characteristics are reminiscent of a Neanderthal. He is attuned to social norms and politeness. However, he is quick to retreat at the first sign of aggression, even metaphorical, such as when the protagonist raises his voice. The latter states:

The sheep man was just like an animal. Approach him and he’d retreat, move away and he’d come closer. As long as I wasn’t going anywhere, there was no hurry (Murakami 1989: 254).

The Sheep Man, being part-animal, is depicted as incapable of forming any emotional bonds with the protagonist, intensifying the sense of isolation experienced by both. Despite initially symbolizing a mere sheep, this entity later evolves into a pivotal character known as the Sheep Man. The sheep adorned with a star-shaped birthmark serves as a multifaceted allusion, representing various

concepts. At a deeper level, it embodies the existential quest for the meaning of life pursued by the protagonist. Its presence permeates the narrative, inundating readers with visions and dreams, awakening their imaginations.

It may be inferred that the world depicted in “A Wild Sheep Chase” is not our own. Alternatively, one could argue that Murakami is presenting a “possible world.” In philosophical terms, the concept of possible worlds is most often associated with modal logic, particularly in discussions of logic and argumentation. However, there is a branch of philosophy where possible worlds are considered to coexist with our own in the same space and time – this is the Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics (Vidman 2018). According to this theory, the Universe contains overlapping worlds that we are entirely unaware of and with various versions of ourselves existing within these parallel realities.

Toward the conclusion of “A Wild Sheep Chase,” the narrator appears to gain awareness of these overlapping worlds during an unusual encounter with a mirror. In this episode, the narrator perceives the individual reflected in the glass as distinct and separate from himself:

I wasn't seeing my mirror-flat mirror-image. It wasn't myself I was seeing; on the contrary, it was as if I were the reflection of the mirror and this flat-me-of-an-image were seeing the real me (Murakami 1989: 269).

The term “real me” could refer to the version of the narrator that belongs to our own world. Furthermore, the protagonist observes that the Sheep Man does not appear in the mirror: “In the mirror world, I was alone” (Murakami 2007: 272). From this perspective, it becomes evident that the strange phenomena, such as the enigmatic presence of the Sheep Man, do not pertain to the reality reflected through the mirror. This “mirror world” reveals a different universe – one that aligns with our own world, inhabited by individuals like us. In it, nonetheless, the Sheep Man does not exist.

A comparable encounter with a mirror appears in Murakami's short story “The Mirror” (2007). This text reinforces the symbolic significance of this object and the thesis that Murakami's narratives are rooted in a world fundamentally different from our own (Murakami 2007). In “The Mirror,” this otherworldly nature is confirmed in the scene where the narrator recalls an incident from his time as a janitor on night duty at a high school. He recounts his experience of unexpectedly discovering a mirror that he had never noticed before:

It looked exactly like me on the outside, but it definitely was not me. No that's not it. It was me, of course, but another me (Murakami 1989: 72).

In this passage, the narrator encounters another version of himself from a different world, briefly and inexplicably revealed through the mirror. By presenting his stories through the lens of an alternate world, Murakami enables

readers to confront the absurdity of the human condition. He suggests that reality is not fixed; things do not have to be as they seem and could evolve in entirely different ways. Earlier in “A Wild Sheep Chase,” the narrator, during one of his characteristic digressions, discusses the concept of the “worm universe”:

In the worm universe, there is nothing unusual about a dairy cow seeking a pair of pliers. A cow is bound to get her pliers sometime. It has nothing to do with me (Murakami 1989: 67).

In this quotation, the protagonist directly references the concept of multiple worlds or “alternate considerations”. Murakami compels the reader to recognize that, if their world and our world are merely two among countless others and the stories may seem absurd and irrational to us, we have no basis to assume that all worlds are not equally absurd.

3.2. “Dance Dance Dance”: Updating Sheep

In the novel “Dance Dance Dance,” the reader encounters the familiar character of the Sheep Man once again. His mask appears worn and grimy, his horns are deteriorated, and he looks noticeably older. The Sheep Man is found at the Dolphin Hotel, the same location where he had reportedly sent the protagonist’s girlfriend in “A Wild Sheep Chase.” Compared to his previous appearance, the Sheep Man’s costume is shabbier, his stature seems smaller.

This time he explains to the protagonist Boku, what is worth living for. The hero experiences spiritual emptiness just at the moment when most people begin to enjoy life. He does not know what will happen next, understanding on a subconscious level that all his actions are vain. The Sheep Man helps him figure out a life full of material goods but poor spiritually. In “Dance Dance Dance,” the mysterious character appears as a mystical guide in the inner world of the main protagonist. He gives hope to survive in a capitalist society that does not care about the spiritual side of people’s existence. The Sheep Man offers him a key without explaining what it opens. He just advises to dance without thinking about anything:

Yougottadance. Aslongasthemusicplays. Yougotta dance. Don’teventhinkwhy. Start-tothink, yourfeetstop. Yourfeetstop, wegetstuck. Wegetstuck, you’re stuck. Sod-on’tpayanymind, nomatterhowdumb. Yougottakeepthestepp. Yougottalimberup. Yougottaloosenwhatyouboltteddown. Yougotta useallyougott. Weknowyou’re tired, tiredandscared. Happenstoeveryone, okay? Justdon’tletyourfeetstop (Murakami 2011: 86).

Murakami employs two symbolic elements in the quote: dance and music. These symbols encapsulate the notion that one must continue to move forward in life and adapt to its flow. The dance represents movement and the need for action,

while the music symbolizes the ongoing rhythm of life itself. At this point in the narrative, the protagonist has experienced significant challenges and is seeking to re-engage with life. The Sheep Man's instruction to "keep dancing as long as the music plays" is a metaphorical exhortation for him to persist and act as long as life continues. It underscores the idea that, no matter the obstacles, one must continue to fight and move forward with the passage of time.

The Sheep Man grows older and older until he disappears, with any hope of peace and of the vanishing of wars along with him. This is a new Murakami's riddle that forces the readers to figure out who the Sheep Man is, how did he managed to evolve from a rough half-animal to a guru. Dancing in the novel can symbolize proactive behavior. Frequently in life, it is not immediately evident what actions should be taken or are necessary. Clarity about one's path often emerges only after actively engaging and participating in life.

3.3. "The Sheep Man's Christmas": Through the Doughnut Hole

In "The Sheep Man's Christmas," the Sheep Man works at a doughnut shop and adores eating doughnuts. The character is under the curse of the Hole Sheep Man because he has neglected a sacred rule. He ate doughnuts on Holy Sheep Day, being unaware of the fact that one may not eat food with holes on that day. Later, he jumps into a hole, which is a traditional way for Murakami to connect mad and metaphysical realms. After this jump, the hero takes twisted doughnuts without holes which he shares with everyone he meets in the other world. In this way, he fills the historical black hole, and when he finally meets the Hole Sheep Man, he manages to connect to the history of his people. This encounter restores his lost ability to write music, symbolizing his renewed desire for self-expression and reconnection with his identity. The Sheep Man is the representation of the Japanese postwar generation. Murakami portrays its disorientation through the Sheep Man's association with doughnuts. He is a metaphor for the absence of individuality and the historical black hole in the creation of Nipponian culture.

It is worth noting the similarities between "The Sheep Man's Christmas" and "Alice in Wonderland" by Lewis Carroll such as:

- Surrealism and dream-like worlds.

In "Alice in Wonderland," Alice enters a fantastical, unpredictable world filled with nonsensical rules. Similarly, *Sheep Man* blends reality with the absurd, creating a surreal atmosphere where boundaries between the ordinary and extraordinary are blurred.

- The adventure and absurd-eccentric characters.

Alice embarks on a journey to discover Wonderland, meeting strange characters along the way. In "Sheep Man's Christmas," the protagonist is swept into an unexpected adventure through the doughnut hole that involves meeting unusual figures and discovering strange truths.

- Themes of alienation.

"Alice in Wonderland" explores the feeling of alienation as Alice struggles to

make sense of her new world. In “Sheep Man’s Christmas,” the protagonist experiences a similar isolation, often feeling detached from the surrounding reality.

– Non-linear narratives.

Both stories have a disjointed, non-linear storyline. In “Alice in Wonderland,” the sequence of events has not a clear path. Logic often takes a backseat to imagination. Similarly, “Sheep Man’s Christmas” does not follow a conventional narrative structure. Instead, at its base there is randomness and ambiguity.

The Sheep Man can be interpreted as a metaphor for the complexities and contradictions of human nature. By placing the protagonist in a world that seems illogical and surreal, Murakami invites readers to reflect on the absurdity of life and the ways in which we try to make sense of it. The bizarre occurrences in the story force the reader to think about the meaning of our everyday experiences, relationships, and choices.

3.4. “The Strange Library”: Memoirs of a Shepherd

“The Strange Library” is Murakami’s latest work, differing somewhat from his typical novels and short stories. It is a child’s tale, accompanied by a collection of illustrations. The story begins with a young boy visiting his local library to return a few books and borrow new ones. He is directed to the basement, where an austere old man informs him that the books he has selected cannot be checked out and must be read within the library. Dutifully, the boy follows the man down a set of stairs toward the reading room, only to discover that he is being locked inside a prison cell.

In “The Strange Library,” the Sheep Man lacks the sinister aura and the peculiar speech patterns exhibited by the character in “A Wild Sheep Chase” or “Dance Dance Dance.” Nonetheless, he clearly plays the same guiding and linking role in the Murakamian surreal, parallel underworld. His presence is necessary, as the narrative occasionally ventures into darker territory. The gruff man emerges as a somewhat intimidating, though exaggeratedly caricatured, protagonist, harboring a dark secret within the labyrinth beneath the library. The Sheep Man, acting as a hesitant accomplice, reveals to the boy the deeper, hidden nature of libraries.

Murakami himself expresses uncertainty about the nature of the Sheep Man character, stating that he does not really understand it himself. He suggests various interpretations of the Sheep Man. Murakami acknowledges that, at times, he himself does not exclude the possibility that the Sheep Man may represent someone afflicted with a condition called sheep. However, he emphasizes that this reading is just one of the many possible ones (Rubin 2005).

The element of the maze in “The Strange Library” could represent a journey through the mind, where the protagonist is forced to confront his own fears, confusion, and potentially unresolved inner questions. In the surreal environment of the library, the boy is trapped in a labyrinth that seems to have no clear exit. This detail mirrors the way many people experience confusion and uncertainty in life, especially when dealing with loss or confronting mortality. Furthermore, the maze can be seen as symbolic of the existential challenges people face when confronting

the unknown. If we view it through the lens of death, the protagonist's struggle to explore the labyrinth might represent his confrontation with life's inevitable end, with the uncertainty and difficulty of dealing with loss or facing death.

While the death of the protagonist's mother is not explicitly discussed in the text, it is possible to read some of the events in "The Strange Library" as reflecting a loss or death-like experience. The story is filled with themes of entrapment, alienation, and isolation, all of which can symbolize grief or the emotional impact of losing a loved one. The way the boy is locked away in the library, forced to solve riddles and deal with strange characters, could be interpreted as a metaphor for the mental and emotional labyrinth that one passes through after the death of someone close. Therefore, the protagonist's experience could symbolize a period of mourning and confusion after a death, trying to find meaning to it.

In other words, the mysterious figure of the Sheep Man in the story, as well as the boy's encounter with the strange librarian and other characters, may reflect the sense of loss, the passage of time, or the haunting nature of unresolved emotions.

At the end of the story, there is a sense of ambiguity, as the protagonist escapes the library and seemingly returns to the normal world. However, Murakami often leaves endings open to interpretation. The surreal nature of the story suggests that the end could be seen as a metaphorical "rebirth" or release from a psychological maze, symbolizing a transition after a loss. This is in line with the idea that, after loss or facing death, people often go through a process of elaborating internal tangles of thought and emotion without ever truly "solving" them.

3.5. The Maze of Sheep Characters: the Way Through the Darkness Before You Get to The Light

In the monogatari (a Japanese term meaning "tale" or "story") of the Sheep Man, the masterful storyteller Haruki Murakami constructs an alternate reality. As Uchida Tatsuru notes, the writer frequently employs the metaphor of digging a hole to symbolize the creative process (Uchida 2010). Indeed, while the act of creation could be metaphorically represented by building a house, growing plants, or preparing a meal, Murakami exclusively uses the imagery of digging a hole. This metaphor reflects the Sheep Man's inner world, which delves beneath the surface, descending into the enigmatic labyrinth of the subconscious. In doing so, it brings to light elements hidden from both the reader and the protagonist. This inner narrative, what Murakami refers to as monogatari, is evident throughout "A Wild Sheep Chase." Here, Boku seeks to unravel the dichotomy of good and evil through his interactions with the multidimensional character of the Sheep Man.

Having examined the novels "A Wild Sheep Chase," "Dance Dance Dance," "The Strange Library," and "The Sheep Man's Christmas", we created the following scheme that illustrates two different perspectives of the inner world of Murakami's animal figure through the mirror of self-assessment, where the central figure is the Sheep Man character.

The Figure 1 below consists of two main sections representing negative (dark) and positive (light) sides of the protagonist. The Sheep Man is placed in the center. The novels “A Wild Sheep Chase” and “Dance Dance Dance” reflect the “evil” aspects of the inner world. The analyzed short stories “The Strange Library” and “The Sheep Man’s Christmas” display the “good” ones.

In these novels, the magical realism elements employed by Murakami have numerous similarities with slight variations. First, magical realism serves as a tool, propelling the protagonists’ quest for self-discovery. Without the guides who introduce to the magical and without the themes of isolation and darkness the Sheep Man would likely remain lost and unable to find out his true identity. In the novels, the character embarks on physical journeys to access what he has always carried within, that is his inner self and core identity residing in his subconscious.

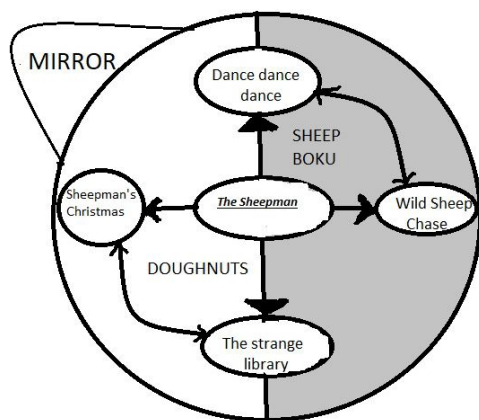


Figure 1. Dual perspectives of the Sheep Man

As it was already mentioned, the first portrait of the Sheep Man was created by Murakami in a negative light. In the novel “A Wild Sheep Chase,” we can see him as a brutal figure in a leather mask that covers the upper half of his face with cigarettes and matches in a pocket on his chest. Then, in “Dance Dance Dance,” the Sheep Man serves as a catalyst for the protagonist’s introspection and self-discovery, guiding the latter through the various challenges and obstacles he encounters. The Sheep Man’s fondness for doughnuts in “The Strange Library” and “The Sheep Man’s Christmas” also functions as a point of connection between him and the other characters, including the protagonist. Moreover, the act of eating doughnuts can symbolize moments of introspection or escape for the Sheep Man, providing him a temporary relief from the complexities of his life. This highlights the idiosyncratic and sometimes absurd elements of Murakami’s storytelling, adding layers of humor and charm to his narrative. In this way, the author gives an opportunity to uncover the favorable aspects of this mysterious character.

A philosophical interpretation of this can be drawn again from the concept of “Possible Worlds,” which suggests that alternative realities or experiences could have emerged from different choices or circumstances. Murakami constructs a world in which the Sheep Man exists in liminal spaces that are hidden in vanishing rooms, in the mountains of Hokkaido, and in candlelit conversations atop towering stacks of books, while indulging in doughnuts. These surreal environments embody the fluidity and multiplicity of potential realities, highlighting the idea that our current experience is just one of the many possible life trajectories.

4. Conclusion

This study has explored the various elements present in Haruki Murakami’s novels, with a particular focus on the recurring character of the Sheep Man and its contribution to the exploration of themes of identity, existentialism, and the quest for meaning. Through the continuous integration of reality and fantasy, Murakami’s works transcend cultural boundaries, blending Japanese traditions with Western influences. The writer creates narratives that delve profoundly into the human experience. The Sheep Man, as a symbol of the merging of human and animal qualities, plays a pivotal role in guiding protagonists on their journeys of self-discovery, offering both philosophical and existential insights.

The use of magical realism and symbolism, especially the Sheep Man’s peculiar fondness for doughnuts, enriches the narrative and invites multiple interpretations. By applying the notion of “Possible Worlds,” Murakami casts readers in a realm where realities coexist and intertwine, deepening the exploration of identity. Finally, Murakami’s works reflect not only the protagonists’ quests but also mirror the author’s introspective journey. Through the employment of magical realism and carefully constructed philosophical themes, Murakami captivates readers with narratives that challenge and expand our understanding of reality, identity, and the self.

Thus, in Murakami’s novels, the exploration of one’s identity occurs on both physical and mental levels, whether consciously or unconsciously. They culminate in introspection. The physical journey serves as a way for the internal quest. Delving into the subconscious involves experiencing irrational phenomena such as dreams, suppressed emotions, and fears. This reliance on magical realism is integral to Murakami’s storytelling, enabling him to effectively depict the journey of self-discovery of his characters. It is not a coincidence that Murakami typically begins writing with only a vague idea, allowing the narrative to guide him through his personal exploration.

Bibliography

Faris 2005: Faris, Wendy B. *Scheherazade’s Children*. – In: Zamora, L. P., W. B. Faris (eds). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 178 – 186. [online] <https://doi.org/10.1215/9780822386599-022>.

- Karashima 2020: Karashima, David. *Who We Are When We're Reading Murakami*. New York, NY: Soft Skull.
- Menzel 2017: Menzel, Christopher. Possible Worlds. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online] <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/possible-worlds/> [seen 14.12.2024].
- Napier 1996: Napier, Susan J. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. London, New York: Routledge.
- Rubin 1999: Rubin, Jay. Murakami Haruki's Two Poor Aunts Tell Everything They Know About Sheep, Wells, Unicorns, Proust, Elephants, and Magpies. – In: Snyder, S., P. Gabriel (eds). *Ōe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*. Honolulu, HI: University of Hawaii Press, pp. 177 – 198. [online] <https://doi.org/10.1515/9780824863760-010> [seen 14.12.2024].
- Rubin 2005: Rubin, Jay. *Haruki Murakami and the Music of Words*. London: Vintage.
- Strecher 1999: Strecher, Matthew C. Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. – *Journal of Japanese Studies*, Vol. 25, № 2, pp. 263 – 298. [online] <https://doi.org/10.2307/133313> [seen 14.12.2024].
- Strecher 2002: Strecher, Matthew C. *Dances with Sheep: The Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*. Ann Arbor, MI: The Regents of the University of Michigan. [online] <https://doi.org/10.3998/mpub.18278> [seen 14.12.2024].
- Strecher 2014: Strecher, Matthew C. *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. London: University of Minnesota Press. [online] <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816691968.001.0001> [seen 14.12.2024].
- Vaidman 2018: Vaidman, Lev. Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics. – In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [online] <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/qm-manyworlds/> [seen 14.12.2024].
- Uchida 2010: Uchida, Tatsuru. *Once Again a Caution to Murakami Haruki*. Tokyo: Artes.

Sources

- Murakami 1985: Murakami, Haruki. *Hitsujitoko no kurisumasu* [The Sheep Man's Christmas]. Tokyo: Kodansha.
- Murakami 1989: Murakami, Haruki. *A Wild Sheep Chase*. Trans. A. Birnbaum. Tokyo, New York: Kodansha.
- Murakami 1995: Murakami, Haruki. *Dance Dance Dance*. Trans. A. Birnbaum. London: Kodansha.
- Murakami 2007: Murakami, Haruki. *The Mirror*. London: Vintage.
- Murakami 2014: Murakami, Haruki. *The Strange Library*. Trans. T. Goossen. London: Harvill Secker.

Kristiawan Indriyanto

PUI Bahasa Sastra dan Literasi, Universitas Prima Indonesia
ORCID ID: 0000-0001-7827-2506
kristiawanindriyanto@unprimdn.ac.id

Lilis Handayani Napitupulu

PUI Bahasa Sastra dan Literasi, Universitas Prima Indonesia
lilishandayaninapitupulu@unprimdn.ac.id

Aloha ‘Āina As a Multicultural Lens in Kiana Davenport’s “Shark Dialogues”

Abstract

This study analyzes Kiana Davenport’s “Shark Dialogues” through postcolonial and ecocritical frameworks, exploring Hawaiian identity, cultural hybridity, and environmental stewardship. At its core is *Aloha ‘Āina* – a philosophy of love and respect for the land – which serves as a foundation for cultural survival and resistance against colonial forces. The novel features *hapa* (mixed-ancestry) characters who challenge colonial narratives while reflecting the complexities of modern Hawaiian identity. These characters embody the tension between indigenous roots and foreign influences that shape contemporary Hawaiian culture. Davenport connects Hawaiian struggles to broader indigenous movements against ecological and cultural exploitation. This study argues that “Shark Dialogues” redefines Hawaiian identity by creating a framework that unites environmental sustainability with indigenous resistance. Reading on “Shark Dialogues” contributes to ecological justice and decolonization discussions in postcolonial contexts.

Keywords: ecocriticism, Hawaiian literature, indigeneity, postcolonialism, multiculturalism

Introduction: Historical and Cultural Context of Hawaiian Identity

Hawai’i’s location in the middle of the Pacific Ocean has long shaped its identity as a site of cultural confluence and colonial contestation. Polynesian voyagers

settled the islands approximately 1,500 years ago, establishing a society founded on kinship, sustainable land stewardship, and spiritual connection to nature (Atkins et al. 1994). This Indigenous¹ way of life persisted until Captain Cook arrived in 1778 which introduced Western influence and gradually transformed Hawaiian society. Missionary work in the 19th century altered religious practices and facilitated Western economic systems as plantation agriculture expanded. This expansion came at the expense of traditional land management and Hawaiian sovereignty (Silva 2005). These financial and cultural changes ultimately enabled the 1893 overthrow of Queen Lili‘uokalani by American and European business interests with U.S. military backing. The subsequent 1898 annexation, despite Native Hawaiian resistance, cemented Hawai‘i’s new role as an American military and economic outpost. This political transformation directly disrupted Indigenous governance systems, separated *Kānaka* (Native Hawaiians) from ancestral lands, and established colonial structures that continue to shape Hawaiian society today.

Hawai‘i’s demographic landscape has been shaped by its colonial history, mainly through the plantation economy that dominated the islands throughout the 19th and early 20th centuries. This economic system encouraged large-scale immigration from Asia – including Japan, China, Korea, and the Philippines – to meet labor demands, transforming Hawai‘i into a uniquely multicultural society with no single ethnic majority. According to a 2023 survey, approximately 25.3% of Hawai‘i’s 1.45 million residents identify as multiracial (two or more races), while Native Hawaiians and other Pacific Islanders constitute just 9.7% of the population (“Hawaii” 2023). Asians form the largest ethnic group, standing at 36.7%. This demographic composition continues to evolve through contemporary migration patterns as the islands attract significant numbers of mainland U.S. residents and international migrants. While enhancing cultural diversity, these migration patterns contribute to pressing challenges such as housing shortages and rising living costs. The interplay between multiculturalism and colonialism continues to shape Hawaiian society and its literary traditions (Sasaki 2016: 643).

The literary anthologies of the 1990s were central to shaping Hawai‘i’s multicultural discourse. Works such as “Multicultural Hawai‘i” (1998), “And the View from the Shore” (1991), and collections by Bamboo Ridge Press emphasized themes of identity, cultural hybridity, and *Aloha ‘Āina*. This concept goes beyond environmental care – it reflects a worldview grounded in genealogical ties between the *lāhui* Hawai‘i (Hawaiian people) and the land. Fujikane (2016: 45) describes *Aloha ‘Āina* as love and reverence for the *‘āina* – the lands, seas, and skies that sustain life. Hawaiians, as descendants of the land and the *akua* (divine

¹ In this article, we capitalize terms such as “Indigenous” and “Indigeneity” to acknowledge the political status and cultural sovereignty of Indigenous peoples. This choice follows established conventions in decolonial and Indigenous scholarship that recognize their distinct nationhood and rights, see (American Psychological Association 2020).

ancestors), are taught to practice *mālama ʻāina* (care for the land) with the same devotion shown to *kūpuna* (elders) and siblings (Trask 1993: 123). By doing so, they challenge dominant narratives that neglect the struggles of Indigenous Hawaiians and the enduring impact of colonialism on the land and its people. As Meyer further states:

Indigenous people are all about the place. Land/ʻĀina, defined as “that which feeds,” is everything to our sense of love, joy, and nourishment. This is not a metaphor... You came from a place. You grew up in a place and had a relationship with that place. This is an epistemological idea... Land/ocean shapes my thinking, my way of being, and my priorities of what is of value (Meyer 2003: 219).

Western views, on the other hand, often separate humans from nature, treating land merely as a resource. Conversely, Indigenous epistemology frames identity not in abstract ideals but in lived, sensory relationships with the land and sea. For Native Hawaiians, *ʻāina* is not simply a backdrop for cultural life. *ʻĀina* is an active agent, which informs values, memory, and modes of resistance.

While showcasing Hawaiʻi’s complex history, Hawaiian literature anthologies highlight the difficulty of defining the genre. Scholars like Hoʻomanawanui (2015: 227–228) debate whether it should be defined geographically – as literature from Hawaiʻi – or thematically – as literature engaging with Hawaiian culture. This debate is particularly significant given that Hawaiian literature was dominated by *haole* (white) authors for much of its history, raising questions about cultural representation and authority. As Native Hawaiian scholar Haunani-Kay Trask argues, only *Kānaka* can authentically represent Hawaiian experiences and cultural values (2000: 14). Her perspective underscores the importance of cultural self-determination in reclaiming Indigenous identity and resisting colonial erasure. U.S. territorialization has further complicated the concept of “Hawaiian,” leading literary scholars to employ varying terms like “Indigenous,” “local,” and “regional” when defining Hawaiian literature (Luangphinit 2006: 221). Amidst this evolving understanding of identity, *hapa*, meaning “part” or “mix,” identifies Hawaiians of mixed heritage, especially those with partial European or American ancestry. This usage further reflects the islands’ diverse demographic history and informs the complex nature of Hawaiian identity within its literature.

In her another essay, “A Cairn of Stories: Establishing a Foundation of Hawaiian Literature,” Hoʻomanawanui defines Hawaiian literature as a general, English-language term referencing writing by *Kānaka*, the indigenous people of Hawaiʻi (2017: 57). English is employed strategically as a medium in which the colonial language is utilized to reach a much larger (national/global) audience. This form of appropriation alludes to how *Kānaka* writers articulate their avenue for resistance through language associated with imperial power (Ashcroft 2001b: 35). These writers subvert the dominant discourse from within, turning an oppressive apparatus into a medium of resistance and visibility. *Kānaka* and

hapa writers such as Kiana Davenport, Kristiana Kahakauwila, and Victoria Nalani Kneubuhl challenge the dominance of Anglo-Saxon bias in Hawai'i's literary tradition. This representation traces back to Mark Twain's 1860's "Letters from Hawai'i", which exoticized tropical Hawai'i as an alien "Other" toward the American mainland. *Kānaka* literature directly subverts and challenges American colonialism through its counter-narrative, which, as McDougall explains, focuses not on what is "*haole* or foreign but upon Indigenous values instead" (2010: 61).

Situating Kiana Davenport within Contemporary Hawaiian Literature

Kiana Davenport is an acclaimed *hapa* writer whose work includes "Shark Dialogues" (1995), "Song of the Exile" (1999), "House of Many Gods" (2006), and "The Spy Lover" (2012). Raised in Kalihi and educated at the University of Hawai'i, Davenport embodies a cultural duality that shapes her literary perspective. She traces her maternal lineage to Hawai'i's earliest Polynesian settlers – navigators from Tahiti and the Tuamotu Islands who traversed the Pacific by reading waves and stars. Her paternal ancestry, meanwhile, links back to John Davenport, the Puritan clergyman who co-founded the American colony of New Haven in 1638. Davenport embraces the term *hapa*, which she explains "loosely translates to mixed" in Hawaiian, affirming, "I think it's important to emphasize that I'm mixed" (Ralph 2018). This dual heritage informs her literary voice and thematic focus in novels like "Shark Dialogues" and "House of Many Gods," where characters frequently navigate hybrid subjectivities similar to hers. Davenport writes from an in-between space, portraying authentic Native Hawaiian experiences and confronting environmental degradation, poverty, and racism. She describes herself as a "portraitist of Pacific peoples caught in the prevailing winds of change" (Ralph 2018), positioning Hawaiian struggles within broader postcolonial contexts while maintaining their cultural specificity.

Davenport's novels, particularly "Shark Dialogues" and "House of Many Gods," portray Hawai'i's cultural landscape by focusing on mixed-heritage characters navigating complex identities. "Shark Dialogues" examines the struggle for cultural belonging against colonial legacies, using intergenerational narratives anchored by figures like matriarch Pono. She acknowledges colonization's injustices but differs from Trask's more confrontational political stance. As Davenport asserts,

our history, forced and illegal annexation, imprisonment of our queen, destruction of our kingdom, and mass theft of our native land by the white sugar oligarchy – is a unique story in all the world... Any contemporary Hawaiian writer addresses that tragic history directly or in the subtext of their novels. Native Hawaiians, whether living at home or elsewhere, carry those transgressions in their hearts (Ralph 2018).

Her work incorporates themes of sovereignty, identity, and environmental care, using the concept of *Aloha 'Āina* as a guiding principle. Davenport's "House of

Many Gods” portrays Native Hawaiian resistance to the U.S. Navy’s occupation of Kaho’olawe and Makua Valley as a clash between Western and Hawaiian environmental views (Indriyanto 2023: 98). A central issue shared in her fiction is how *Aloha ‘Āina* expands beyond its Indigenous origins to articulate a shared connection to the land that crosses ethnic and cultural boundaries. By depicting *wahi pana* (sacred sites) as contested between Indigenous care and capitalist development, Davenport shows that cultural survival depends on environmental protection. Ultimately, she positions storytelling – through memory, family history, and ancestral wisdom – as a means of cultural resistance and an avenue for redefining Hawaiian identity.

Defining Multiculturalism in the Context of Settler *Aloha ‘Āina*

To understand *Aloha ‘Āina* as a multicultural ethic, it is first necessary to clarify what multiculturalism is. As Murphy (2012) notes, no single set of normative principles unites all multiculturalist perspectives. Broadly, multiculturalism refers to the recognition and accommodation of objective cultural differences – distinct beliefs, traditions, languages, and ways of life that shape individual and collective identities. Parekh expands this view, arguing that multiculturalism is not only about cultural diversity but about acknowledging that human beings are shaped by their specific cultural backgrounds (2000: 3). In turn, public policy in a multicultural society should respect and accommodate these embedded cultural practices. Viewed through this lens, *Aloha ‘Āina* can be understood as a shared cultural value in Hawai’i’s ethnically heterogeneous society.

Aloha ‘Āina has emerged as a shared concept in multicultural Hawai’i. While its origins lie in Native Hawaiian traditions, it is now embraced by individuals of mixed heritage and even *haole* residents. Fujikane, herself of Japanese descends describes settler (non-Native) *Aloha ‘Āina* as “growing an intimacy with land that brings about more *pono* (just, balanced, and generationally secure) arrangements of life” (2021: 16). She argues that being a settler and being a practitioner of *Aloha ‘Āina* are not mutually exclusive. Settlers can disrupt colonial structures by standing at the front lines of decolonization, helping to carry the burdens Indigenous communities have long shouldered. This adoption does not erase its Indigenous roots but reflects a growing recognition that environmental care and cultural respect are interlinked. Furthermore, Goodyear-Ka’ōpua in “The Seeds We Planted” (2013) argues that settler allies can practice *Aloha ‘Āina* by acknowledging their role in settler colonialism.

Perhaps such a positioning might be thought of as a settler *Aloha ‘Āina* practice or *Aloha ‘Āina*. A settler *Aloha ‘Āina* can take responsibility for and develop attachment to lands upon which they reside when actively supporting *Kanaka Maoli* who have been alienated from ancestral lands to reestablish those connections and also helping to rebuild Indigenous structures that allow for the transformation of settler-colonial relations. (Goodyear-Ka’ōpua 2013: 154)

Such a practice reimagines belonging not as a claim to ownership but as a commitment to justice and relational accountability. This involves engaging with the land through an ethic of care, which centers on Indigenous leadership and sovereignty. Furthermore, this approach avoids appropriating cultural values for personal or symbolic gain. As Gupta observes in her Moloka‘i case study, the island’s “embeddedness in a larger cash-based economy” (Gupta 2014: 393) creates challenges. Residents must balance economic needs with protecting the natural resource base for local sustainability. In this way, settler *Aloha ‘Āina* becomes a transformative gesture that challenges colonial hierarchies. This practice aligns everyday practice with the broader goals of decolonization and land restoration.

This study examines how “Shark Dialogues” reconfigures *Aloha ‘Āina* within a multicultural framework. While traditionally rooted in Native Hawaiian knowledge systems, *Aloha ‘Āina* in the novel extends to characters of mixed heritage and non-Native descent. Davenport develops what might be called settler *Aloha ‘Āina* – a form of land-based belonging that acknowledges Indigenous rights while transforming colonial relationships into reciprocal ones. The narrative depicts environmental stewardship as a shared but unequal responsibility. Consequently, it shows characters who navigate complex cultural identities as they develop meaningful connections to the land. Through Jess’s reconnection with her ancestral plantation and Vanya’s transnational activism, Davenport demonstrates how *Aloha ‘Āina* can bridge cultural differences while affirming Indigenous sovereignty. The novel ultimately redefines Hawaiian identity by presenting *Aloha ‘Āina* as an inclusive practice that builds solidarity and supports Indigenous resilience in postcolonial Hawai‘i.

Until now, multiculturalism in Hawaiian literature has primarily been examined through an Asian-American lens, often focusing on using Hawaiian Creole English (pidgin)² as a linguistic and cultural marker. In Milton Murayama’s “All I Asking for is My Body,” the narrative transforms from a double-lingual discourse into a polyglot expression, incorporating diverse “Japanese” and “Englishes.” Murayama is regarded as a pioneering figure in Japanese American literature for his innovative use of Hawaiian pidgin and creole, which captures the complexities of cultural and linguistic hybridity (Chang 2004: 160). Similarly, Lois-Ann Yamanaka’s early works, such as “Saturday Night at the Pahala Theatre and Wild Meat and the Bully Burgers,” are foundational texts in Hawai‘i’s Local literary canon for their thematic depth and formal innovations. Yamanaka’s unapologetic use of Hawaiian pidgin English and staunch defense of its linguistic value solidify her place within the 1990s tradition of Local Asian writers (Naoto 2010:

² Hawaiian Creole English (HCE) emerged as a communication tool for diverse plantation laborers in Hawai‘i. It blends English, Hawaiian, and other languages, using Hawaiian grammar, reflecting the multicultural plantation environment. Miyares describes HCE as “a creolized form of English that employed Hawaiian grammatical forms and sentence structures alongside a synthesis of English, Hawaiian, and laborer-contributed words” (2008: 512).

298 – 99). This study highlights *Aloha ʻĀina* as a unifying identity marker in Hawaiʻi, unlike previous studies focusing on Hawaiian Creole English (HCE) and multiculturalism.

Reading on Kiana Davenport’s “Shark Dialogues”

Davenport’s “Shark Dialogues” explores the colonization and marginalization of Native Hawaiians. The novel centers *Aloha ʻĀina* as both a philosophy of resistance and a cultural framework for environmental and spiritual survival. Murphy observes that Davenport’s narrative captures Native Hawaiian connections to land as foundational to identity, memory, and struggle (Murphy 2009: 6). Yet the novel does more than portray Indigenous environmentalism – it extends *Aloha ʻĀina* to characters of *hapa* descent and non-Native figures, suggesting a broader ethic of care that resonates across Hawaiʻi’s multiethnic society. Davenport envisions settler *Aloha ʻĀina*, where non-Natives form land relationships grounded in solidarity with *Kānaka*. Her novel promotes just collective stewardship through resistance to essentialist identity and support for Indigenous renewal and reconnection toward *ʻāina*. “Shark Dialogues” envisions cultural unity through layered dialogue and ecological ethics, emphasizing ongoing decolonization, not assimilation.

“Shark Dialogues” highlights Native Hawaiian values while emphasizing the evolution of a contemporary multiethnic Hawaiian identity. From an ecocritical perspective, the novel underscores the importance of connectedness to the land and environment for the cultural survival of this hybrid community. Davenport prioritizes an “Indigenous land-based identity” (Toyosato 2000: 72) over discussions of bloodlines or racial purity. Reflecting on Kay-Trask’s debate regarding “who is Indigenous Hawaiian”, the novel does not advocate for reclaiming an “authentic, pre-colonial Hawaiian identity” (Ashcroft 2001a: 89). Instead, it posits the survival of *Aloha ʻĀina* epistemology as central to the Hawaiian community. Davenport strategically centers female perspectives, particularly through matriarch Pono and her granddaughters Jess and Vanya, who serve as narrative and ideological anchors. Pono, a kahuna (shaman) and *Aloha ʻĀina* practitioner of mixed Euro-American and Polynesian descent exemplifies this focus. Her four granddaughters – Jess, Vanya, Rachel, and Ming – further represent contemporary Hawaiʻi’s multicultural composition.

From a narratological perspective, Kiana Davenport’s “Shark Dialogues” exemplifies Mikhail Bakhtin’s concept of the “dialogic novel”, a narrative featuring multiple independent voices rather than a single authorial viewpoint (1984: 30). In this polyphonic structure, Davenport ensures that her characters’ perspectives are “not subordinated to the author’s voice” but instead “stand on equal footing with it” (Bakhtin 1984: 7). A distinctive feature of “Shark Dialogues” is its shifting narrative perspective across chapters. While Pono anchors the intergenerational story, the novel also shifts into the inner lives of other characters. Readers gain insight into other prominent characters such as Jess and Vanya, whose distinct worldviews and personal struggles unfold alongside Pono’s. Davenport’s use of a polyphonic narrative is a deliberate strategy to convey how different cultural

perspectives coexist and intersect within Hawaiian identity. For instance, Jess, once alienated in New York gradually embraces her Hawaiian roots by inheriting Pono's land and continuing her legacy. Vanya, by contrast, channels *Aloha 'Āina* into a transnational form of resistance, linking Hawaiian sovereignty to broader Indigenous and environmental struggles.

Davenport constructs a polyphonic narrative in which storytelling becomes a means of preserving cultural memory and resisting colonial erasure. When the granddaughters – who share Hawaiian, Chinese, Filipino, Japanese, and European ancestry – return to Hawai'i, they reconnect with their cultural roots through Pono's storytelling. These narrative sessions function on two levels: as intimate family history and as acts of collective historical reclamation against colonial erasure. Davenport's postcolonial discourse adopts the Western narrative tradition, utilizing English and the novel form. However, its dialogic nature enables the creation of a resistant, collective, and hybrid text that repurposes the colonizer's language (Spencer 2007: 16).

In "Shark Dialogues," genealogy is a central cultural survival and identity reconstruction mechanism. This aligns with Kauanui's assertion that, in Hawaiian contexts, genealogies serve to connect people to place and landscape (2008). Davenport structures her narrative through interwoven accounts from multiple characters, demonstrating how storytelling serves personal and political purposes. These stories reveal their family history – particularly that of their grandfather, Duke Kealoha – and provide access to histories suppressed by colonial accounts. Pono articulates the transformative power of this genealogical knowledge when she tells her granddaughters: "When I finish... you will know who you are" (Davenport 1995: 326). After Pono's death, her granddaughter Jess continues this work of lineage preservation, recognizing that "She could do that for them, begin the backward journey" (Davenport 1995: 476). Through Jess's writing, tracing ancestry becomes an act of postcolonial resistance that merges personal memory with collective history. Davenport thus appropriates the colonizer's language to serve Indigenous purposes. In doing so, she establishes a hybrid literary space where marginalized histories are preserved and reclaimed.

The novel reflects on how spiritual and physical connectedness to the land is the foundation for political consciousness and collective resistance. Pono, the protagonist, laments the loss of Hawaiians' connection to their ancestral land, mainly as *Kānaka*s sell their land to tourist resort developers on the Big Island. She condemns this action, asserting that "freedom depends on the possession of the land" (Davenport 1995: 331). For Pono and the *Kānaka*, the attachment to the land is familial rather than monetary. Hawaiians do not view themselves as landowners but as stewards, emphasizing a relationship of care and responsibility rather than exploitation.

The land doesn't belong to us, you see. We belong to the land. So it ever was, even when we lived under a feudal system, long before the *haole* came... Hawaiians who

are stupid and greedy, sold their honor with their land for easy money, then find whites laugh at them, think of them as low, lazy, without culture. (Davenport 1995: 332)

Her quote resonates with what Whyte describes as “colonial ecological violence” (2018: 128) – a structure in which Indigenous peoples are made vulnerable to both environmental and cultural harm through ongoing systems of occupation and exploitation. Thus, Pono teaches her granddaughters, “sell your land, you sell your souls” (Davenport 1995: 338). For Pono, land is vital as a repository of family history and the foundation for cultural survival and continuity. This principle resonates with recent developments in Indigenous ecocriticism, such as Chakraborty’s (2024) critique of resource extraction in India’s Meghalaya region. Davenport’s narrative underscores that those who advocate for environmental justice rooted in *Aloha ‘Āina* are often individuals of mixed ancestry. This is particularly true for Pono’s granddaughters, Jess and Vanya.

Jess’s narrative reinterprets the settler *Aloha ‘Āina* as she moves from cultural estrangement to active stewardship of the land and inheritance of Pono’s legacy. Initially, Jess embodies cultural alienation: abandoned by her white husband and estranged from her daughter due to racial prejudice, she has lived disconnected from her Hawaiian roots and from the *‘āina* itself. In the opening chapter, she recalls “the day she understood she was excluded from their [her husband’s and daughter’s] world” (Davenport 1995: 5). Her worldview, shaped by mainland American norms, reduces the land to a material resource, a perspective Pono sharply criticizes as naive and devoid of cultural depth. “How is it, Jess? You know so much. And yet you are naive. You think land means only trees and soil” (Davenport 1995: 137). Through Pono’s genealogical narratives and her reconnection with family history, Jess gradually transforms her relationship to place. She begins to understand the land not as a commodity but as a living repository of memory and identity that demands care rather than exploitation. She inherits Pono’s coffee business and the gift of prophetic dreams, becoming the hub of her family’s wheel and the generatrix of the story (Wyatt 2012: 131). Her return to the Big Island and care for the family farm marks her acceptance of *kuleana* (responsibility). This commitment affirms her role in preserving their land and ocean inheritance for future generations (Knopf 2023: 97).

Vanya, Pono’s other granddaughter, extends the discourse of *Aloha ‘Āina* beyond Hawai’i’s shores, articulating its resonance within a broader transnational and Indigenous context. Vanya, a Hawaiian activist and attorney living in Australia and New Zealand, advocates for Native Hawaiian sovereignty. She also emphasizes the shared environmental ethics that unite Indigenous communities across the Pacific. Vanya reframes *Aloha ‘Āina* not as an exclusively Hawaiian concept but as part of a larger constellation of Indigenous relationships to land and sea across the Pacific. Her articulation underscores the cross-cultural significance of ecological connection with place and resistance to settler-colonial regimes. This is particularly evident during her participation in a Conference on

Public Women for Saving Island Environments in Brisbane, where she is challenged as a “Yank” – an outsider presumed to lack authentic ties to Oceania. In response, Vanya invokes the history of Hawai’i’s illegal annexation, asserting her historical and cultural claim to Oceanic identity.

Yes, Hawaiians are American citizens. But you and I share the same ocean continent. We are all Oceanians first! She raised her hands, beseeching. “We’re such small nations, our news gets pushed aside. We have to count on each other to keep each other from dying. You know how the rest of the world sees us? You know what the London Times calls the Pacific? ‘An irradiated lake.’ We’re losing touch with the natural world, the mother sea, our beginnings!” (Davenport 1995: 330)

Vanya’s appeal to prioritize being “Oceanians first” underscores a collective Oceanic identity rooted in shared sea boundaries and ecological interdependence. This perspective echoes Epeli Hau’ofa’s influential concept in his essay, “Our Sea of Islands.” He redefines the Pacific not as a series of isolated islands, but as a dynamic cultural and ecological network held together by the ocean (1993: 7). Within this framework, *Aloha ‘Āina* functions as a Hawaiian principle of land-based stewardship and as part of a broader Indigenous worldview grounded in reciprocity with land and sea. Vanya’s international advocacy links Hawaiian environmental ethics with other Indigenous traditions like Māori *kaitiakitanga* (Smith 1999: 12). These shared principles highlight the centrality of ecological care to cultural identity and survival.

Vanya’s trajectory in “Shark Dialogues” illustrates an intensified expression of settler *Aloha ‘Āina*, fusing land-based responsibility with radical political action. Viewing the condition of Native Hawaiians as one of “bare life”³ and “bare habitation,” she rejects passive affiliation with land and instead engages in direct resistance to settler-colonial structures. Her activism escalates into acts of sabotage targeting geothermal facilities and resort developments. This marks a shift from symbolic protest to insurgent reclamation of *‘āina*. Although controversial, Vanya’s militancy reflects a settler *Aloha ‘Āina* praxis committed to restoring Indigenous autonomy, even at the risk of personal and political fallout. Her retreat into the Wai’pio mountains with her partner Simon deepens her embodied connection to the land. They are sustained by the natural environment and supported by the surrounding community. “Their odors were less human. They had begun to absorb the fragrance of flowers, vegetation, humid smell of soil” (Davenport 1995: 460). As a mixed-race couple aligned with the Hawaiian resistance, Vanya and Simon model a hybrid future grounded not in bloodline but in ethical ties to place. Duke, her grandfather’s assertion, has already foreshadowed this: “You’re

³ The term *bare life* comes from Giorgio Agamben. It refers to life that exists without political rights or protection. Bare habitation builds on this idea to describe a presence in land without sovereignty or cultural authority, as seen under settler colonialism. See Agamben (1998).

hybrids, all of you. You're what the future is" (Davenport 1995: 371).

Jess and Vanya represent two distinct yet complementary expressions of settler *Aloha 'Āina* in "Shark Dialogues." Jess embodies a reconciliatory approach grounded in continuity and stewardship, manifested through her return to manage the family's coffee farm and her commitment to "learn the old way" of cultivation (Davenport 1995: 463). On the other hand, Vanya's activism emerges through political consciousness and direct action against the military occupation of sacred lands. Both narratives challenge settler detachment by positioning ethical relationships with *'āina* as fundamental to identity formation and social justice. Their divergent journeys demonstrate that settler *Aloha 'Āina* comprises not a single prescribed practice but a spectrum of responsibilities shaped by individual history, context, and social position. Davenport's representation affirms that land-based belonging in a multicultural Hawai'i must engage with Indigenous sovereignty – not as a metaphor, but as lived commitment. In doing so, the novel envisions a future where *Aloha 'Āina* becomes a shared, though asymmetrical, foundation for solidarity and survival.

Conclusion

"Shark Dialogues" explores Hawaiian multiculturalism through its *hapa* characters who embody the layered cultural influences shaping Hawaiian identity within a settler-colonial context. The novel examines this diversity by depicting characters who navigate their relationships to land, culture, and belonging through the Indigenous philosophy of *Aloha 'Āina* (love of the land). Davenport extends this practice to characters of both Native Hawaiian and non-Native descent. In doing so, she highlights how those outside Indigenous identity can engage meaningfully in supporting Native sovereignty and land stewardship. The novel privileges female perspectives, mainly through the matriarch Pono and her granddaughters Jess and Vanya. This approach inserts women's voices into a historical discourse that has typically marginalized them under colonial and patriarchal systems. Ultimately, Davenport offers a future rooted in accountability, where settler *Aloha 'Āina* becomes a path toward decolonial solidarity and ecological regeneration.

Bibliography

- Agamben 1998: Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press.
- American Psychological Association 2020. Bias-Free Language: Racial and Ethnic Identity. Apa.org. [online] <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/bias-free-language/racial-ethnic-minorities> [seen 30.05.2025]
- Ashcroft 2001a: Ashcroft, Bill. Language and Race. – *Social Identities*, 7 (3), pp. 311 – 328. [online] <https://doi.org/10.1080/13504630120087190>. [seen 30.05.2025]

- Ashcroft 2001b: Ashcroft, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge. [online] <https://doi.org/10.4324/9781315229539-3> [seen 30.05.2025]
- Atkins et al. 1994: Atkins, Nu'ulani, Ho'oulu Cambra, Peter Galuteria, and Mitchell Donald D. Kilolani. *Life in Early Hawaii the Ahupua'a*. Honolulu: Kamehameha Schools Press.
- Bakhtin 1984: Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Chakraborty 2024: Chakraborty, Sayantan. Traditional Land, Postcolonial Development, and Indigenous Ecocriticism in Esther Syiem's Poems. – *Journal of Postcolonial Writing*, pp. 1 – 16. [online] <https://doi.org/10.1080/17449855.2024.2337734> [seen 30.05.2025]
- Chang 2004: Chang, Joan Chiung-huei. Social Stratification and Plantation Mentality: Reading Milton Murayama. – *Concentric: Literary and Cultural Studies* 30 (2), pp. 155 – 172. [online] <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/The%20Comic/7.pdf> [seen 30.05.2025]
- Davenport 1995: Davenport, Kiana. *Shark Dialogues*. New York: Penguin Books.
- Fujikane 2016: Fujikane, Candace. Mapping Wonder in the Māui Mo'olelo on the Mo'o'āina: Growing Aloha 'Āina through Indigenous and Settler Affinity Activism. – *Marvels and Tales*, 30 (1), pp. 45 – 69. [online] <https://doi.org/10.13110/marveltales.30.1.0045> [seen 30.05.2025]
- Fujikane 2021: Fujikane, Candace. *Mapping Abundance for a Planetary Future: Kanaka Maoli and Critical Settler Cartographies in Hawai'i*. Durham and London: Duke University Press.
- Goodyear-Ka'opua 2013: Goodyear-Ka'opua, Noelani. *The Seeds We Planted: Portraits of a Native Hawaiian Charter School*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Hau'ofa 1993: Hau'ofa, Epeli. Our Sea of Islands. – In: *A New Oceania: Rediscovering Our Sea of Islands*, edited by Eric Wandell, Vijay Naidu, and Epeli Hau'ofa, pp. 2 – 17. Suva: University of South Pacific.
- Hawaii 2023: Hawaii. – *Datausa.io*. 2023. [online] <https://datausa.io/profile/geo/hawaii> [seen 30.05.2025]
- Ho'omanawanui 2015: Ho'omanawanui, Ku'ualoha. Hawaiian Literature. – In: *Ethnic American Literature: An Encyclopedia for Students*, edited by Emmanuel S Nelson, pp. 227 – 232. Santa Barbara: Greenwood.
- Ho'omanawanui 2017: Ho'omanawanui, Ku'ualoha. A Cairn of Stories: Establishing a Foundation of Hawaiian Literature. – *Palapala*, I (1), pp. 51 – 100. [online] <http://hdl.handle.net/10125/43988> [seen 30.05.2025]
- Indriyanto 2023: Indriyanto, Kristiawan. Decolonizing Discourses of Tropicality: Militourism and Aloha 'Āina in Kiana Davenport's Novels. – *ETropic: Electronic Journal of Studies in the Tropics*, 22 (2), pp. 82 – 103. [online] <https://doi.org/10.25120/etropic.22.2.2023.3955> [seen 30.05.2025]
- Kauanui 2008: Kauanui, Kēhaulani. *Hawaiian Blood: Colonialism and the*

- Politics of Sovereignty and Indigeneity*. [online] Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1086/jar.66.1.27820866> [seen 30.05.2025]
- Knopf 2023: Knopf, Kerstin. Postcolonial Sea Fiction: Salt Water and Marine Knowledges in Fred D'Aguiar, Dionne Brand, and Kiana Davenport. – In: *Postcolonial Oceans: Contradictions, Heterogeneities, Knowledges, Materialities*, edited by Sukla Chatterjee, Joanna Chojnicka, Anna-Katharina Hornidge, and Kerstin Knopf, pp. 71 – 103. Heidelberg.
- Luangphinit 2006: Luangphinit, Seri. Homeward Bound: Settler Aesthetics in Hawai'i's Literature. – *Texas Studies in Literature and Language*, 48 (1), pp. 54 – 79. [online] <http://www.jstor.org/stable/40755453> [seen 30.05.2025]
- Meyer 2003: Meyer, Manulani Aluli. *Ho'oulu: Our Time of Becoming: Hawaiian Epistemology and Early Writings*. Honolulu: Ai Pohaku Press.
- Miyares 2008: Miyares, Ines M. Expressing 'Local Culture' in Hawai'i. – *Geographical Review*, 98 (4), pp. 513 – 531. [online] <http://www.jstor.org/stable/40377351> [seen 30.05.2025]
- Murphy 2012: Murphy, Michael. *Multiculturalism: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge.
- Naoto 2010: Naoto, Sudo. Postcolonial Negotiations in the Pacific: 'Japanese Identities' in Literary Texts from Hawai'i. – *Ritsumeikan Journal of Asia Pacific Studies*, 19 (4), pp. 293 – 313. [online] https://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/19-4/RitsIILCS_19.4pp293-313Sudo.pdf [seen 30.05.2025]
- Parekh 2000: Parekh, Bhikhu. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Policy*. Basingstoke: MacMillan Press Ltd.
- Ralph 2018: Ralph, Kaylen. Hawaiian Authors on the Island's Literature. – *Catapult.Co*. [online] <https://catapult.co/stories/hawaiian-authors-on-the-islands-literature> [seen 30.05.2025]
- Sasaki 2016: Sasaki, Christen Tsuyuko. Threads of Empire: Militourism and the Aloha Wear Industry in Hawai'i. – *American Quarterly*, 68 (3), pp. 643 – 667. [online] <https://doi.org/10.1353/aq.2016.0057> [seen 30.05.2025]
- Silva 2005: Silva, Noenoe K. *Aloha Betrayed: Native Hawaiian Resistance to American Colonialism*. London: Duke University Press. [online] <https://doi.org/10.2307/3659346> [seen 30.05.2025]
- Smith 1999: Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Contemporary Sociology. London: Zed Books Ltd. [online] <https://doi.org/10.2307/2653993> [seen 30.05.2025]
- Spencer 2007: Spencer, Stephen. Memory and the Convergence of Cultures in Kiana Davenport's 'Shark Dialogues.' – *Review of International American Studies*, 2 (2), pp. 8 – 18. [online] <https://journals.us.edu.pl/index.php/RIAS/article/view/575> [seen 30.05.2025]
- Toyosato 2000: Toyosato, Mayumi. Land and Hawaiian Identity: Literary Activism in Kiana Davenport's Shark Dialogues. – In: *New Essays in*

- Ecofeminist Literary Criticism*, edited by Glynis Carr, pp. 71 – 81. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Trask 1993: Trask, Haunani-Kay. *From a Native Daughter: Colonialism and Sovereignty in Hawai'i*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Trask 2000: Trask, Haunani-Kay. Settlers of Color and 'Immigrant' Hegemony. *Amerasia Journal*, 26 (2), pp. 1 – 26. [online] <https://doi.org/10.21313/hawaii/9780824830151.003.0001> [seen 30.05.2025]
- Whyte 2018: Whyte, Kyle. Settler Colonialism, Ecology, and Environmental Injustice. – *Environment and Society* 9 (1), pp. 125 – 144. [online] <https://doi.org/10.3167/ares.2018.090109> [seen 30.05.2025]
- Wyatt 2012: Wyatt, Susan. Shark Dialogues and Hawai'ian Dreams. – *Jung Journal: Culture and Psyche*, 6 (4), pp. 126 – 130. [online] <https://doi.org/10.1525/jung.2012.6.4.126> [seen 30.05.2025]

Преглед / Book Review

Мартин Колев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ORCID ID: 0009-0001-9291-9297

martinpkolev@gmail.com

**Настоящето е минало, но дори повече – бъдеще:
за „Българската литература през XXI век
(2000 – 2022). Част втора“ на Милена Кирова**

Martin Kolev

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

**The Present is Past, but Even More so – Future:
On “Bulgarian Literature of 21st Century (2020 – 2022), Part Two”
by Milena Kirova**

Abstract

The review is devoted to the second part of “Bulgarian Literature of 21st Century (2020 – 2022)” by Milena Kirova. The main thematic and genre fields of interest are highlighted, including migrant literature, the novel and poetry of the second decade of the 21st century, Bulgarian dystopia, etc. The potential of the monograph to favour future, more segmented and in-depth studies of Bulgarian literature from the period is also considered and discussed.

Keywords: literary history, contemporary Bulgarian literature, Bulgarian literature of the 21st century

В края на миналата година излезе от печат монографията на проф. Милена Кирова „Българската литература през XXI век (2000 – 2022). Част втора“, продължение на първия том от 2023 г. Вторият том на проучването продължава неговата основна задача – да очертае карта на българската литература

от първите две десетилетия на века, като я позиционира в по-широк литературноисторически план, с често обръщане на поглед както назад, към предходните литературноисторически периоди, така и напред, към възможното развитие на определени литературни и културни тенденции в предстоящите години и десетилетия.

Томът съдържа шест тематично обособени глави, всяка от които се състои или от няколко отделни части, или от една по-обемна. Първата глава е озаглавена „Литература, написана от българи в чужди страни“. Авторката изхожда от усложняването на терминологичния апарат, с който се анализира този тип съвременна литература (проблематизирането на широко използвани в миналото термини като емигрантска, имигрантска литература, а дори и на по-нови такива като мигрантски или билингвални автори), за да продължи оттам и с усложняването, мултиплицирането на авторовите роли, които могат да доведат до някаква – по-голяма или по-малка – реализация на пишещите българи в чужбина. Някои от тях се фокусират върху все така провокиращата интерес на Запад тема за комунистическия Изток (Димитър Динев, Илия Троянов и др.), други – върху емигрантското битие (Никола Филипов, Изабела Шопова и др.), трети се насочват към по-популярните жанрове (Иван Стоянов, Краси Зуркова). Възможността за успешно реализиране на тези автори е проследена с необходимата комплексност, за да изведе важни въпроси и да предложи възможни техни отговори: защо някои писатели са популярни в чужбина, но не и в България; какви ниши може да запълни една мигрантска литература в западен литературен контекст и съответно до какви жанрови и тематични ниши обикновено (и симптоматично) ѝ бива отказван достъп и т.н. В тон с емигрантската тематика и запазвайки концептуалния инструментариум, изграден в първия том на проучването, Кирова обръща поравно внимание както на „високата“, така и на популярната литература.

Следващата глава, състояща се от три отделни части, се нарича „Романът през второто десетилетие на XXI век“. Както подсказва и самото заглавие, тази глава може да се прочете като цялостна студия върху българския роман от периода, при това тя е широкообхватна и добре проучена. Прегледът на новия български роман започва със сполучливата метафора за две стражеви кули, които ни посрещат на входа на литературното десетилетие – „Възвишение“ на Милен Русков и „Физика на тъгата“ на Георги Господинов. Те са симетрично разположени като две противоположни страни на едно цяло и за тях критиката пише „не просто поотделно, а задължително в режима на „индивидуалните“ им различия“ (Кирова 2024: 41). Романовата продукция е проследена по години, всяка от които – със своите специфики, със стремеж за извеждане на общи характеристики, мотиви, тематични насоки. Така например частта за 2018 г., озаглавена „2018. Болестта“, откроява като общ мотив едно завръщане на „усещането за „болното време“, или за болестите на времето в българската литература“ (с. 87): от литературната обстановка на публични и медийни скандали през обявената в годишен обзор криза на българския роман, та до ме-

тафориичната употреба на болестта в книги като „Свети Вълк“ от Елена Алексиева и „Зелените очи на вятъра“ на Здравка Евтимова. Този пример илюстрира още една характеристика, позната от първия том на проучването – поместването на литературната продукция и разсъжденията за нея в социокултурния, политически, исторически контекст на публикуването ѝ.

Милена Кирова е литературовед, който се стреми да поддържа актуален, иновативен поглед върху развитието на литературата както в локален, така и в глобален план. Свидетелство за това е и следващата глава на изследването, „Назад към бъдещето: първи крачки на българската дистопия“. Тази глава представлява едно компактно, но информативно и задълбочено проучване върху дистопичния (или антиутопичния) жанр и неговото присъствие (или отсъствие) в развитието на българската литература. Кирова тръгва от по-ранни произведения, които могат да се отнесат към жанра, като „Енерган 22“ (1981) на Хаим Оливер и „Платото“ (написана през 60-те, но публикувана чак през 2012 г.) на Владимир Свинтила, и проследява развитието, усложняването и разслояването на дистопичното при съвременни автори като Захари Карабашлиев, Георги Танев, Елена Колева, Георги Господинов.

Четвъртата глава на проучването, „Разказът през второто десетилетие на века“, е посветена на разцвета на кратката българска проза през въпросните години и на нейното изключително разнообразие: от „новите градски“ разкази на автори като Александър Шпатов и Радослав Парушев през „новата социална“ проза на Людмил Тодоров, Здравка Евтимова и Наталия Делева до „невидимата вълна“ на „странните“ разкази на Владимир Полеганов, Зорница Гъркова и Стефан Бонев. Отделно внимание е обърнато на жанровата форма свръхкратък разказ; на „Отклонения наесен“ на Чавдар Цонев, разчетена като „бавна“ алтернатива на „бързата градска“ проза; на сборниците на Иван Станков, в които „[ч]итателят влиза от книга в книга като в стаите на многолюдно населен дом“ (с. 230).

Авторката се обръща към поетическата продукция на второто десетилетие на века в шеста глава, „Поезията – време на много равностметки и малко бунт“. Става въпрос за изключително богата продукция, вероятно над сто български стихосбирки годишно, при това техният поток „се разлива без граници, посоки и форми, които могат да бъдат уловени и построени в сравнително устойчиви и разпознаваемо назовани явления“ (с. 232). Все пак М. Кирова успява да изведе три основни линии на поетическо развитие. Първата е наследството на бунтарски настроения авангард и постмодернизъм на 90-те години, забележимо както при млади автори като Иван Димитров и Радослав Чичев, така и в нови книги на Златомир Златанов и Кева Апостолова. Втората линия е тенденцията за връщане към едно интимно, тихо поетическо преживяване, крайно дистанцирано от познатите ни от първия том (и десетилетие) активизъм и радикален експериментализъм – тук ще се натъкнем на множество имена, сред които Владимир Попов, Ани Илков, Кристина Димитрова, Амелия Личева, Анна Лазарова. Третата

изведена линия е надигането на една пропусната от критиката, силна социално-политическа поетическа вълна през второто десетилетие, видима както в стихосбирките на Александър Байтошев, Пламен Дойнов, Людмила Миндова, така и в емблематични за периода проекти като Нова политическа поезия, Нова социална поезия и Нова асоциална поезия.

Последната глава е наречена „Вместо заключение: 2022. Старото, което не иска да си отиде; новото, което чертае пътя напред“. Тя разширява обхвата на изследването отвъд разделителната линия на 2020 г. Провокирана от участието си в журито за „Роман на годината“ през 2022 г., Милена Кирова обръща внимание на романовата продукция от тази година и маркира основните ѝ тенденции със стремежа за удържане на „граница на разделението между това, което вече познаваме, и онова, което се появява (или поне изпъква) сега в перспективата да стане традиция утре“ (с. 302). Сред тези тенденции ще забележим интереса към социалистическото минало, особено като опит за неговото осмисляне от съвременна перспектива (в книги на Теодора Димова, Михаил Вешим, Бюрхан Керим); към Прехода, вече също осъзнаван в минало време вместо като актуална действителност (при Палми Ранчев, Здравка Евтимова); към новия епически човек и в частност – към фигурата на твореца, чието видимо присъствие в най-новата българска белетристика може да се тълкува като „вид съпротива срещу анонимността на „малките истории“ в големия разказ за Историята като време на колективен живот“ (с. 334).

С това заключение, насочено към бъдещето, можем да отчетем още една любопитна характеристика на изследването. Издържано на деликатната граница между литературнокритическото днес и литературноисторическото вчера, то ни показва колко трудно се затваря последната страница на една литературна история, която сякаш продължава да се пише и в момента. Заключение е последвано от епilog, който отбелязва още една потенциална насока на развитие на българската литература през следващите години – проблема за постчовешкото в контекста на дистопичната прогностика, илюстриран с романа „Атлантически експрес“ на Георги Тенев. Дори текстът от задната корица представлява опит да се концептуализира допълнително вече написаното и да се провиди пътят напред – там Милена Кирова пише: „След пет години работа и стотици изчетени книги мога да кажа със сигурност само едно: през последния четвърт век българската литература стана по-разнообразна от всякога досега“. Авторката добавя, че в края на този втори том са се натрупали много въпроси, на които не е намерила отговор – „[и] всички те са свързани с разбирането за това какво ще означава литература до края на нашия век“.

По всичко личи, че тези въпроси тепърва ще получат своите възможни отговори под една или друга форма – дали в следващо проучване на проф. Кирова, или на бъдещи изследователи, които ще се позовават на настоящата монография.

Библиография

Кирова 2024: Кирова, Милена. *Българската литература през XXI век (2000 – 2022)*. Част втора. София: Colibri. [Kirova 2024: Kirova, Milena. *Balgarskata literatura prez XXI vek (2000 – 2022)*. Chast vtora. Sofia: Colibri.]

Благодарности

Това изследване е финансирано от Европейския съюз – NextGenerationEU, чрез Националния план за възстановяване и устойчивост на Република България, проект SUMMIT BG-RRP-2.004-0008-C01.

