

Г О Д И Ш Н И К  
НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

*Факултет  
по класически и нови филологии*

---

A N N U A L  
OF SOFIA UNIVERSITY  
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

*Faculty of Classical  
and Modern Philology*

Том/Volume 109

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS  
СОФИЯ • 2016 • SOFIA

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. д-р ДИМИТЪР ВЕСЕЛИНОВ (главен редактор),  
проф. д-р ВИОЛЕТА ГЕРДЖИКОВА, проф. д-р ВЛАДИМИР ТРЕНДАФИЛОВ,  
доц. д-р АЛЕКСАНДРА БАГАШЕВА, доц. д-р ГАЛИНА ПАВЛОВА,  
доц. д-р ДОНКА МАНГАЧЕВА, доц. д-р МИЛЕНА ЙОРДАНОВА (секретар)

Редактор ГЕРГАНА БОРИСОВА

© Софийски университет „Св. Климент Охридски“  
Факултет по класически и нови филологии  
2016

ISSN 0204-9600

## СЪДЪРЖАНИЕ

- Весела Кацарова.* Казуо Ишигуро – разностранните превъплъщения на твореца / 5
- Весела Генова.* Аспекти на театралността в драматургичния текст на Молиер: около две издания на *Жорж Данден* от 1669 г. / 45
- Мария Димитрова.* Eliot and Empson: Two Self-Annotating Poets / 108
- Аксиния Обрешкова.* Основни характеристики на образа на семейството в българските и испанските паремии / 133
- Виктор Тодоров.* Промяната на фонемния квантитет като способ за образуване на разширени глаголни основи в семитските езици / 191
- Весела Чергова.* Функции на португалските модални конструкции в неотносителен таксис / 209
- Петър Роголски.* Structure et catégorisation des séquences prépositionnelles. Le cas de la séquence *jusqu'à* / 242

## CONTENTS

- Vesela Katsarova*. Kazuo Ishiguro – the author’s various personifications / 5
- Vessela Guenova*. Aspects of theatricality in moliere’s scripts: the xvii century original and pirated editions of *George Dandin* / 45
- Maria Dimitrova*. Eliot and Empson: Two Self-Annotating Poets / 108
- Aksiniya Obreshkova*. Principal characteristics of the image of the family in bulgarian and spanish proverbs / 133
- Viktor Todorov*. Alternation of phoneme quantity as a method of forming derived verbal stems in semitic languages / 191
- Vesela Chergova*. Portuguese constructions with modal verbs and their functions in the context of non relative synthetic tenses / 209
- Petar Rogalski*. Structure and categorization of the sequences of prepositions. The case of the sequence *jusqu’ à* / 242

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

## КАЗУО ИШИГУРО – РАЗНОСТРАННИТЕ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ НА ТВОРЕЦА

ВЕСЕЛА КАЦАРОВА

*Катедра „Англицистика и американистика“*

*Весела Кацарова. КАЗУО ИШИГУРО – РАЗНОСТРАННИТЕ ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ  
НА ТВОРЕЦА*

В белетристиката на Ишигуро се открояват два периода – реалистичен, както и новаторски, където преобладават средствата на сюрреализма и експресионизма. С изключение на последния роман (*Погребаният великан*, 2015) той навсякъде използва разказвач в първо лице. Този похват е предизвикателство към читателя поради субективността на „неблагонадеждния“ повествовател. Структурата на романите не е хронологична, а се определя от мислите и спомените на героя. Тъй като авторът неизменно разглежда проблемите на света, той често е определян като интернационален писател. В студията се представят всички романи на автора в хронологичен ред, като ударението се поставя върху шедевъра му *Остатъкът от деня*.

**Ключови думи:** неблагоприятен разказвач, повествование в първо лице, двойници, реализъм, експресионизъм, сюрреализъм, интернационализъм.

*Vesela Katsarova. KAZUO ISHIGURO – THE AUTHOR’S VARIOUS  
PERSONIFICATIONS*

Ishiguro’s fiction falls into two periods – the early realistic novels and the later ones where the devices of expressionism and surrealism prevail. With the exception of his latest novel (*The Buried Giant*, 2015) he uses a first-person unreliable narrator which is a great challenge

to the reader who has to distinguish between truth and falsehood. The structure of his novels is never chronological but invariably defined by his characters' thoughts and memories. As Ishiguro is concerned, above all, with the problems of the whole world, he is usually viewed as an international writer. All of his works are studied here in a chronological order but particular emphasis is laid upon his masterpiece *The Remains of the Day*.

**Keywords:** unreliable narrator, first-person narration, doubles, realism, expressionism surrealism, internationalism.

Днес Казуо Ишигуро се възприема от критиците като един от най-значимите съвременни писатели в световен мащаб. Той е отличен и с множество престижни награди. Още първите му творби се посрещат с голям интерес, но репутацията му на писател се утвърждава значително след издаването на шедевъра му *Остатъкът от деня* (*The Remains of the Day*, 1989), който бързо се популяризира след успешната му екранизация (1993), получила осем номинации за „Оскар“. Този своеобразен връх в творчеството на писателя е последван от творби, в които той значително разширява творческия си диапазон.

Биографията на автора хвърля светлина върху спецификата на творчеството му. След излизането на първия му роман *Далечните беди хълмове* (*A Pale View of Hills*, 1982) критиците наблягат на обстоятелството, че Ишигуро е роден извън пределите на Британската империя – в Нагасаки, Япония, през 1954 г. Баща му, виден океанограф, се заселва със семейството си в Англия, когато Ишигуро е едва на пет години. Синът е възпитаван в духа на японските традиции и отначало говоренето на английски език според него е проява на „социална мимикрия“. Приема британско поданство едва през 1982 г., когато се публикува първата му творба. След гимназията младежът се пробва като музикант, но после работи в старинно имение, а също и като социален работник. Учи литература и философия в университета в Кент и завършва магистърски курс по творческо писане в университета на Ист Англия. Там го обучават известните писатели и критици Малкълм Брадбъри и Анджела Картър.

Най-характерната черта на автора е използването на повествование в първо лице. В шест от седемте романа на Ишигуро главният герой разказва историята на своя живот. По този начин авторът се превъплъщава в най-различни личности – в японска майка, изживяла ужасите от атомната бомба в Нагасаки, във възрастен японски художник, бивш фашистки колаборационист, в застаряващ управител на голямо английско имение, в прочут виртуозен пианист, в известен британски детектив, както и в млада жена клонинг, която разказва историята на своя живот. Чрез тези творби в първо лице се разкрива невероятният талант на писателя да влиза в чужда кожа, да се вживява убедително в разнообразните чужди съдби. Тъй като в първите му два романа героите са японци, отначало критиците го окачествяват като „японски“ писател, но всъщност романите му разкриват общочовешки ценности и недъзи, като по

този начин придобиват интернационален характер и са насочени към читателите в целия свят. Въсъщност основната цел на автора е да покаже смисъла и дълбочината на човешкото битие. Както заявява авторът в свое интервю, всички ние в своята същност се доближаваме, да речем, до управителя на имението в *Остатъкът от деня*:

И ние като него получаваме заповеди, изпълняваме задачите си, приемаме мястото си в социалната йерархия, като се надяваме, че лоялността ни се оценява, както смята управителят на имението. Героите ми могат да изглеждат изолирани като личности, но аз се опитвам да ги представя като общочовешки типове (Matthews 2009: 115).

И затова най-важната задача за писателя е убедително да изгради съответната социална среда за героите си, да ги впише в автентичен исторически контекст. В същото интервю той споделя, че в *Остатъкът от деня* основната му цел не е била да представи обществения климат и социалните катаклизми през 30-те години, а по-късно и през 50-те години на XX в. Главната му задача е да намери по възможност най-убедителната социална среда, в която релефно да впише героя си. Както заявява самият той, търся подходящото място, за да опиша общовалидни истини за обществото и човечеството. Макар мястото да е точно определено, ситуацията винаги е универсална (ibid: 115). Ишигуро също така изтъква, че напълно универсална е и историята, описана в *Не ме пускай да си уда* (*Never Let Me Go*, 2005), творба, която най-често се възприема като научна фантастика. Въсъщност според автора романът представя човешката участ – подобно на героите клонинги хората приемат съдбата си на простосмъртни и се примиряват с нея (ibid: 124).

Експериментите на автора с повествованието в първо лице са извънредно умели и впечатляващи. Във всички случаи разказвачът е „неблагонадежден“ не само защото гледната му точка е определено субективна. Много често той съвсем съзнателно се старее да преиначи истината пред хората, с които се среща, като същевременно често се опитва и да се самозаблуждава, да представи действията си в благоприятна светлина пред себе си. Тази „неблагонадеждност“ на разказвача е голямо предизвикателство към читателя. Той сам трябва да отсее истината от лъжата, самозаблудата от реалната действителност. Именно поради това ясният лаконичен език със свойствената си емоционална съдържаност е въсъщност измамно неусложнен, защото читателят трябва да вникне в скрития смисъл на казаното, като сам прецени ситуацията. И затова творбите му продължават да предизвикват различен прочит, което е несъмнен признак за дълбочина.

Една от основните теми, които силно вълнуват писателя, е взаимовръзката между изкуството и живота. Неслучайно двама от главните му герои в романите са творци: *Художникът в измамливия свят* (*An Artist of the Floating*

*World*, 1986) е разказ на художник, а *Неутешимите* (*The Unconsoled*, 1995) – на световноизвестен пианист. И двамата са изправени пред сериозната задача да намерят пресечната точка между естетиката в изкуството и етиката в живота. Макар и късно, Оно в *Художникът в измамливия свят* с горчивина съзнава ролята си на колаборационист, който с плакатното си изкуство е пропагандирал фашистки и милитаристични идеи. От своя страна пианистът Райдър в *Неутешимите* разбира, че пълното му отдаване на изкуството го е отдалечило от най-близките му хора – съпругата и сина му. Темата за ролята на изкуството в живота се откроява и в романа *Не ме пускай да си уда* (2005). Там децата клонинги с увлечение рисуват картини за т.нар. галерия, а пишат и стихове, защото смъртно долавят, че изкуството разкрива душата им, истинската им същност.

Самият автор се е занимавал с различни видове изкуство. Както вече се спомена, в младежките си години той се изявява като талантлив музикант, а по-късно наред с белетристиката се отдава и на филмовото изкуство като сценарист на телевизионни и игрални филми. Ранният му телевизионен филм *Чревоугодникът* (*The Gourmet*, 1986) разкрива разрушителното въздействие на „тачъризма“ върху британското общество, особено в областта на културата. Сценариите на игралните филми *Най-тъжната музика на света* (*The Saddest Music in the World*, 2003) и *Бялата графиня* (*The White Countess*, 2005) изследват възможността за помирение между различните нации, която обаче се оказва утопична. Авторът нееднократно изтъква в интервютата си, че във филмовата дейност особено привлекателна е работата в екип, сътрудничеството между различните специалисти. Според него писателската дейност налага пълно уединение и необходимостта да се съвместяват най-различни роли – на сценарист, режисьор, сценограф, дизайнер на костюмите, гримьор и т.н.

Друга характерна особеност в белетристиката на Ишигуро е, че тя изцяло се гради върху различни опозиции: между история и настояще (*Далечни бледи хълмове*, *Остатъкът от деня*), обективност и субективност (*Художникът в измамливия свят*), действителност и въображение (*Неутешимите*, *Когато бяхме сираци*), реализъм и сюрреализъм (*Неутешимите*), частност и универсалност (*Не ме пускай да си уда*) и т.н. Всъщност тези опозиции присъстват почти навсякъде в творбите му, но по-горе се посочва къде са водещи.

Често критиците поставят пред автора въпроса кои творци оказват най-силно въздействие върху художествения му почерк, като някои от тях се опитват да го впишат в японски контекст. Самият Ишигуро изтъква, че особено силно влияние са му оказали филмите на Акиро Куросава, както и хуманистичните творби на японския писател Харуки Мираками (Mathews 2009: 117). Той обаче също така заявява, че най-силно въздействие е изпитал от автори като Дикенс, Достоевски, Джейн Остин, Толстой, Чехов и Кафка (ibid: 117). И затова би могло да се обобщи, че Ишигуро се изявява като интернационален, космополитен



писател, защото е последовател не само на японски или британски творци. И защото се вълнува най-вече от човешкото битие като цяло.

Още в първия роман *Далечни бледи хълмове* (*A Pale View of Hills*, 1982) се открояват особеностите, които по-късно характеризират почти цялото творчество на автора. Разказът е в първо лице, а героинята, японката Етсуко, е категорично „неблагонадежден“ разказвач – спомените ѝ са мъгляви, изпълнени с неточности, празноти и чести противоречия. Тя непрекъснато избягва да се изправи лице в лице с действителността и да разкаже истинската си история, а говори за чужди несретни съдби, които до голяма степен отразяват собствената ѝ участ. Романът е разказ на дълбоко изстрадала жена, преживяла ужасите на атомната бомба в родния си град Нагасаки, която по-късно по неизяснени причини се разделя с японския си съпруг Джиро, омъжва се за англичанин и заедно с дъщеря си от първия си брак заживява в Англия, където се ражда Ники, дете от смесен брак. На пръв поглед сюжетната линия изглежда твърде опростена, но всъщност романът косвено разкрива исторически събития, разтърсили целия свят. Когато говори за първия си роман, а по-късно и за останалите си творби, Ишигуро обикновено изтъква, че не прави задълбочени научни изследвания на определена социална действителност, а разкрива противоречивите спомени относно разтърсващи събития, врязали се дълбоко в съзнанието на героите. Още в първия роман се открояват теми, които по-късно стават основни за цялото му творчество – сблъсъкът между миналото и сегашната действителност, бездната между различните поколения, между майки и дъщери, бащи и синове, ролята на спомените и на паметта. Както подсказва и самото абстрактно заглавие, в *Далечни бледи хълмове* се споменава съвсем бегло, предимно косвено за ядрената катастрофа. Всъщност ударението се поставя не върху материалната разруха на Нагасаки, а върху разбитите съдби на оцелелите, върху разпада на духовните ценности и семейните взаимоотношения.

Косвено се разкрива и съдбата на героинята Етсуко. Както вече се спомена, тя представя драмата в своя живот, като се фокусира предимно върху нещастieto на хората около себе си. В този смисъл приятелката ѝ Сачико се явява като нейна двойница. Етсуко дълбоко се вълнува от житейската история на Сачико и дъщеря ѝ Марико, защото тя до голяма степен отразява собствената ѝ участ. Това е история за тъжно момиченце и изтерзана нервна майка, която трябва да направи своя труден избор между потискащия живот в Нагасаки, където споменът за атомната бомба продължава да витае в съзнанието на населението, и перспективата за нов живот в Америка. По-късно Етсуко прави същия избор и заживява спокоен живот с втория си съпруг британец в Англия, но плаща извънредно висока цена за житейското благополучие – японската ѝ дъщеря не е в състояние да приеме чуждата среда и се самоубива. Трагедията е непоносимо болезнена за Етсуко и тя успява да оцелее, като постоянно пренасочва съзнанието си към чуждите драми. Най-впечатляващата особеност в този първи дълбоко психологически роман е контрастът между

силния импулс да се изрече истината за миналото и същевременно неудържимия инстинкт за оцеляване, който тласка героинята да потиска у себе си спомените, за да не предизвикват у нея мъчителна болка, за да може да продължи живота си в името на втората си дъщеря.

И все пак в разтърсващо трагичния първи роман на Ишигуро проблясват и искрици надежда. Дъщерята Ники, дете от смесения брак, макар и да не е болезнено привързана към родното си място и да предпочита да живее в космополитния Лондон, е напълно лишена от всякакви предразсъдъци – расови, социални или класови. Основното послание в романа е, че бъдещето принадлежи на такива личности като нея. От голямо значение е и друг дребен детайл в края на романа, вметнат сякаш между другото. Съученичка на Ники силно се вълнува от драмата на майка ѝ и желае да я опише в поема, защото вижда в живота на Етсуко не само трагичното, но и дълбоко героичното.

*Далечни бледи хълмове* е сравнително малка по обем творба, с подчертано лаконичен, но иносказателен стил. Привидната стилистична сдържаност и словесната пестеливост обаче са голямо предизвикателство за читателя. Той трябва сам да запълни с въображението си очевидните празноти в повествованието, да разгадае честите противоречия, да вникне в недомлъвките на героинята. А после дълго след прочита да размишлява върху дълбоките внушения на романа за човешката съдба и историческите поуки.

Първият роман на Ишигуро излиза само една година след огромния успех на *Среднощни деца* (*Midnight's Children*, 1981) от Салман Рушди и веднага приковава вниманието на читателите. Литературните критици във Великобритания започват все по-ясно да осъзнават, че подобно на мощен поток в британската белетристика се влива високо художествена проза, създадена от имигрантите на острова.

Вторият роман на Ишигуро, *Художникът в измамливия свят* (*An Artist of the Floating World*, 1986), донякъде е пряко свързан с първия, тъй като действието отново се развива в Япония. Освен това яркият образ на „неблагонадеждния“ разказвач (unreliable narrator) вече категорично подсказва пътя, по който ще поеме авторът в почти цялото си творчество. Отзивите за *Художникът в измамливия свят* са напълно положителни – романът е номиниран за наградата „Букър“, но е отличен с „Уитбред“.

На пръв поглед сюжетната линия отново изглежда напълно опростена. След края на Втората световна война възрастният японски художник Масуджи Оно, бивш фашистки колаборационист, размишлява за живота и изкуството си. Той с горчивина съзнава, че славата му на прочут художник отдавна е отминала и отношението на обществото към личността му и творчеството е коренно променено. Основното предизвикателство в настоящия му живот е да поеме отговорност за действията си в миналото. Всъщност като цяло главният проблем в романа се свежда до ролята на личността в бързо променящия се съвременен свят.

Подчертаната многопластовост на тази сравнително малка по обем книга ясно проличава от различните акценти на литературните критици. Например Джеф Дайър (Beedham 2010: 26) набляга на контраста между описания творец в романа и автора на самия роман – докато героят Оно престава да изобразява ефимерната красота на миражния свят с фини щрихи и се обръща към отчетливите черни контури на политическото изкуство, с романа си Ишигуро нагледно показва какви дълбоки пластове история могат да се разкрият чрез лаконичен изящен стил. Критикът Патрик Париндър (ibid: 26) поставя акцент върху американизацията в следвоенното японско общество, както и върху откритата се следвоенна пропаст между поколенията. Найджъл Хънт най-вече се спира върху художествената страна на романа, като изтъква тясната връзка между разглежданите теми и езика в творбата (ibid: 26). И все пак твърде голям брой критици поставят в центъра на вниманието националната принадлежност на автора. Самият Ишигуро обаче заявява, че макар Япония да предизвиква у него спомени, образи, представи и чувства, той изобщо няма за цел да покаже на западната публика достоверна картина на японската действителност. И затова не изпитва необходимостта от задълбочена изследователска работа, тъй като не се стреми да създаде документален роман – всъщност описаният в романа град е недействителен, изцяло плод на въображението. Авторът е твърде далече и от идеята да създава стереотипни ориенталски картини, каквито ежедневно се фабрикуват в едно от описаните ателиета в романа.

Главният герой до голяма степен е типичен за творчеството на Ишигуро. Самият автор споделя в интервю, че се интересува предимно от хора с огромното желание да извършат нещо стойностно и значимо, с което да се издигнат над другите, но накрая сами се убеждават, че в действителност са най-обикновени (Beedham 2010: 34). Всъщност писателят предоставя на самия читател възможността да прецени истинската значимост на Масуджи Оно като творец и обществена личност. Колкото до критиците, те са на различно мнение по този въпрос. Няма съмнение обаче, че героят, постоянно измъчван от угризения на съвестта, е силно раздвоен. Той непрекъснато се колебае дали да признае собствените си прегрешения пред самия себе си, както и пред околните, или да ги прикрие, да ги заличи завинаги от съзнанието си.

Макар и да не са представени в хронологическа последователност, в живота на героя се открояват три фази. В ранния си творчески период Оно работи в студиото на Такеда, където конвейерно се изработват шаблонни ориенталски картини за туристи. Собственикът на студиото не преследва естетически, а единствено търговски цели – изображенията на гейши сред разцъфнали вишни са твърде привлекателни за чужденците и ателието се превръща в цех за стереотипни сувенири. По-късно Оно прекарва седем подчертано творчески години в студията на Мори-сан, талантлив художник и великодушен човек, изцяло отдаден на изкуството. Именно там героят опознава миражния свят на фенерите и полусенките, на въображението и чувствата („the floating

world“), който изобразява в изящни гравюри. Именно там усвоява от учителя си и основното верую на художника – да отразява в рисунки всички прелести на света. Когато по-късно по време на Втората световна война канят Оно да стане член на Комитета за култура към Министерството на вътрешните работи, както и съветник в Комитета за непатриотични действия, той отначало отговаря с думите на учителя си: „Ролята на художника е да улавя красотата в света, където и да я съзре“ (AFW: 172). И все пак героят приема предложените му длъжности и се превръща в художник на пропагандни платна с политически послания. През този период създава плакатните си творби „Самодоволство“ и „Поглед към хоризонта“, в които тежките черни контури изместват изящните щрихи. Призивите под картините са недвусмислено войнствени: „Младежите са готови да воюват за своето достойнство“, „Няма време за малодушни брътвежи. Япония трябва да се втурне напред“ (AFW: 168) По този начин чрез таланта си той допринася за милитаризацията на Япония. Тази концептуална и идеологическа промяна у героя го превръща в политически информатор и той извършва предателство срещу най-талантливия си ученик Курода, който е арестуван от властите и картините му се изгорени. Оно съвсем лаконично споменава за тази ключов момент в живота си и дори търси оправдание пред себе си за постъпката. И все пак настъпва решителен миг, когато в желанието си да не проваля бъдещето на дъщеря си, прави следното признание пред бъдещите си сватове: „Хора като мене носят отговорност за страховитите неща, които народът ни преживя. Допуснах много грешки. Признавам, че множество мои дела са навредили жестоко на нацията ни... Не се страхувам да призная заблудите си“ (124). Ала веднага след тези думи следва и полуоправданието: „Пълната увереност в правотата ми ме тласна към такива дела“. Подобни самооправдателни думи Оно изрича и в края на романа пред съидейника си Мацуда.

Общото впечатление у читателя е, че героят непрекъснато лъкатуши между разкаянието и самосъжалението. Именно поради тази негова колебливост доста критици го възприемат като „дребна фигура“, човек, измъчван от неуместно чувство за вина. Според тях той е просто поредната жертва на сблъсъка между две различни исторически епохи и две различни поколения. Склонността му да се съпоставя със самоубилия се велик композитор Нагучи, който с творбите си е разпалвал милитаристичния дух на Япония по време на войната, е само опит да се героизира, да придаде по-голяма значимост на собственото си творчество. И все пак в края на романа се загатва, че Оно постига известно душевно равновесие. Когато наблюдава около себе си забързаните, ентузиазирани млади хора с ведри лица, той се зарежда с оптимизъм. Последните думи в романа са следните:

Каквито и грешки да е допускала нацията ни в миналото, сега тя е изправена пред перспективата да поеме по нов верен път. Желая успех на тези млади хора (206).

Структурата на романа се определя не от сюжета, а от промените в съзнанието на главния герой и от насоката на мислите му. На пръв поглед повествованието изглежда линейно, защото творбата се състои от четири части, подредени в хронологичен ред – октомври 1948, април 1949, ноември 1949 и юни 1950 г., но в действителност не съществува определена времева последователност в отразяването на събитията. Романът изобщо няма за цел да представи обективно спомените на художника, чрез които Оно да оцени достиженията си в живота и изкуството. По-скоро би могло да се каже, че разказът му се свежда до преиначаване на събитията и обстоятелствата, за да може героят сам да се възприеме като ярка даровита личност. Всъщност вместо да стигне до задълбочени прозрения за битието и изкуството, той предлага разкрасена версия на своя живот. Оно не лъже в прекия смисъл на думата, но се старее да отбягва да говори за някои страни от живота си. Привидно се опитва да е обективен, но оплакванията му, че паметта му изневерява, могат да се възприемат като опит да премълчи и прикрие неблагоприятни за себе си обстоятелства. Разказът му изобилства с манипулативни твърдения и извъртания, с цел да се покаже необикновен в собствените си очи. Празнотите в повествованието са част от стратегията да се манипулира читателят. Грешките му са привидно случайни, но те подсказват истината на читателите.

Напълно основателно критикът Луис (Beedham 2010: 29) изследва кинематографическите похвати в романа. Той изтъква, че честите случаи на недоизказаност, незавършеност и неяснота в повествованието се дължат на обстоятелството, че самият герой влиза в ролята на автор и сам направлява спомените си. Резките скокове в наратива също се обясняват с внезапните обрати в съзнанието на героя, заради които Оно непрекъснато се извинява – „простете, че се отклоних“ е честа фраза в романа. Друг похват, заимстван от киното, е да се съпоставят сцени от различни периоди. Миджи-Хидари бар например е представен в своя разцвет в миналото непосредствено до сцена, разкриваща разпада му в настоящето. Често се загатва и за събития или обстоятелства, които много по-късно се разясняват на читателя (flashforwards). Такава например е случайната среща между Курада и Оно още в началото на романа, когато младият човек извърща враждебно глава от възрастния си учител и го подминава с пълно мълчание. Много по-късно читателят разбира смисъла на тази сцена, когато научава за предателството на Оно спрямо най-талантливия си ученик. Подчертаната флуидност и непоследователността в разказа, а също и употребата на необективен, „неблагонадежден“ разказвач са големи предизвикателства в този наглед достъпен и четивен роман. Читателят трябва да прозре извъртанията и изопачаванията на героя и сам да направи своите изводи за същността му. Писателят дава предимно косвени указания за личността на героя си.

Основен проблем за автора е как чрез английския да се загатне за чуждия език. Ето какво казва в интервю самият Ишигуро по въпроса:

Предполага се, че [Оно] говори на японски, но читателят чете размишленията му на английски. Поради това езикът трябва да звучи почти като превод, което за мене означаваше, че не трябва да съм извънредно речовит и да не използвам прекалено много разговорна английска реч. Езикът ми трябваше да звучи почти като филмови субтитри, като чрез английския се загатва за оригиналната чужда реч... Понякога слухът сам ми подсказваше: „Подобни изрази не звучат убедително. Биха били наред, ако разговарят англичани, но не и в този случай“ (Mason, 1989: 345)

Авторът много умело загатва за японската реч чрез подчертаната вежливост в разговорите между героите, чрез проявите им на боязън, почит, сдържаност, лаконизъм и сковано държание в усилията си да не се изрази неуважение, но всички тези особености до голяма степен разкриват неспособност за пълноценно общуване. Интересен случай разказва писателят Клайв Синклер относно превода на японски на романа (Beedham 2010: 28). В разговор с японския преводач критикът и белетристът Малкълм Брадбъри изразил предположението, че преводът не е представлявал голямо затруднение, тъй като езикът в творбата е близък до японския. Преводачът отговорил, че всъщност преводът бил много труден, тъй като романът изцяло следвал британските литературни традиции. Самият автор заявява, че пише като западняк – в романите му има ясно изразен сюжет, а образите му са триизмерни, докато със своята безсюжетност и несистематичния си разказвач японските романи наподобяват дневници. Очевидно преводачът веднага е установил тези различия. Според честите твърдения на самия Ишигуро в творчеството му Япония се използва преди всичко като метафора с характерните особености на всяко общество – стремеж да се упражнява власт, да се следват водачите, а героите да притежават всички общочовешки черти.

Накрая е важно да се разясни подчертаната многозначност в заглавието. Английският израз („floating world“) представлява превод на японска дума, която означава „изящна гравюра“. Както стана ясно, героят през дълъг период от живота си е създавал такива гравюри. Освен това изразът се използва в романа и като определение на миражния свят на полусенките и химерите, сред които живеят учениците от школата на Мори-сан. Колкото до буквалния смисъл на английски, фразата означава „плаващ свят“, сиреч свят на резки промени и обрати в обществото. Точно в такъв променлив свят с преобърнати ценности живее и героят по време на Втората световна война и няколко години след нея. И затова вероятно думата „измамлив“ най-точно предава различните значения. Богатата многозначност на заглавието безспорно загатва и за богатата многопластовост на творбата.

Третият роман на Ишигуро, *Остатъкът от деня* (*The Remains of the Day*, 1989), отличен с престижната награда „Букър“, е смятан и до днес за най-високото постижение на автора. На пръв поглед и той не се отличава с особено сложна сюжетна линия. Творбата представя разказа на застаряващ управител на голямо английско имение, който по време на краткото си пътува-

не с кола из Англия през 50-те години на XX в. си припомня ключови епизоди от кариерата си през изминалите три десетилетия. Тъй като действието в романа се развива изцяло в Англия, авторът очаква, че най-после читателите ще престанат да го възприемат единствено като японски писател.

И все пак макар в *Остатъкът от деня* Ишигуро да анализира преди всичко британски проблеми, като цяло новата творба твърде много напомня за *Художникът в измамливия свят*. Всъщност и двата романа проследяват късна фаза в живота на застаряващите герои, които се опитват да намерят свързващото звено между миналото и настоящето си. Действието и в двете творби се развива в следвоенния период, когато героите размишляват за профашистките си действия. Разказите и на двамата са „недостовърни“ не само защото паметта им изневерява заради напредналата възраст, а най-често поради това, че и двамата се опитват – съзнателно или донякъде несъзнателно – да преиначат истината.

Първите отзиви на критиката към *Остатъкът от деня* са извънредно радужни. Мърл Рубин например прави съпоставка между стила и съдържанието на романа, като заявява, че художественото съвършенство е в пълна хармония с дълбокото познаване на човешката природа (Beedham 2010: 44). Голям брой критици обаче отново долавят японски черти в творбата и свързват изяществото на авторския стил с японския му произход. От друга страна критикът Рафърти съзира в романа редица типични за англичаните черти: благоприличие и благопристойност, които до голяма степен потискат спонтанните прояви на емоционалност, а също и преклонение пред реда и авторитетите, но и известна доза самомнителност, както и дълбока носталгия по миналото (ibid: 45).

Като се има предвид богатия исторически фон, на който е обрисуван героият, трудно могат да се възприемат честите изявления на Ишигуро, че не се интересувал от историята *per se*. Основното действие в романа протича през 1956, година, изпълнена със значими политически събития не само във Великобритания, но и в целия свят – това е годината на преломния XX конгрес в СССР, когато Хрущов разкрива пред света истината за сталинските репресии и политическите чистки, също и годината на унгарското въстание, потушено от съветски танкове, а в САЩ тътенът на маккартизма със зловецния му „лов на вещици“ все още не е затихнал. В редица известни романи като *Златната тетрадка* (1962) на Дорис Лесинг, както и в политическия роман *Лице* (1977) на Блага Димитрова действието се развива предимно през тази бурна година.

За Великобритания обаче най-тежкото събитие през 1956 г. е т.нар. Суецка криза. Тя започва на 26 юли 1956 г., когато президентът на Египет Насър национализира канала, а тогавашните собственици на канала Великобритания и Франция обявяват война на Египет. Без всякакви предварителни консултации с мнозинството в Парламента или с широката общественост британският министър-председател Антъни Идън въвлича страната в Суецката криза. ООН се противопоставя на агресията и Великобритания е принудена

да оттегли войските си. Тези събития разкриват пред света отслабналата мощ на Британската империя. Героят в романа предприема шестдневното си пътуване вероятно в края на юли и началото на август, точно в разгара на Суецката криза. Озадачаващ е фактът защо по време на това пътуване Стивънс, който претендира, че десетилетия наред се е движил сред влиятелни личности с решаваща роля в международната политика, изобщо не споменава за Суецката криза. От друга страна обаче чрез ярките му спомени доста детайлно се открояват редица исторически значими събития – опитите на някои аристократични кръгове във Великобритания през 20-те години на ХХ в. да подложат на преразглеждане Версайския договор, както и стремежът на английската политическа върхушка през 30-те години да запази мира във Великобритания „на всяка цена“ („peace at any price“). В резултат на тези стремления на Мюнхенската конференция през 1938 г. Великобритания прилага спрямо Хитлер т.нар. политика за утоляване на нацистките набези („policy of appeasement“). Първата жертва на „споразумението“ с Хитлер е Чехословакия. Това съглашателство се смята за най-големия крах в британската дипломатия.

Въпреки силните си политически послания *Остатъкът от деня* може да се причисли и към категорията романи, които представят живота в големи английски имения (country-house novels). Тази група включва известни творби като *Мансфийлд парк* на Джейн Остин, *Брулени хълмове* на Емили Бронте, *Хаурдс Ендс* на Е.М.Форстър, *Завръщане в Брайдсхед* на Ивлин Уо и др. В романа на Ишигуро имението Дарлингтън хол до голяма степен е символ на Англия през ХХ в. Вероятно поради обективния си поглед на чужденец писателят съумява да представи извънредно точна картина на йерархичната структура в английското общество. На върха на социалната пирамида стои самият лорд Дарлингтън, а по-долните стъпала се заемат в последователен ред съответно от управителя на имението, икономката, камериерките, градинарите, чистачките, а приземният етаж на Дарлингтън хол се обитава от готвачите. Блясъкът на имението през 20-те и 30-те години на ХХ в. загатва за все още непомеркналото величие на Британската империя, а западналият му вид по време на Суецката криза внушава идеята за постепенния имперски упадък на Великобритания след Втората световна война.

Макар чрез спомените на управителя авторът да представя важни исторически събития през ХХ в., ударението в романа все пак е върху душевния мир на героя и процеса на самопознание. Шестдневното пътуване на Стивънс из Англия има напълно метафоричен характер – всъщност той предприема пътуване към себе си. Героят обаче не е откровен в самопреценките си. На пръв поглед желанието му е да представи обективно житейската си съдба, но същевременно се долавя усилието да прикрие дори пред себе си някои смущаващи обстоятелства в миналото, както и последиците от тях. Читателят постепенно осъзнава безспорната истинност на афоризма, че пътят към ада може да е постлан с най-добри намерения.



По време на пътуването си Стивънс често размишлява върху смисъла на понятието „достойнство“ (dignity), както и върху същностните черти на идеалния, „великия“ управител на имение (a great butler). Според него достойното поведение на такъв служител безусловно предполага самообладание, спокойствие, сдържаност, умение за пълен контрол над чувствата и страстите, неизменно съобразяване със своето обществено положение, както и с това на околните – все качества, които героят безспорно притежава. Стивънс изтъква и други достойнства на истинския „велик“ управител на имение – безупречна учтивост, пълна преданост към лорда, на когото служи, потискане на всичко лично в името на служебния дълг, умение за смирено, дискретно присъствие по време на изрядното си обслужване. Други задължителни качества са правилният говор, широката обща култура, ясната артикулация и т.н.

Героят разказва няколко истории, които според него убедително илюстрират представата за „великия“ управител на имение. В първия случай, в т.нар. тигрова история (the tiger story), се описва самоотвержената постъпка на английски иконом в Индия. Малко преди вечеря въпросният служител влиза в столовата, за да се убеди, че всичко е наред, но съзира под масата тигър. Без да губи нито за миг присъствие на духа, той затваря внимателно вратата, отива в гостната, където господарят му пие чай с посетители, и му прошепва, че се налага да ползва пушка заради появата на тигър в столовата. След малко гостите чуват три изстрела и не след дълго икономът отново се появява, за да долее чай в чайниците. Господарят го пита дали всичко е наред, а икономът хладнокръвно отговаря: „Всичко е в пълен порядък, сър... Вечерята ще се сервира в обичайния час... без каквито и да е видими следи от случилото се“ (RD, 1989: 36). Тази история, разказана от стария Стивънс, буди възхищението на целия обслужващ персонал в Дарлингтън Хол. Тя разкрива почти всички черти на идеалния иконом или управител на имение и на първо място самоотвержената служба на господаря и пълното му самообладание. Не по-малко впечатляваща е друга проява на преданост към съответния лорд от страна на стария мистър Стивънс. Заради финансовите интереси на господаря си той се съгласява да обслужи най-усърдно високопоставен гост в имението – генерал, който по време на Бурската война е станал пряк виновник за смъртта на другия син на Стивънс. Тази история е пореден пример за способността на „великия“ иконом да потиска личните си чувства заради интересите на господаря.

Самият герой в романа не се обявява директно за „велик“ управител на имение, но разказва за свои прояви, които косвено го представят като идеален служител. Точно в разгара на прием в Дарлингтън Хол например Стивънс научава за смъртта на баща си. Той обаче умело потиска болката и не изоставя нито за миг задълженията си. В романа има и друг ключов момент, когато той отново проявява „величието“ си. Непосредствено преди Мюнхенската конференция (1938) по време на посещение в имението на високопоставени

личности – очевидно става дума за министър-председателя на Великобритания Невил Чембърлейн и за немския посланик Рибентроп – Стивънс научава за предстоящия брак на мис Кентън, в която е дълбоко влюбен. Той съдържа поздравява икономката по случай събитието и невъзмутимо се връща към служебните си задължения. Героят категорично се придържа към представите си за неотменимост на служебния дълг.

Важно е да се отбележи, че разсъжденията на героя за смисъла на понятието „велик иконом“ (great butler) неизменно вървят успоредно с възхищението му от страната, също така „велика“ (Great Britain):

Когато тази сутрин се изправих на височинката и огледах ширналата се земя пред очите си, се преизпълних с едно безспорно благоговейно чувство – чувството, че съм се изправил пред величието. Ние наричаме страната си Велика Британия и вероятно има хора, които приемат това донякъде като проява на нескромност. Осмелявам се обаче да заявя, че дори самата природа в страната ни оправдава употребата на подобно определение (RD: 28).

Постоянните паралели, които героя прави между собствените си преживявания в имението и събитията във Великобритания, недвусмислено показват двустранния характер на романа (double-voiced narrative), тъй като личният живот на героя неизменно се преплита с обществения. Не е случайно например обстоятелството, че важни и трагични социални процеси – опитите за преразглеждане на Версайския договор, политическото съглашателство преди Мюнхенската конференция – съвпадат по време с трагични обстоятелства в живота на героя: смъртта на баща му и вестта за предстоящата женитба на любимата му. Това преплитане на ключови моменти в живота на нацията и на героя засилват метафоричния характер на творбата. По този начин имението още по-ярко се откроява като обобщен образ на Велика Британия с отмиращата ѝ йерархична система.

След края на Втората световна война обаче понятието „достойнство“, върху което Стивънс непрекъснато размишлява, придобива съвсем различно измерение. Според широките народни маси „достойнството“ вече не е привилегия единствено на аристократа и на тесния кръг около него, а придобива демократично значение. Хари Смит, случайно срещнатият мъж в затътената провинция, уверено заявява пред изискания Стивънс, когото местните жители възприемат като аристократ:

Достойнството не е качество единствено на джентълмена. Това е нещо, към което всеки човек трябва да се стреми да притежава... Затова воювахме и срещу Хитлер... Ако Хитлер беше победил, щяхме да сме роби... Ние извоювахме правото си да бъдем свободни граждани... независимо дали си беден или богат, ти по рождение си свободен и можеш свободно да изразяваш мнението си, като гласуваш „за“ или „против“ съответния депутат в парламента (RD: 186).

Подобни настроения ясно показват радикалните промени в обществените нагласи на Великобритания, които Стивънс остро осъзнава извън пределите на Дарлингтън хол.

Темата за величието – на „идеалния“ управител на имение, както и на Великобритания – се преплита с друга важна тема: потиснатата любов на героя към икономката мис Кентън. Целенасочената му емоционална сдържаност се откроява чрез поредица от знаменателни случки. Още в началото на романа Стивънс категорично заявява на икономката, позволила си да му донесе цветя, за да освежи мрачната му стая, че желае да сведе до минимум всякакви отклонения на вниманието от основните му задължения. Пълното потискане на чувствата към всичко около него предизвиква по-късно гневната реакция на мис Кентън. Когато разбира, че изгонването на еврейските прислужнички от страна на лорда все пак дълбоко е разстроило Стивънс, тя яростно избухва: „Защо, мистър Стивънс, защо, защо, защо непрекъснато трябва да се преструвате?“ (RD: 154). А по-късно възкликва: „Нима наистина сте от плът и кръв?“. Най-ярък пример за потискането на силните си емоции е споменатият вече епизод, когато Стивънс научава за предстоящата женитба на икономката. Макар че героят дочува горестните ридания на мис Кентън от стаята ѝ и разбира, че тя очаква от него израз на чувства, той непоколебимо подминава вратата ѝ, за да обслужи високопоставените гости. Всъщност в този миг той сам завинаги се обрича на пълна самота, както и на емоционална атрофия. Когато много по-късно предприема пътуването си, за да се срещне с отдавна омъжената икономка, героят непрекъснато внушава сам на себе си, че срещата се налагала не по лични, а по чисто служебни причини – да убеди бившата служителка отново да се върне на работа в имението.

Важен е въпросът какви реакции предизвиква образът на Стивънс у читателите. Несъмнено те са противоречиви. От една страна читателят безспорно проявява съчувствие към героя заради пропиления му живот в пълна преданост на господаря, но от друга изпитва и неприязън поради безропотната подкрепа на лорда в колаборацията му с фашистите. Единственото оправдание за действията на Стивънс е твърде ограничената му осведоменост относно реалните социални процеси извън тесните предели на Дарлингтън хол. На фона на промените в английското общество обаче, представени чрез промените в живота на имението, мнозина читатели възприемат героя като напълно анахронична фигура.

Икономката мис Кентън е пълен антипод на Стивънс. Макар и да е изрядна като него в изпълнението на служебните си задължения, във всяко отношение тя се ръководи преди всичко от чувствата и дълбоката си хуманност. Могат да се дадат множество примери на силни емоционални прояви от нейна страна. Единствено пълната безперспективност извън пределите на Дарлингтън хол я възпира да напусне имението. Именно мис Кентън стига почти до открито любовно признание, когато непосредствено преди женитбата си заявява на

Стивънс колко много значел той за нея. Дори и в края на романа героинята е водена изцяло от чувства на обич – тя отказва да напусне съпруга си, защото съзнава, че през дългите години на съвместен живот го е обикнала дълбоко. В краткия им разговор в края на романа настоящата мисис Бен многократно употребява думата „любов“, която е напълно чужда за речника на Стивънс.

Другият важен герой в романа, лорд Дарлингтън, също се откроява извънредно ярко, защото е представен от различни гледни точки, през погледа на мнозина. На първо място той е обрисуван от самия Стивънс като олицетворение на идеалния господар. Макар читателят вече да е осъзнал, че разказвачът е „неблагонадежден“, тази характеристика е от съществено значение. Героят многократно изтъква нравствената същност на лорда и се гордее с оказаната му чест да служи на господата, „които допринасят за прогреса на човечеството... и разрешават значимите проблеми на съвременното“ (RD: 114).

Разпалените изявления на самия лорд също го разкриват като извисена и добродетелна личност. Той многократно заявява, че вековните британски традиции повелявали да се проявява великодушие към победения, а според него Версайският договор нарушавал тези дълбоко вкоренени норми на благородство у англичаните. В представите на лорда е истинско кощунство да се ненавижда и наказва врага след приключването на военния конфликт. На банкетата в края на конференцията той вдига тост за възцаряването на мира и справедливостта в Европа (RD: 98).

Други герои в романа обаче виждат аристократа в напълно различна светлина. Това най-ясно проличава в думите на американския сенатор мистър Луис, който отговоря на тоста на домакина по следния начин:

Питаме се шо за човек е лорд Дарлингтън? Истински джентълмен... Класически английски джентълмен. Благопристоен, почтен, добронамерен. Но негово височество е просто аматьор... Действително е аматьор, а световните проблеми днес вече не се решават от джентълмени аматьори. Колкото по-рано осъзнаете това в Европа, толкова по-добре... Дали всички вие, благопристойни, добронамерени господата, имате ясна представа в какво се превръща светът наоколо?... Джентълмени от типа на уважавания ни домакин продължават да вярват, че са длъжни да се намесват в неща, които не разбират... Вие тук в Европа се нуждаете от специалисти в управлението на делата си. Ако не осъзнаете това своевременно, се изправяте пред големи беди... Да вдигнем тост за професионализма (RD: 102).

Тези думи донякъде оневиняват лорд Дарлингтън. Те показват, че в действията си аристократът наистина се ръководи от извисени подбуди, но всъщност е напълно сляп за окръжаващата го действителност, твърде невеж относно истинските процеси в света, поради което проявява опасна недалновидност, граничеща с недопустим политически наивитет.

Подобно мнение относно лорда изразява по-късно и журналистът мистър Кардинал, кръщелникът на аристократа, при внезапното си посещение

по време на важната политическа среща в имението. Той директно заявява на слияния Стивънс:

Лордът е мил, много мил човек. Но той не плува в свои води и се оставя да го манипулират. Той е пионка в ръцете на нацистите... Не си ли забелязал какво става тук през последните три-четири години?... Дори за миг не си ли се досетил, че чрез добрия ни приятел хер Рибентроп самият хер Хитлер манипулира лорда, също както манипулира марионетките си в Берлин? (RD: 223–4).

По този начин чрез субективните и твърде противоречиви характеристики на лорда Ишигуро създава сложен образ с различни измерения и така подтиква читателя сам да направи своята преценка. И все пак конкретните действия на лорда го представят в напълно обективна светлина. Когато нацистите започват изстъпленията си срещу евреите, лордът прогонва беззащитните еврейски прислужнички от имението си. Освен това в романа директно се споменава за честите посещения в Дарлингтън Хол на сър Осуард Мозли, основателя и водача на Британския фашистки съюз, известен с антисемитските си погроми в Лондон и с отявлената подкрепа на Хитлер.

Най-тежкото деяние на лорд Дарлингтън е организираната от него среща в имението непосредствено преди Мюнхенската конференция между министър-председателя, външния министър на Великобритания и немския посланик. По този начин лордът активно съдейства за пораженската политика на страната си спрямо хитлеристките набези и окупацията на Чехословакия. На тази среща Дарлингтън очевидно се проявява като отявлен фашистки колаборационист, който тласка правителството към най-позорната проява на съглашателство в историята на Великобритания. Обобщението за профашистката дейност на лорда отеква ясно в думите на мистър Кардинал, озовал се ненадейно в имението по време на срещата: „В този миг... лордът прави неимоверни усилия да преодолее възраженията на нашето Външно министерство срещу едно безумно намерение“ (RD: 225).

Към края на романа и самият Стивънс, който продължава да боготвори господаря си, започва да съзира другата страна на лорда. Излязъл почти за пръв път извън пределите на имението, по време на пътуването си той сякаш изцяло проглежда и започва да вижда света в друга светлина. Разговорите му с най-различни хора, променените нагласи в обществото го карат донякъде да преосмисли миналото си и той се въздържа да споменава, че е служил на лорд Дарлингтън, който след войната е осъден за колаборационистките си действия.

В крайна сметка лорд Дарлингтън се откроява като извънредно противоречива личност. Воден от най-благородни подбуди, той проявява изключителна политическа слепота. Неговият образ отново е потвърждение на сентенцията, че пътят към ада може да е постлан с най-добри намерения.

Също както образите на Стивънс и мис Кентън се открояват като напълно противоположни, така и контрастът между лорд Дарлингтън и кръщелника му мистър Кардинал е твърде очевиден. Въпреки младостта си журналистът Кардинал е способен да прояви политическа зрялост и обективност, като се опитва да предпази кръстника си, когото дълбоко обича и уважава, от груби манипулативни грешки. И все пак най-силен и красноречив е контрастът между лорда и образите на двамата американци в романа – сенатора Луис и новия собственик на имението мистър Фарадей (във филмовата версия по романа двамата се сливат в един образ). Както вече многократно се изтъкна, политическите възгледи на лорда са замъглени от чувства, представи за джентълменско поведение и благородство, докато сенаторът ясно вижда надвисналите заплахи за човечеството и отправя призив за висок професионализъм в международната дейност. Той сякаш вече предусеща сянката на Втората световна война, надвиснала над Европа, когато, както се спомена, отправя категоричното си предупреждение на конференцията в Дарлингтън Хол доста преди настъпването на най-голямата катастрофа в световната история.

В романа особено силно е подчертан и контрастът между лорд Дарлингтън и мистър Фарадей. Обстоятелството, че именно американец е поредният собственик на старинното английско имение, недвусмислено показва нараналото влияние на САЩ след Втората световна война както във Великобритания, така и в целия свят. Самият Стивънс осъзнава коренните различия между двамата си господари. Докато лорд Дарлингтън неизменно е бил сдържан, учтив, строг, благовъзпитан, ключовата дума, с която се характеризира поведението на мистър Фарадей, е шегобийство (*bantering*). Новият собственик на имението непрекъснато се държи свойски и шеговито със Стивънс, като това поведение отначало дълбоко озадачава и дори слисва управителя, но по-късно той започва сериозно да размишлява върху подобно отношение към живота и хората. В последните параграфи на романа думата шегобийство (*bantering*) многократно се повтаря. Героят дори донякъде осъзнава, че в подобно поведение между хората се крие „ключът към човешката топлина“.

Самият факт, че повествованието в *Остатъкът от деня* е в първо лице, до голяма степен означава, че разказвачът е „неблагонадежден“ (*unreliable narrator*) не само защото често премълчава или преиначава истината, за да прикрие някои свои грешки, но и поради променливата, неустойчива и дори мъглява същност на спомените. Именно затова творбата е голямо предизвикателство към читателя – той отново трябва сам да направи разграничение между истината и съзнателните извъртания, а дори и откровените лъжи. Най-голямото постижение на този творчески подход обаче е, че чрез личните спомени въздействащо се реконструира обществено-историческия контекст на няколко десетилетия. Другото съществено достойнство на подхода е, че на читателя се предоставя пълна свобода в тълкуванията.

В подобно повествование в първо лице съществена роля за обрисването на героя играе езикът. До голяма степен речта на Стивънс е благопристойна, но доста скована, което подсказва за притъпената му, дори закърняла емоционалност. Освен това твърде често вместо да разкрие личната си гледна точка, героят прибегва до обобщения, като използва думата „човек“ (one, man) особено в случаите, когато иска да се дистанцира от прояви на чувства или самооценка. Според него проявата на чувства е белег на слабохарактерност. Често повтаряни фрази в романа са „нека да бъде съвсем ясен“, „нека да изясня веднага случая“ („let me be perfectly clear“, „let me make it immediately clear“). Тези уточнения звучат като самозащита срещу евентуални подозрения от страна на читателя за вътрешната му несигурност. Поначало би могло да се каже, че повествованието сякаш има за цел по-скоро да прикрие, отколкото да осветли някои ситуации в живота на героя. Така че голямото предизвикателство към читателя е да съумее да чете между редовете, вместо да приема за „чиста монета“ казаното от разказвача. Именно тази виртуозност в представянето на гледните точки, както и скритата дълбочина в повествованието разкриват огромния талант на Ишигуро.

Особен интерес предизвиква финалът на романа. Тъй като са възможни различни интерпретации, той донякъде може да се възприема като отворен. След окончателната раздяла с мисис Бен героят се озовава привечер на оживен кей, където тъпни хора очакват да грейне нощното осветление. Пред съвсем случаен непознат, седнал до него на пейката, Стивънс прави най-сериозна равностметка на пропиления си живот. Той с горчивина признава, че е имал пълно доверие в господаря си, но сега осъзнава своята отговорност за „чуждите“ грешки и дори се усъмнява в правото си да говори за „достойнство“ в живота си. Почти разплакан, Стивънс споделя пред непознатия, че е дал на лорда най-доброто от себе си и вече нищо не е останало в душата му. В този контекст заглавието на романа придобива дълбок метафоричен смисъл. Английската дума „remains“ има няколко значения. На първо място тя би могла да означава „остатъци“, да речем, огризки от вечеря, сиреч трошите от богатата трапеза, които Стивънс е получавал от господаря си за преданата служба. Думата също означава и „развалина“, дори „тленни останки“ и тези значения подсказват, че героят всъщност е жив труп, човек, лишен от всякаква душевност. А дори и фразата „остатъкът от деня“, сиреч кратките мигове преди да падне пълният мрак, внушава идеята, че на героя му остава твърде малко време, за да навакса пропуснатото през целия си живот. Чрез извънредно ярък символ филмът, направен по романа (1993), подсказва какво предстои на героя в залеза на живота му. Стивънс пуска на свобода случайно влетелия гълъб в гостната на Дарлингтън Хол и загледа в лазурното небе, затваря плътно прозореца след изхвъркналата в простора птица. Сцената ясно подсказва, че героят остава завинаги вътре зад солидните стени на имението като част от инвентара и мебелировката (a part of the package), отдаден единствено на едно нещо – „работа, работа и пак работа“ за новия си господар.

И все пак в края на романа като че ли се долавят и оптимистични нотки. Стивънс сякаш е склонен да се вслуша в съвета на непознатия и обзет от желанието да не се вглежда непрекъснато в миналото си, решава да оползотвори „остатъка от деня“ по най-приятния възможен начин. В шеговитите разговори между непознатите хора на кея той съзира непринуденост, добросъщност, жизнелюбие и преди всичко, както се спомена, „ключ към човешката топлина“. Стивънс вече е склонен да види единствено доброжелателност в шегаджийския тон на новия си господар и затова решава и той да промени отношението си към живота и хората. В края на романа твърдото му намерение звучи доста обнадеждаващо – в последното изречение на творбата героят заявява, че когато се завърне в имението, ще започне още по-усилено да се упражнява в „шегаджийство“, за да изненада благоприятно господаря си при завръщането му. Читателят като че ли е по-склонен да приеме оптимистичния прочит на финала в творбата.

Многоаспектният характер на романа предоставя възможности за най-различни интердисциплинарни подходи към него, които осветляват неизследвани страни на творбата. Лилиан Фърст (Furst 2007: 530–53) например анализира ролята на паметта и нетрайната променлива същност на спомените в *Остатъкът от деня*. Критичката изтъква множеството проблеми и пропуски в паметта на героя като непоследователност, необективност, влияние на чужди мнения, вътрешно колебание и т.н. Неслучайно, изтъква тя, често повтаряни фрази в романа са „доколкото си спомням“, „ако не ме лъже паметта“ и други подобни изрази. Според Фърст на читателя се предоставя задачата сам да сглоби късчетата от мозайката, за да достигне до истината. Критичката набляга и на т.нар. блокаж в паметта. Така например съзнателно – а понякога и несъзнателно – героят насочва вниманието си към най-малките подробности в странични, дори незначителни и прозаични неща, за да потисне напрежението или болката си. Такъв е случаят, когато Стивънс твърде подробно описва излъсканите сребърни прибори точно преди решаващата дипломатическа среща в имението или когато непосредствено след смъртта на баща си говори на лекаря за отеклите наранени ходила на френския гост. В подобни случаи често отправяните въпроси към него от страничните наблюдатели са „Добре ли си?“, „Как си?“, които подсказват състоянието му на блокаж, което той самият не съзнава.

Някои критици правят фрейдистки прочит на романа (Shaffer 2006: 157–170). Те изтъкват, че реакцията на потискане (repression) е средство, чрез което болезнените спомени и тягостните преживявания се изтласкват от съзнанието в подсъзнанието, дори в неосъзнатото. Подобна реакция обаче неизбежно води до постоянно състояние на самозаблуда. Самият автор заявява, че романът е написан на „езика на самозаблудата“ (ibid: 170) Критиците също така подчертават, че професионалното облекло и самият професионализъм на героя са защитната броня, която го предпазва от хаоса във външния свят. На художествено ниво усещането за неориентираност на Стивънс се внушава и чрез природни



явления като падаща мъгла, дрезгавина или здрач, които съвсем не се отнасят единствено до метеорологическите условия, а и до психологическото състояние на героя. Поначало трябва да се изтъкне, че зад външната съдържаност и подчертания лаконизъм творбата крие изумителна многопластовост, която налага разнообразни тълкувания и подходи. Или както се изразява Салман Рушди, под привидно спокойната повърхност бушува истинска стихия (ibid: 158). Според почти всеобщото мнение на критиците и читателите романът се нарежда сред най-големите шедьоври в съвременната британска литература. Забележителният му успех до голяма степен се дължи и на впечатляващия филм с блестящото актьорско присъствие на Антъни Хопкинс и Ема Томпсън.

В следващата си творба – *Неутешимите* (*The Unconsoled*, 1995), писателят сякаш изведнъж рязко сменя посоката и създава коренно различен роман. Вероятно раздражен от реакциите на някои критици, че първите му три книги са подчертано реалистични и са почти еднакви едва ли не като „пощенски марки“, той разкрива друга страна от таланта си и създава сложна сюрреалистична творба. Разликата с предишните му произведения е очевидна. Докато първите три са сравнително кратки и се отличават с изключителна повествователна съдържаност, лаконизъм, пестеливост и иносказателност, новата творба надхвърля 500 страници и представя безкрайна поредица от неимоверно словоохотливи герои, които изливат извънредно дълги и обстоятелствени монолози за житейската си съдба, а после задълго изчезват от повествованието. Първоначално читателят се чувства доста объркан не само от многословието и разнообразието на персонажите, но и от факта, че действието се развива в неназован град в неназована страна. Поради множеството насочващи детайли обаче повечето критици изтъкват, че по всяка вероятност действието се развива в Западна Европа и по-специално в Германия.

Най-общата сюжетна линия за пореден път е сравнително проста. Романът описва посещението на световноизвестен пианист с фамилното име Райдър (също като при Стивънс в *Остатъкът от деня* малкото му име никъде не се споменава), който трябва да изнесе концерт в неназования град, за да се преодолее духовната криза, обзела местното население. Героят се среща с голям брой лица и в мнозина от тях открива черти от себе си, като по този начин у него се отключват забравени спомени от детството и младостта.

Отначало критиците, очаквали творба, сходна с първите три, са напълно разочаровани от *Неутешимите*. Те определят романа като извънредно озадачаващ, неясен с посланията си, ненужно разтеглен, наподобяващ безкрайно проточил се „кошмар“. Чувството за обърканост, което според критиците читателите изпитват в досега си с романа, донякъде се описва и в самата книга: „Хората не се чувстваха в свои води, объркваха се. Изпитваха усещане за неувереност, сякаш губеха самоконтрол“ (*The Unconsoled* 1995: 190). В статия относно първите реакции към *Неутешимите* Брайън Шафър (Shaffer 1998: 119) заявява, че романът предизвиква подобни хладни, дори негативни ре-

акции, защото в него авторът сякаш се връща назад към отдавна отминали литературни епохи и възстановява традицията на „чудовищно дебелия роман“ („baggy monsters“ според определението на Хенри Джеймс). Всъщност най-честата дума, която се споменава в първоначалните критическите отзиви, е „фрустрация“, сиреч раздражението, постоянната напрегнатост, която авторът предизвиква у читателя. Според критичката Луси Хюз Халет (Beedham 2010: 103) разказ за герой, който непрекъснато е възпрепятстван от внезапно възникнали обстоятелства да извърши някакво неотложно действие, е безкрайно „фрустриращо“ както за героя, така и за читателя. По моя преценка най-фрустриращото обстоятелство в романа е, че пианистът изобщо не успява да изпълни основната цел на посещението си – да изнесе дългоочаквания концерт, който непрекъснато се обсъжда от всички герои в тези 535 страници. От своя страна критикът Амид Чаудхури (ibid: 104) определя романа като изцяло поставен извън сферата на действителността, т.е. „ahistorical“, произведение без всякакви културологични, социални или исторически детерминанти, особености, които според Чаудхури са задължителни за всяка литературна творба. Именно желанието на тези критици да съотнесат романа към точно определени норми, да му сложат неотменим категоричен етикет им пречи да осъзнаят големите художествени предизвикателства, които Ишигуро отправя в тази своя творба.

Разбира се, след първоначалното смайване се появяват и редица положителни отзиви за романа. Например писателката Анита Брукнър, отличена с престижната награда „Букър“ (1984), заявява, че постиженията на автора в новата му творба остават неоценени както от критиците, така и от читателите поради променената човешка нагласа в електронната ера и нетърпението да се прочете дълъг и сложен роман (Beedham 2010: 103). Според нея тъкмо поради тази причина мнозина дори не се и опитват да доловят радикално новия стил на автора и стремежа му да отрази човешкото съзнание по коренно различен начин. И все пак критици като Брук Алън (ibid: 105) високо оценяват творческото дръзновение на Ишигуро и задълбочено анализират въздействащото примесване на съзнателни и подсъзнателни процеси. От своя страна критичката Луо (ibid: 111) съпоставя романа с *Алиса в огледалния свят* на Луис Карол. Според нея подобно на Карол Ишигуро създава паралелен свят с безброй огледала и врати, с различни правила и неочаквани обрати. В този свят, донякъде ефимерен като в съновидение, реалното и въображаемостта непрекъснато се преплитат. Неслучайно в романа има множество сцени, когато героят се събужда от настойчивия звън на телефона, за да премине към друга реалност. Както заявява самият автор в свое интервю, в този роман той си служи с езика на съновиденията (ibid: 113).

Когато читателят долови този съзнателен стремеж на автора, той вече е в състояние да оцени множеството художествени експерименти в тази подчертано нетрадиционна творба. На първо място се откроява произволната игра с

времето, което е безкрайно обтекаемо и неопределено. Една героиня например заявява, че остава около час до началото на представлението, но героят, главният участник в концерта, се забърква в неимоверно дълга поредица от премеждия, които биха отнели много часове наред. Когато обаче най-после се завръща в концертната зала, Райдър установява, че там още текат предварителните приготовления. В романа могат да се посочат редица подобни примери на „своеволие“ с времето.

По същия начин Ишигуро придава нереалност и на пространството чрез промени в самата му „физика“. В романа се редуват сцени, когато героят пътува дълго време извън града, но най-неочаквано се озовава в изходната си позиция в центъра на градчето. Така например Райдър предприема продължително пътешествие с интервюиращи го журналисти, но изведнъж отваря една странична врата и се озовава в задната част на кафенето, където е оставил Борис – момчето, което читателят има достатъчно основания да възприема като негов син. Впечатляващи „игри“ с пространството и времето са и сцени, в които героят категорично разпознава места, свързани с детството му. Такъв е случаят например с хотелската стая, където Райдър сякаш мигновено се озовава в уютната гостна на леля си и потъва в дълбок сън. Подобен е случаят и със старата кола, захвърлена като непотребна край пътя. В очите на героя това е колата на баща му, с която семейството му е правило щастливи пътешествия. Райдър се настанява на задната седалка, любимото му място, и отново заспива. Основното внушение на подобни сцени е, че за да оцени истински романа, читателят трябва да приеме описания в него свят до голяма степен като съновидение.

Представите за пространство се усложняват допълнително и поради това, че героят е способен да вижда и да чува неща далече извън своя сетивен обсег. В пета глава например Райдър седи в кола пред дома на мис Колинс, но съвсем ясно дочува разговора ѝ с младежа Стивън, който се води вътре в отдалечената гостна. Той долавя с най-големи подробности и мислите на Стивън относно дълбокото му огорчение, че майка му изобщо не е одобрила музикалното изпълнение, с което я е поздравил за рождения ѝ ден. Райдър си представя всичко с най-малки детайли, сякаш сам е присъствал на сцената. Може напълно основателно да се заключи, че макар повествованието в романа да е в първо лице, чрез многобройните примери на вникване в чуждото съзнание ролята на Райдър много плътно се доближава до тази на „всезнаещия“ разказвач.

Критиците описват по различен начин своеобразната художествена стратегия, която Ишигуро предприема в този роман. Според Шафър (Shaffer 1998: 94–95) ключовият термин, който разкрива дълбинната логика на творбата, е „апроприация“ (appropriation), т.е. употребата на паралелни фигури, проекции или почти огледални образи, които до голяма степен отразяват скритата същност на главния герой. Както изтъква Шафър, чрез срещите си с тези лица и разказите им за личните проблеми Райдър съумява да види обективно

собствения си живот отстрани и да направи безпристрастна оценка на съществуването си. Мнозина критици развиват тази тема, като изброяват дълга поредица от подобни „огледални“ образи или проекции на героя.

Очевидно фамилията Хофман – управителят на хотела, жена му Кристин и синът им Стивън – най-точно представя семейните проблеми на Райдър. Между неговите родители също е имало постоянно неразбирателство, и те като съпрузите Хофман не са оценявали музикалната дарба на сина си, който е копнеел за признанието и обичта на родителите си и е мечтал да се изяви като талантлив пианист. Като сходни огледални образи, загатващи за евентуалното нерадостно бъдеще на героя, може да се възприеме например и друга съпругеска двойка – мис Колинс и бившият талантлив диригент Бродски, превърнал се в безнадежден пияница. Подобна проекция на семейството на Райдър са и Густав, дъщеря му Софи и внукът му Борис. Ясно се внушава обаче идеята, че всъщност ролята на бащата в тази фамилия се изпълнява от самия герой, макар че тази важна подробност много бавно изплува в съзнанието му. Както проличава от думите по-долу, самият Ишигуро заявява в свое интервю, че се е придържал към подобна идея за „апроприация“:

Исках да представя герой, който изведнъж се появява на непознато място, където среща хора, които не са точно възплъщение на неговото „аз“, но му напомнят като „ехо“ за миналото, загатват за евентуалното му бъдеще, като същевременно отразяват и страховете му в какво би могъл да се превърне самият той занаят (Steinberg 1995: 105).

По-късно критичката Синтия Уонг заключава, че именно Ишигуро въвежда художествената стратегия, посредством която героят си припомня и осмисля своето доста болезнено минало чрез вникване в нечия чужда лична драма (Wong 2000: 74).

Поради тези повтарящи се образи би могло да се обобщи, че основната тема в романа е засилващото се отчуждение в семейната среда, липсата на топлина и обич, пълната неспособност на родителите да проявят към собственото си дете разбиране и насърчение на способностите му, което след време неминуемо оказва пагубно въздействие върху цялостното развитие на индивида.

Поради сюрреалистичната атмосфера в *Неутешимите* повечето критици съпоставят Ишигуро с Кафка и Бекет. Самият автор обаче често заявява, че в по-късното си творчество изпитва влиянието не толкова на Чехов, а на Достоевски (Beedham: 103). В този смисъл по моя преценка най-точното определение на романа дава критичката Рейчъл Къск (ibid: 105). Подчертавайки изключителната оригиналност на творбата, тя обобщава, че всъщност това е роман, който разкрива дълбините на човешката душа. Подобен прочит на творбата е убедителен, защото самотното пътуване на героя в безименния град разкрива дълбоките чувства на самота и отчуждение не само на героя,

но и на всички хора, с които се среща. Ишигуро постига невероятно дълбоки прозрения за човешката природа, за сложните взаимоотношения между хората с неизменно редуващите се мигове на дълбоко разбирателство и на внезапно остро отчуждение. В този роман Ишигуро се изявява като истински сърцевед, защото почти всяка отделна глава разкрива някаква дълбока лична драма. Героите често размишляват за това как би протекъл животът им, ако в даден решителен миг събитията са взели друг обрат. Едва ли не ключовата фраза в романа е „какъв бих могъл да стана само ако...“. Подобни думи изричат редица герои. Ето например какво заявява героят Педерсън за свой познат:

Той е високо уважаван в града и продължава да е активен в обществения живот... Ала от време на време се обръща назад към миналото си и се чуди как би се стекъл животът му, ако е бил... ами ако е бил малко по-решителен... И по-пламенен... Чуди се дали ако не бе поел по друг път, ако бе проявил по-голяма решителност... относно любовта и чувствата, то тогава... (*The Unconsoled* 1995: 374).

Би могло да се обобщи, че до голяма степен основната идея в романа е, че човек непрекъснато се терзае от натрапчивата мисъл – какъв би могъл да стана, ако в даден решителен миг бях постъпил другоаче. В този смисъл всички хора донякъде носят в себе си своя болка и посвоему са „неутешими“. Подобно тълкуване придава универсално послание на творбата. Неслучайно градът и страната не са назовани – събитията в романа могат да се случат из всички краища на света, защото проблемите са общочовешки.

И затова в романа особено важна е ролята на мис Колинс. Основното занимание на самотната жена е търпеливо да изслушва нещастниците в града. Тя съзнава, че хората имат нужда да бъдат чути, да излеят болката си пред другото. И затова главната препоръка, която тази мъдра жена дава на „неутешимите“, е следната: „опитайте се да изживеете остатъка от живота си пълноценно“ (ibid: 364).

Подобно обобщение за подчертана универсалност на романа предлага и критикът Пиер Франсоаз: „Описаният от Ишигуро свят, както и гостуващият там пианист убедително представят нашия свят и собствената ни психическа нагласа“ (Beedham 2010: 121). И затова в класацията от страна на литературните критици, направена през 2006 г., *Неутешимите* се нарежда сред най-интригуващите творби в периода между 1980 и 2005 г., редом с шедеври като *Изкупление (Atonement)* на Макюън и *Среднощни деца (Midnight's Children)* на Салман Рушди. А преди това литературният критик на *Sunday Times* Джон Кари включва романа и в книгата си за най-увлекателните романи през XX в.

От всички романи на Ишигуро *Когато бяхме сираци (When We Were Orphans, 2000)* предизвиква най-противоречиви отзиви. Едни критици подчертават интригуващия оригинален сюжет и въздействащата му сила, а други намират творбата ненужно разтеглена и скучна. Тези различия ясно се открито

яват в статии на „Ню Йорк Таймс“ (Book Review, September, 2000). Там Майкъл Гора определя романа като най-зрялото постижение на автора, а Мичико Какутани изразява дълбокото си разочарование от твореца. Писателката Алис Макдермот обобщава противоречивите възгледи с изявлението, че на места романът е блестящ, а другаде скучен, често вълнуващ, но нерядко и непонятен, в някои части впечатляващ, а в други – тромав и заплетен.

Сюжетът на новия роман действително е твърде усложнен. Героят Кристофър Банкс прекарва първите десетина година от живота си напълно безметежно, закрилян и обичан от преданите си родители. Английското семейство живее охолно в богатия и добре охраняван международен жилищен квартал на Шанхай. Най-добрият му приятел е Акира, син на японските им съседи. С други думи, първоначално героят обитава самия бастион на колониалната зона, заобиколена от размирните квартали и областите във вътрешността на Китай. Когато бащата на Банкс внезапно изчезва, двете момчета се впускат в детективски игри, за да го открият. Малко по-късно изчезва и майка му и тогава момчето е изпратено с кораб в Англия и настанено в дома на леля си. След като завършва престижен колеж в Кеймбридж, през 20-те години на XX в. младежът се премества да живее в Лондон, обладан от едно-единствено желание – да стане велик детектив и да открие изчезналите си родители. За сравнително кратко време той действително успява да стане най-блестящият детектив на Англия. Завръща се отново в Шанхай едва през 1937 г. – един много размирнен период, белязан от граждански междуособици. Градът е център и на ожесточената китайско-японска война (1937), която според историците запалва искрата на Втората световна война. В сюрреалистичната атмосфера на полуразрушения Шанхай напълно естествено е повествованието да придобие сюрреалистичен характер.

В опитите да открие родителите си Банкс се озовава във военната зона на Шанхай, където – очевидно доста неправдоподобно – разпознава в японски войник приятеля от детството си. Акира го отвежда до къщата, където евентуално са скрити отвлечените му родители, но домът е напълно разрушен. Банкс научава истината за родителите си от „чичо“ Филип, известен с прозвището Жълтата змия. Той се оказва двоен агент, работещ едновременно за комунистите и за Чан Кай Ши. От него Банкс разбира, че в детството му баща му е избягал с любовница, а две години по-късно е починал от тиф в Сингапур. Съдбата на майка му също е трагична. Разгневила известен мафиот в търговията с опиум, по негова заповед тя е отвлечена в плен и затворена в „харема“ му. Гордата жена се подчинява на волята на похитителя, при условие че той осигурява солидна издръжка на сина ѝ до завършването на университетското му образование. След смъртта на мафиота майка му се изгубва в разтърсвания от войни Китай. В края на творбата Ишигуро представя срещата на героя с възрастната му майка в Хонконг през 1953 г. Загубила напълно паметта си, майката е настанена в дом за душевноболни, финансиран от религиозен ор-

ден. Романът завършва със сравнително ведър тон, защото за пръв път героят насочва поглед към бъдещето, което донякъде му се струва безоблачно.

Въпреки множеството разногласия между критиците и читателите, в едно отношение отзивите са единодушни – новият роман на Ишигуро притежава безспорни сходства с предишните му творби. Повествованието отново изцяло е в първо лице, като героят отново се вижда в миналото, преосмисля живота си и всички събития. Тъй като дава определено субективна преценка на преживяното, повествователят отново се откроява като „неблагонадежден“. Кристофър често несъзнателно стига до самозаблуди, като премълчава или неволно преиначава някои болезнени спомени, за да приглуши болката. В крайна сметка читателят не научава пълната истина, а я долавя само отчасти от смътните, понякога противоречиви спомени на героя. По този начин авторът отправя по-редното предизвикателство към читателя, който сам трябва да прецени дали животът на героя действително е бил толкова успешен и пълен, колкото иска да ни внуши самият Банкс.

Въздействието на родителите върху героя отново е главна тема в романа, както и в *Неутешимите*. През целия си живот Кристофър Банкс се опитва да докаже пред себе си, че е заслужил обичта им в детството и е оправдал надеждите им. Именно това е стимулът, подтикнал го да стане прочут детектив. Поначало в романите на Ишигуро химерите и очакванията, които родителите събуждат в детското съзнание на героите, продължават да ги терзаят до края на дните им. Пълното обсебване с миналото и с допуснатите грешки им пречи да живеят пълноценно в настоящето и те често остават самотници. В крайна сметка всички романи на автора са пропити с дълбоко чувство на носталгия по миналото.

Големият брой сираци в романа не е случаен, а придобива фигуративно значение. Чрез повторенията се внушава идеята, че усещането да се чувстваш сирак в пряк и преносен смисъл е широко разпространено. В представите на Ишигуро същото чувство изпитват и мнозина хора от бившите колонии след оттеглянето на колонизаторите, макар че това е по-трудно да се разбере от психологическа гледна точка. Твърде често родителите/колонизаторите заемат извънредно важно място в живота на децата/колонизираните, след като ги напуснат. Според Фройд именно „интернализацията“ на родителските повели от страна на детето може по-късно в живота му да предизвика силно чувство на потиснатост и вина (repression), усещане, което Банкс безспорно изпитва (Finney 2006: 144).

Логически изниква въпросът доколко личната невроза на героя може да се съотнесе и към „лудостта“ в обществото и в света през 30-те години на XX в. В общи линии психологическото, личното начало в творбите на Ишигуро винаги се съчетава с националните и политическите проблеми в световен мащаб. Повечето романи на Ишигуро разглеждат периода на западноевропейската цивилизация през десетилетието, когато избухва Втората световна война,

като разкриват предпоставките за тази война. Така например неспособността на Банкс да се пребори със злото в обществото може пряко да се съотнесе и с неспособността на демократичните сили през 30-те години на XX в. да се противопоставят на надигащия се фашизъм. Според Майя Джаги „чувството за вина у героя отразява чувството за вина на цялата нация“ (ibid: 141).

И все пак авторът поставя ударението не толкова върху историческите събития през този критичен период, а върху негативните или извисените страни у човека изобщо, които се проявяват под влияние на събитията. Кризисният период и външните обстоятелства са само фонът, а не главният обект в белетристиката на Ишигуро. Фокусът в творчеството му е човешката природа с всички нейни недъзи и достойнства.

С посочването на конкретни дати и градове писателят се стреми да наложи определена структура на творбата си. Романът се състои от седем различни по обем глави, подредени в хронологична последователност: първа част – Лондон, 24 юли 1930 г.; втора част – Лондон, 15 май 1931 г.; трета част – Лондон, 12 април 1937 г.; четвърта част – хотел „Кати“, Шанхай, 20 септември 1937 г.; пета част – хотел „Кати“, Шанхай, 29 септември 1937 г.; шеста част – хотел „Кати“, Шанхай, 20 октомври 1937 г.; седма част – Лондон, 14 ноември 1958 г. Въпреки привидното фиксиране на времето и мястото в началото на всяка глава, повествованието се движи съвсем свободно от един към друг период. Датите всъщност определят времето, когато главите са написани, или по-скоро, когато героят си спомня дадени събития. С други думи, структурата на романа изобщо няма хронологичен характер, а изцяло се определя от внезапните обрати в паметта. По този начин миналото оживява в настоящето. Според самия Ишигуро за него по-важно е какво си спомня героят и как възприема света, а не какво се е случило в действителност. В този смисъл чрез отхвърлянето на всякаква хронологическа последователност авторът създава структура, която въздействащо разкрива потока на съзнанието на героя. В края на романа Банкс, вече надхвърлил 50-те, страдащ от ревматизъм, се опитва да обобщи живота си. Повечето романи на Ишигуро завършват по този неопределен начин. И все пак читателите долавят колко по детински наивна е била мечтата на Банкс да прочисти целия свят с героичните си детективски дела.

Всъщност през целия му живот тази мечта изцяло обладава героя. Почти като рефрен в романа се повтарят следните фрази: целта ми е „да изкореня злото в света с всичките му коварни проявления“ (WWWO: 35), „да се борим със злото е наш дълг“ (160), „ще положи неимоверни усилия, за да сразя змията на злото“ (160). Едва в края на романа героят с въздишка заявява в минало време: „Целта в живота ми *бе* да върша добро в този свят“ (345). До голяма степен собствената хиперболизация на героизма се дължи не толкова на мегаломания, а на пълната неспособност да се осъзнае истината, че злото е вездесъщо не само в света, но и в човешката природа.



Въпреки вярата си в прогреса на цивилизацията, героят сър Сесил на-  
пример е напълно наясно по въпроса за вездесъщото зло, както проличава от  
следните му думи:

Не знам, приятелю. Не знам дали в края на краищата ще постигнем своето. Ще  
направим каквото можем. С конференции, организации. Ще съберем най-  
големите хора от най-големите нации, за да умуват заедно и да разговарят. Но  
злото винаги ще се таи зад ъгъла. О, да! Злосторниците действат дори в този миг  
... кроят планове как да подпалят цивилизацията. А те са хитри, дяволски хитри.  
Благородните хора могат да направят всичко по силите си, да посветят живота  
си на усилията да ги възпрат, но се страхувам, че това няма да е достатъчно...  
Злосторниците ще надхитрят свестните обикновени хора. Ще ги обсадят, ще ги  
покварят, ще ги насъскат срещу собствените им приятели (WWWO: 51).

Очевидно в края на романа и героят стига до тези изводи, но все пак е  
доволен, че е отдал целия си живот в борба със злините по света.

До голяма степен в тази творба авторът преосмисля новаторската си тех-  
ника от *Неутешимите* – т.нар. техника на апроприацията, при която като на-  
сън героят съзира собствените си страхове и копнежи, вплътени в други лица  
около себе си, и в резултат на това стига до по-задълбочено самопознание. Ге-  
роят в *Когато бяхме сираци* също проявява склонност да „апроприира“ други  
хора. Неслучайно в романа има няколко пълни сираци като него, в които той  
се оглежда и търси себе си – осиновената му дъщеря Джени, мис Сара Хе-  
мингс, жената, в която се влюбва въпреки осезателните различия помежду им.

Околната действителност също до голяма степен се „апроприира“ от ге-  
роя, защото се пречупва и оцветява през погледа му. Това обаче съвсем не  
означава, че в по-късните романи на автора се дава по-оскъдна информация за  
света, в който живеем, отколкото в първоначалните му по-реалистични твор-  
би. И все пак в този роман техниката на „апроприацията“ минава на по-задан  
план в сравнение с *Неутешимите*.

Особено ярка черта на тази творба е транснационалният образ на героя.  
Също като самия писател Банкс е разкъсан между две нации и две култу-  
ри. Когато се отправя с кораб към Англия, придружителят му – полковник  
Чамбърлейн, го успокоява, че се прибира вкъщи. Детето, родено и израсло в  
Шанхай, макар и в английско семейство, избухва в плач: „По моя преценка  
пътувах към чужда страна, където не познавах жива душа, а в града, който  
постепенно изчезваше от погледа ми, оставаше всичко, свързано с живота ми“  
(WWWO: 33). Банкс едновременно е лишен от сигурността и закрилата в дет-  
ството си, както и от родния си град. По този начин той завинаги е обречен да  
е отчужден едновременно от стария и новия си начин на живот.

В романа интригуващо се представят предимствата и недостатъците на  
наложената от обстоятелствата транснационалност. Когато малкият герой се  
оплаква, че родителите му не го обичат достатъчно, поради това че в между-

народния жилищен квартал не се държи като „истински“ англичанин, „чичо“ Филип го успокоява:

Е, вярно е, че ти тук растеш сред най-различни хора. Китайци, французи, германци, американци и какви ли още не. Нищо чудно, че си станал нещо като мелез... Но в това няма нищо лошо... Не мисля, че има нещо нередно в това, че момчета като тебе растат по този начин и вземат от всичко по нещо. При това положение бихте могли да се отнасяте много по-добре един към друг. И на първо място тогава ще има по-малко войни. Така е. Вероятно някой ден всички сблъсъци ще изчезнат не поради великите държавници, църквите и организациите от този род. Това ще стане заради промяната у хората. Те ще заприличат на тебе. С доста примеси. Така че защо пък да не си мелез? Та това е здравословно (WWWO: 90–91).

Когато обаче детето заявява, че подобно положение би могло да доведе до пълен разпад на личността, „чичо“ Филип изразява точно противоположния възглед:

Може и да си прав... На хората им е нужно усещане за принадлежност. Към дадена нация или раса. Иначе кой знае какво би могло да се случи. Тази наша цивилизация направо ще се срине. И всичко би могло да се разпадне, както ти казваш (ibid: 90).

И все пак чичо Филип свързва този възглед по-скоро с бащата на момчето, който според него е англичанин до мозъка на костите.

Валидността на първия аргумент се доказва с цялата позиция на Ишигуро, който дълбоко се интересува от тези проблеми поради собствената си транснационалност. Както вече се спомена, роден и израснал в японско семейство, Ишигуро напуска Япония на шестгодишна възраст, когато семейството му се преселва в Англия. В дома им обаче се съхраняват японските традиции и се говори предимно японски. Също като героя си Банкс в зряла възраст писателят предприема пътуване до страната на ранното си детство. Както заявява авторът в свое интервю за пътуването си до Япония, той се озовава в странна непозната територия, която по някакъв начин дълбоко го интригува и го подтиква да разреши дълбоко в себе си някакъв проблем (Finney 2006:151). Всъщност това пътуване на автора до голяма степен напомня за митическото пътуване на Банкс до сърцевината на потиснатата му фантазия. Колкото до Ишигуро, израснал в двуезична среда, възпитан в духа на две култури, той е в състояние да проявява обективност както към Англия, така и към Япония. Именно обективната му преценка, че Великобритания вече не е предишната мощна колониална сила, която диктува насоките в света, го кара да се отклони от дълбоките реалистични традиции в английската литература в посока към сюрреализма и експресионизма.

Според него Шанхай, градът, където Западът се среща с Ориента, му предоставя благоприятна възможност за вникване в проблемите на мултикултурализма. В романа авторът проявява изключителна обективност, дори критичност към родната си страна Япония. Героят Банкс например се дразни от непрекъснатите хвалби на приятеля си Акира за мощта на Япония и за това, че е станала „велика“ страна като Великобритания (WWWO: 93). Същата критичност проявява и героят, когато по време на китайско-японската война през 1937 г. изтъква милитаристичната нагласа на Япония пред японски полковник:

– Културен човек като вас може да съжалява за всичко това. Имам предвид цялата тази касапница, предизвикана от нашествието на страната ви в Китай.

Безпокоях се, че той ще се ядоса, но той се усмихна спокойно и заяви:

– Жалко е, наистина, съгласен съм. Но ако Япония трябва да стане велика нация като вашата, това е наложително. Така е било някога и за Англия (WWWO: 326).

Само с една реплика Ишигуро разкрива агресивната същност на двете си „родни“ страни. Именно за това авторът все по-често е възприеман като интернационален писател, който създава „интернационални“ творби.

По-горе се спомена за отклоненията на Ишигуро в този роман към сюрреализма, а също и експресионизма. Особено във втората част на романа Ишигуро потапя героя си в нереална сюрреалистична действителност, която сякаш всеки миг може да се разсее като съновидение. Поради неясната граница между нереалност и действителност читателят изпитва известна несигурност дали дадено събитие се случва във въображението на героя, или в реалния свят. Съчетанието между вероятното (*heimlich*) и невероятното (*unheimlich*) според терминологията на Фройд е характерно най-вече за последните глави преди заключителната част. Особено абсурдно в тези глави е очакването от редица хора, че Банкс е човекът, който може да спаси цивилизацията от надвисналите над нея опасности. Поначало стратегията на автора в този роман е постепенно да подрие условностите на традиционната реалистична проза.

И все пак в интервюта относно *Когато бяхме сираци* самият Ишигуро изтъква, че творбата му се приближава не толкова до сюрреализма, а до методите на експресионизма. Както е добре известно, в експресионистичното изкуство действителността изцяло се пречупва през погледа на художника според собствените му възприятия за света. В действителност героят на Ишигуро напълно е обсебен от безумното желание и надежда отново да се върне към някакво далечно фатално събитие в живота си и да предотврати катастрофалните му последици, засягащи целия свят. Непокколебимата увереност, че може да извърши този свръхгероичен подвиг, все по-отчетливо се откроява като химера. В края на романа героят се сблъсква с нелицеприятната истина за изчезването на родителите си. Самият автор в интервю заявява следното относно творческите си цели:

Нямах намерението да напиша реалистична творба с налудничав разказвач. Всъщност това, което исках да постигна, беше да представя в романа изкривена картина на света, водейки се от логиката на разказвача. В изобразителното изкуство често се среща подобен подход, където реалността е подменена, за да отрази чувствата, с които художникът наблюдава действителността. Светът, отразен в романа, започва да се изкривява и накланя поради желанието ми да оркестрирам различен вид логика (Matthews 2009: 80).

Ясно изразените художествени цели на писателя категорично определят романа само като пародия на детективския роман. Авторът напълно целенасочено прави някои директни препратки към класическия детективски роман и по-специално към образа на Шерлок Холмс. Също като героя на Конан Дойл Кристофър Банкс обитава жилище във викториански стил в известен лондонски квартал. Неизменно с дебела лупа в ръка, той е самоуверен, рационален, уравновесен и начетен като Холмс, като залага на теорията и науката при разрешаването на случаите. Наред с това поради дълбоко хуманните си цели той безспорно предизвиква доверието на читателя.

Тук обаче съпоставките свършват. Неслучайно още в началото на романа мимоходом иронично се споменава, че Банкс е твърде нисък на ръст, за да се сравнява с Холмс (WWWO 2000: 11). Всъщност амбициите му да стане детектив идват предимно от личната му драма в детството. Самият той разказва за всички свои случаи и за хода на разследванията си, докато Холмс обикновено е енигматичен, потаен и едва накрая дава обяснения за престъплението. В хода на разследването вместо него често говори д-р Уотсън. Най-съществената разлика обаче е, че в класическия детективски роман действието се развива в затворен, уединен свят и основната цел на детектива е да отстрани злодея от тази спокойна среда. В романа на Ишигуро обаче героят е въввлечен във водовъртежа на световните проблеми, които е немислимо да разреши сам. И затова амбициите му да изкорени злото в света изглеждат твърде налудничави. Именно методите на експресионизма са най-удачни за убедителното обрисуване на подобен тип герой. Както и предишните романи на Ишигуро, *Когато бяхме сираци* може да се окачестви като силно въздействаща психологическа творба, която разкрива житейските лутания и спомените на героя за объркания му живот.

За разлика от *Когато бяхме сираци* следващият роман на Ишигуро, *Не ме пускай да си ида* (*Never Let Me Go*, 2005), се посреща с почти единодушно одобрение и спонтанен интерес от страна на литературните критици. Той фигурира в краткия списък на номинираните творби за няколко престижни награди: „Букър“ (2005), „Артър Кларк“ (2006) и Националната награда на критиците (2005). А списание „Тайм“ го обявява за най-добрия роман през 2005 г. и го включва в списъка си „Най-добрите англоезични романи от 1923 до 2005 г.“. Творбата е отличена и с наградата „ALA Alex“ през 2006 г. Филмо-

вата адаптация по романа се появява през 2010 г., но не добива такава широка популярност, както екранизацията на *Остатъкът от деня*.

Действието в романа се развива в една въображаема Англия през 90-те години на XX в. Също както и в предишните романи, това е повествование в първо лице на героинята Кати Х., която подробно разказва спомените си. Дълго време читателят е в неведение, че героинята е клонинг, но някои загатвания и случайно подхвърлени реплики постепенно го насочват към подобно предположение. Едва на 80 страница пред читателя (и героите) се разкрива пълната истина, когато младата учителка мис Луси открито заявява на учениците си в пансиона Хейлшам:

Никой от вас няма да замине за Америка или да стане филмова звезда... Животът ви е предопределен... Преди още да достигнете зряла възраст... ще започнете да дарявате органите си. Създадени сте за подобно нещо... Дошли сте на този свят с определена цел и бъдещето ви е предрешено (*Never Let Me Go*, 2005: 80).

Още на същата страница става ясно, че животът им след завършването на училище се състои от три фази: първоначално ще бъдат болногледачи на донори, после самите те ще станат донори и най-много след четвъртото донорство ще последва смърт. Интригуващото в случая е, че думата смърт не се употребява никъде, а е заместена от евфемизма „completion“, който в случая означава няколко сходни неща: износване, изтъркване, изчерпване и не на последно място, приключване.

Животът в пансиона Хейлшам е външно спокоен, изпълнен с обичайните ученически преживявания, но едно обстоятелство озадачава учениците, както и читателя. Възпитаниците настойчиво се насърчават да извършват творческа дейност – да пишат стихове, да правят рисунки, като най-добрите постижения редовно се събират от странна елегантна дама, наричана „мадам“, която според учениците ги отнася в специална „галерия“. По късно, когато двама от възпитаниците, главната героиня Кати Х. и съученикът ѝ Томи, се влюбват дълбоко, Томи започва да се уповава на странна теория, дочута от други и доразвита от самия него, т.нар. *deferral theory*. Според слуховете творбите на учениците се съхраняват в галерия, защото те разкриват духовните качества и истинската същност на индивида. Томи дълбоко вярва, че чрез творбите може да се докаже съвместимостта на дадена влюбена двойка, както и дълбочината на чувствата им. По този начин двамата влюбени се надяват да получат „отсрочка“ на смъртта, но надеждата им е напразна. Те научават, че целта на творческата дейност и на „галерията“ всъщност се е свеждала единствено до това да се създадат по-хуманни условия за живот на възпитаниците.

В една от най-силните сцени на романа става ясно, че заглавието всъщност е припев на популярна естрадна любовна песен: „Бейби, бейби, не ме пускай да си ида!“. Евтината касета е закупена на „разпродажбите“ в панси-

она, но рефренът придобива особен смисъл за героинята. Когато остава сама в спалнята, тя си пуска касетата, прегръща една възглавница и представяйки си, че люлее бебе в обятията си, унесено припява: „Бейби, бейби, не ме пускай да си ида!“. В такива мигове момичето вероятно смъртно долавя истината, че е обречена на бездетство, и страда дълбоко. В тази тривиална фраза тя влага горестни чувства, които показват, че макар и да е клонинг, не е лишена от духовност. Очевидната многозначност на фразата се подчертава, когато в края на романа Мадам разказва за своето тълкувание на припева. Тя някога случайно е зърнала сцената и дълбоко се е разчувствала, но ѝ е придала съвсем друго значение. Решила е, че момичето плаче, защото не желае да се раздели със своя свят, а именно с живота в Хейлшам. По този начин в контекста на романа клишираният любовен рефрен придобива многопластово значение.

Романът отново е повествование в първо лице, както и в предишните му творби. Авторът отново проявява невероятната си способност да се превъплъщава в коренно различни личности, да вниква дълбоко в чуждата душевност и да намира адекватен словен изказ, за да я представи убедително пред читателя. Неслучайно мнозина критици го наричат *ventriloquist*, т.е. в най-общ смисъл човек, който умее да влиза в чужда кожа и успешна да имитира чужда реч. Именно чрез изказа на героинята Ишигуро умело разкрива наивността ѝ, субективните ѝ съждения, а наред с това остроумието ѝ, както и дълбоката ѝ състрадателност и нуждата ѝ от обич. Героинята звучи така сякаш не пише, а говори на глас. Създава се усещане у читателя, че тя вероятно разказва историята си на някой побратим, клонинг като нея (you), който може добре да я разбере, за разлика от „нормалните“ хора. По същия начин звучи и героят в *Остатъкът от деня* – той сякаш също разказва житейската си история на събрат по съдба, управител на имение като него. Впечатлението, че авторът предава непосредствен разговор, идва и от това, че героинята непрекъснато се отклонява, а после отново се връща към началото на разказа си. В повествованието ѝ има доста неточности, които самата тя осъзнава. Фрази от рода „може и да бъркам, защото беше отдавна“ често се повтарят в романа.

И все пак този непринуден словесен изказ крие голяма дълбочина и психологизъм, защото в него често се преплитат няколко времеви пласта. Например в следното наглед обикновено изречение се споменават три различни момента „Когато се грижех за нея в здравния център на Дувър преди няколко години, ние двете с Рут често си спомняхме за тези неща (в училището)“ – „Ruth and I often found ourselves remembering these things a few years ago, when I was caring for her down at the centre of Dover“ (NLG: 16). Тук се включва настоящето (1), когато Кати си спомня за разговорите си с Рут „преди няколко години“ (2) относно „тези неща“, преживени в пансиона (3). Изречения от този род с тройна времева структура показват голямата словесна виртуозност на автора в наглед лекия непринуден разказ на героинята.

Критиците особено много се затрудняват да определят жанра на творбата. Мнозина възприемат романа като научна фантастика поради обстоятелството, че героите са клонинги. И все пак в книгата никъде не става въпрос за каквито и да е технологически процеси и изобщо за генно инженерство. Въобще не става ясно по какъв начин героите са се появили на този свят. Те сякаш имат смътна представа, че са сътворени по някакъв „калъп“, и непрекъснато се оглеждат за човека, евентуално послужил като „модел“ (a possible) за създаването им. И все пак в романа преди всичко се разказва за обикновени човешки преживявания в една доста делнична позната действителност.

Други критици възприемат романа като антиутопия, но в него отсъстват основните черти на антиутопията – тоталният контрол на държавата и съответният бунт на индивида срещу него. Вместо това повечето герои приемат напълно безропотно съдбата си и дори проявяват разумно примирение. А може би те са програмирани именно по този начин, но не се загатва за подобно обстоятелство. Героинята например мечтае да приключи в най-скоро време дейността си на болногледачка, за да стане донор и да полежи след това в болница, където ще има възможност да си почине и да си спомня щастливото минало – „I have to admit I'll welcome the chance to rest – to stop and think and remember“ (NLG: 37). Повечето критици обаче приемат романа като силно въздействаща психологическа творба за човешката участ като цяло.

Всъщност посланията в романа са доста противоречиви. Според повечето критици научната фантастика се използва в творбата единствено като рамка, за да се хвърли светлина върху значими проблеми като детската невинност, любовта и творческите импулси, както и неизбежната човешка участ. Така например според някои романът представя усещането за несигурност в детството и юношеските години, когато подрастващите се опитват да се впишат в околната среда, но се чувстват единствено като външни наблюдатели, без пряко участие в заобикалящия ги свят (Theo Tait, *The Telegraph*, 13.3.2005). А критикът Бари Луис набляга на значението на английската дума 'sham', която е част от наименованието на пансиона Хейлшам. Думата 'sham' действително е с подчертана многозначност – тя едновременно означава преструвка, измама, шарлатания, фалшификация, имитация и т.н., все понятия, които до голяма степен характеризират дейността в училището (Barry Lewis 2005: 108). Луис също подчертава, че наименованието е фонетично доста близко до името мис Хавишам от известния роман на Дикенс *Големите надежди*, в който възрастната героиня зловещо манипулира невръстни деца.

От друга страна е необходимо да се отбележи, че в романа си авторът поставя и сериозни етически проблеми, а именно доколко е хуманно отглеждането на донори. Сякаш мрачната прогноза на писателя е, че присъщият за човека ужас от смъртта, съчетан с технологически постижения, би могъл постепенно да доведе до нови чудовищни прояви на жестокост, възприемани от обществото като нормални и наложителни.

Според критичката Ребека Уолковиц (Beedham 2010: 140) чрез липсата на оригиналност в света на клонингите се разкрива и ширещата се стереотипност в съвременния свят. Посредством стереотипни вещи, продукт на масовото производство, – еднотипни касети, еднотипни телевизионни предавания, еднотипни лъскави реклами, еднотипни печатни издания на класически творби (*Даниел Деронда* на Джордж Елиът) – се вгълпяват на подрастващите модели за подражание в живота, които превръщат човешките индивиди в клонинги. Неслучайно японската корица на романа не изобразява човешка фигура, а щампа на касета (ibid: 142).

Най-обобщаващото послание на *Не ме пускай да си ида* е, че романът представя човешката участ – пътя на индивида от надеждите в младостта през усилията в зрялата възраст до неизбежната смърт. Наред с това се внушава и идеята, че всички ние сме пионки в нечия игра и животът ни е предопределен от различни фактори (Andrew Barrow, *The Independent*, 21.10.2014). Според други критици идеята за безсмислието на човешкото съществуване, която се прокарва в романа, твърде много напомня и за посланията в творбите на Самюел Бекет (Beedham, 2010: 138). Също като в абсурдния свят на Бекет героите в романа на Ишигуро разкриват човешките прозаични ежедневни грижи и занимания, които поставят пред всички ни въпросите: До това ли се свежда всичко?; Толкова ли бързо трябва да приключи животът ни?; Защо в такъв случай да правим усилия и да проявяваме упорство?; За какво е всичко това? Тези разнопосочни тълкувания на *Не ме пускай да си ида* са убедително доказателство за психологическата дълбочина на творбата и многопластовите ѝ послания.

След издаването на *Не му пускай да си ида* (2005) настъпва дълго мълчание от страна на Ишигуро. Критиците започват да недоумяват дали писателят не е изпаднал в творческа криза, или изобщо се е отказал от писането на романи, когато авторът отново изненадва читателите си с нова интригуваща творба. През март 1915 г. излиза поредната му книга – *Заровеният великан* (*The Buried Knight*). В предисловие към сборник от статии върху творчеството на Ишигуро японският писател Харуки Мураками заявява, че с всеки свой роман Ишигуро тръгва в нова посока. Действително поредната творба на Ишигуро се определя като „фентъзи“, напълно различна за автора творба.

И все пак въпреки великаните и злите духове до голяма степен в новия роман липсва духът на жанра „фентъзи“, защото невероятните събития в него са описани изцяло със средствата на реализма. Освен това романът отново разглежда характерните за Ишигуро теми – за паметта и забравата, за разрушителното въздействие на войните върху човешката психика, както и за ролята на любовта в живота. В *Заровеният великан* авторът отново използва привидно опростен реалистичен стил, за да въведе читателя в необичаен белетристичен свят на дракони, зли духове и заровени великани.

На пръв поглед сюжетът отново не е сложен. Възрастната британска семейна двойка, Беатрис и Аксъл, потеглят на пътешествие до недалечно сели-



ще, за да се срещнат с отдавна напусналия ги син. Те предприемат пътуването си в една митическа древна Англия (вероятно през V или VI в.), когато римляните вече са напуснали страната и след дълги ожесточени битки с британците саксонските нашественици са се заселили на тяхна територия. Крехкият мир между местното население и пришълците се дължи на всеобща амнезия, придобила материален вид като неизменно стелеща се мъгла, в която чезнат спомените на героите, както и на цялото население. Постепенно става ясно, че мъглата е предизвикана от дъха на женски дракон на име Куериг.

Нарасналата група пътешественици е твърде разнородна – освен споменатата съпружеска двойка тя включва и дръзновения саксонски воин Уистън, както и смелото саксонско момче Едуин, обучавано от воина в бойно изкуство, а също и легендарния рицар на крал Артур, доблестния сър Гауейн, вече достигнал достолепна възраст. Всеки един от тях преследва своята цел – съпружеската двойка иска да намери сина си и да възвърне спомена си за миналото, воинът желае да въздвори справедливост в страната, момчето се стреми да намери изгубената си майка, а старият рицар – да убие дракона Куериг, предизвикал всеобщата амнезия с дъха си. И все пак в разказа на всички герои има множество празноти и неизяснени житейски обстоятелства.

Най-интересните герои са съпружеската двойка, на които е посветена по-голямата част от романа. Те са изправени пред сериозна житейска дилема. От една страна загубата на паметта замъглява хубавите им спомени за щастливия семеен живот, а от друга – завоалира всички онези „черни сенки“ и тъмни петна в брака им.

Проблемът за амнезията е основният философски въпрос в романа, който придобива дълбоко социален смисъл в съзнанието на саксонския воин Уистън и британския рицар сър Гауейн. В края на романа между тях възниква спор дали великанът Кеуриг наистина трябва да бъде убит. Старият сър Гауейн вече е на мнение, че ако оставят дракона жив, поради амнезията старите рани между британците и саксонците „ще зараснат завинаги и между двата народа ще се възцари вечен мир“ (BG: 311), но боецът Уистън твърдо заявява, че „мирът не може да се гради върху кланетата“ (312).

Тази дилема очевидно се отнася и към съвременната ни действителност. Въпросът е дали трябва да изпаднем в амнезия и да забравим завинаги ужасите на световните войни през XX в., или ясният спомен за тях да подтикне народите към траен мир. Ишигуро дава недвусмислен отговор на този въпрос – амнезията е опасна за човечеството, сякаш заявява той. И затова в края на романа драконът е убит, но „заровеният рицар“, възпльщаваш омарата, трябва да остане погребан, както човечеството трябва завинаги да „зарови томахаците“.

Във Великобритания съществува ярък символ на подобно отношение към войните. В известния Ден на паметта (Remembrance Day), в неделята най-близо до 11 ноември, когато се отбелязва годишнината от края на Първата световна война, британците слагат на ревера си червен мак, покрит отгоре с бял мак. Чер-

веният мак напомня за хилядите убити британски войници по време на Първата световна война в осеяните с макове поля на Фландрия. Белият мак отгоре обаче е символ на мира и помирието между народите. Посланието е пределно ясно – именно защото добре помним ужасите на войната, копнеем за мир.

В художествено отношение *Заровеният великан* е донякъде различен от останалите творби на автора. За първи път в творчеството на Ишигуро повествованието не е в първо лице и не разкрива гледната точка на „неблагонадежден разказвач“. В романа има само две глави в първо лице, които представят гледната точка на стария рицар сър Гауейн. И все пак на места се долавя и гласът на самия автор в първо лице. На страница 4 например той заявява: „Аз съжалявам, че трябва да представя такава картина на страната ни, но това е положението“ (ВЖ: 4). Всъщност това е гласът на съвременника, който напълно отхвърля амнезията и призовава света към разбирателство въз основа на трайната памет за разрушителното въздействие на войните. В този смисъл романът за древното минало крие силно послание към днешния свят.

В най-общи линии критиците обикновено открояват два периода в творчеството на Ишигуро – реалистичен и подчертано експериментален. Действително първите три творби имат голямо сходство помежду си поради ясния, лаконичен език и сравнително малкия си обем. Със своите 530 страници обаче романът *Неутешимите* бележи рязък обрат в нагласата на автора. Героите на Ишигуро изведнъж стават безкрайно излиятелни и словоохотливи. Това се долавя още в самото начало на творбата, когато новопристигналият в града пианист се придвижва с хотелския асансьор към стаята си (подобно пътуване не било отнело повече от 2–3 минути), а двама местни жители му представят най-подробно житейските си истории, като разказът им се разпростира на близо 7 страници. По-късно по време на краткия си престой в града героят се среща с десетки хора, които многословно изливат душата си пред него. Подчертано експериментални са и сюрреалистичните похвати в романа, т.е. тънкото преплитане на съзнателни и подсъзнателни процеси като в съновидение, а също и долавянето на чужди мисли. Новаторска е и т.нар. техника на апроприацията, при която подобно на огледала различни хора отразяват скритата същност на героя. Безспорно сюрреалистична е и произволната игра с времето и пространството.

В *Когато бяхме сираци*, също голям по обем роман, авторът вече умело използва и похватите на експресионизма, като изцяло пречупва действителността през погледа на героя в зависимост от собствените му възприятия за света. В резултат на това се откроява една твърде субективна и изкривена представа за действителни исторически събития като китайско-японската война през 1937 г. например. В *Не ме пускай да си ида* авторът вече рязко се обръща към някои похвати на научната фантастика.

И все пак тези различия между двата периода са само външни, повърхностни. В действителност цялата белетристика на Ишигуро се характеризира

с определени същностни черти. Колкото и да са различни по професия, пол и индивидуалност, героите в творбите му извънредно много си приличат. Всъщност всички до един са обладани от стремежа да извършат нещо стойностно и значимо в живота си. Те се вглеждат в миналото и в допуснатите грешки, като мнозина от тях си задават приблизително следния въпрос – какво би станало, ако еди-кога си бях постъпил другояче? Поначало писателят се вълнува от общочовешки ценности и типове хора, от общовалидни истини за обществото и човечеството. Той се откроява като истински сърцевед, защото чрез въздействащите художествени похвати в творбите си стига до дълбините на човешката душа, до внушителни прозрения за обществото и човечеството. Съществена страна в творчеството му е, че неизменно съчетава личностните проблеми с националните и историческите събития в света.

Творбите на автора твърде много си приличат и в художествено отношение. Във всички романи структурата е привидно линейна поради конкретното посочените дати в заглавията на отделните глави. В действителност обаче авторът най-силно се вълнува от потока на съзнанието, от внезапните обрати в мисловния процес на героите. Както вече се спомена, фокусът в романите му пада не толкова върху външните социални събития, които обикновено служат само като фон, а върху възприятията и реакциите на героите спрямо тях.

И все пак най-голямото постижение на автора от художествена гледна точка е словесната му виртуозност. Именно чрез впечатляващото своеобразие в езика на съответните герои той успява да представи богата галерия от различни образи. Всеки един от тях убедително е обрисован със специфичния си словесен изказ, с характерната си интонация, което е изключително художествено постижение. При това Ишигуро ловко представя героите си от различни гледни точки, за да може читателят сам да направи преценка за истинската им същност. Най-често авторът прибегва и до езика на самозаблудата, като по този начин отправя поредно предизвикателство към читателя, който сам трябва да разгадае скритата мотивация на героите.

Поради транснационалната си същност авторът съумява да представи въздействащо и историческите процеси в света. Той е еднакво критичен към агресивните прояви и на двете си родини – Япония и Великобритания, като същевременно се вълнува и от социалните проблеми в целия свят. Именно поради тази негова характерна черта критиците го определят като интернационален писател. Подобна разностранност идва най-вече от умението му убедително да се превъплъщава във всякакви личности, независимо от ограниченията на пола, професията или националността.

Ишигуро е сравнително добре представен в България. Първо излиза на български език шедьовърът му *Остатъкът от деня* (2001, изд. „Рива“) в превод на известната преводачка Правда Митева. Издателството проявява очевидна последователност и още същата година (2001) предоставя на българския читател и романа *Когато бяхме сираци* в превод на Боряна Семко-

ва-Вулова, веднага преиздаден през 2002 г. Издателство „Колибри“, известно с бързите си реакции, представя през 2008 г. *Никога не ме оставяй* в превод на изтъкнатата преводачка Мария Донева. Безспорен е интересът към автора и на новосформираното издателство „Лабиринт“, което първо преиздава *Остатъкът от деня* (2015), а само няколко месеца след излизането във Великобритания на *Погребаният великан* (2015) той вече е достъпен и за читателската публика в България в превод на Владимир Молев. Да се надяваме, че в най-скоро време ще можем да четем на български език и обемния роман на Ишигуро *Неутешимите*, както и най-ранните творби на автора.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Beedham 2010*: Beedham, M. The Novels of Kazuo Ishiguro. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Finney 2006*: Finney, B. English Fiction since 1984. London: Palgrave Macmillan, 2006.
- Furst 2007*: Furst L. ‘Memory’s Fragile Power in The Remains of the Day’. Contemporary Literature, 48.4, pp. 530–53, 2007.
- Ishiguro 1982*: Ishiguro K. A Pale View of Hills. London: Faber and Faber, 1982.
- Ishiguro 1986*: Ishiguro K. An Artist of the Floating World. London: Faber and Faber, 1986.
- Ishiguro 1989*: Ishiguro K. The Remains of the Day. London: Faber and Faber, 1989.
- Ishiguro 1995*: Ishiguro K. The Uncosoled. London: Faber and Faber, 1995.
- Ishiguro 2000*: Ishiguro K. When We Were Orphans. London: Faber and Faber, 2000.
- Ishiguro 2005*: Ishiguro K. Never Let Me Go. London: Faber and Faber, 2005.
- Ishiguro 2015*: Ishiguro K. The Buried Giant. London: Faber and Faber, 2015.
- Mason 1989*: Mason, G. “An Interview with Kazuo Ishiguro”, Contemporary Literature, 30, pp. 334–47, 1989.
- Matthews 2009*: Matthews S. Kazuo Ishiguro. London: Continuum, 2009.
- Shaffer 1998*: Shaffer B., Understanding Kazuo Ishiguro..Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1998.
- Shaffer 2006*: Shaffer B. Reading the Novel in English: 1950–2000. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 157–170, 2006.
- Steinberg 1995*: Steinberg, S. “A Book about our World”. Publisher’s Weekly, 18 September, p. 105. 1995.
- Wong 2000*: Wong, C. Kazuo Ishiguro. Plymouth: Northcote House, 2000.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

АСПЕКТИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА В ДРАМАТУРГИЧНИЯ  
ТЕКСТ НА МОЛИЕР: ОКОЛО ДВЕ ИЗДАНИЯ  
НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.

ВЕСЕЛА ГЕНОВА

*Катедра „Романистика“*

*Весела Генова.* АСПЕКТИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА В ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ  
НА МОЛИЕР: ОКОЛО ДВЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.

Настоящата студия предлага диференциален анализ на вътрешнотекстовите белези на театралността в две публикации от XVII в. (официална и пиратска) на Молиеровата пиеса *Жорж Данден*. След разглеждане на понятието „театралност“ (*théâtralité*) и на теоретичните изследвания върху него в общ семиотичен план и по отношение на анализирания автор, студията се спира на някои особености на разглежданата пиеса в специфичния контекст на класицистичната епоха и с оглед на нейните естетически, идеологически, книгоиздателски и театрални параметри. Същинската част от изследването е посветена на обстоен диференциален анализ на белезите на театралност в двете издания на *Жорж Данден*, осъществен през двете съставляващи части на театралния текст: реплики и паратекст (вкл. дидаскалии). Достига се до констатацията, че и в двата текста театралността е ясно доловима и е обозначена по разнообразни начини, но нейните белези присъстват в по-изявен вид в изданието, чийто текст възпроизвежда вариант на пиесата, записан непосредствено от представление. Въз основа на резултатите от този анализ текстовите прояви на театралността са вписани в основните пластове на театралния семиозис на творбата в рамките на нейната сценография, кинесика и проксемика, където допринасят по убедителен начин за предаването на моралните ѝ послания.

**Ключови думи:** Молиер, драматургичен текст, театралност, *Жорж Данден*, пиратски издания.

This study provides a differential analysis of the intratextual manifestations of theatricality in two XVII-century editions (official and 'pirated') of Molière's play *George Dandin*. After examining the concept of theatricality (FR: *théâtralité*) and providing an overview of the theoretical research behind it, both in a general semiotical perspective and in relation to Molière, the study focuses on some particularities of *George Dandin* examined in the context of the classicist era and in view of its aesthetic, ideological, publishing, and theatrical parameters. The core of the study is dedicated to a thorough differential analysis of the marks of theatricality in both editions of *George Dandin* made by analyzing the two components constituting the theatrical text: actors' lines and paratext (incl. stage indications). The analysis arrives to the conclusion that a distinct theatricality is present in both texts and is marked in various ways, with its features being more pronounced in the 'pirated' edition, where the text reflects a version of the play recorded by directly observing a theatrical performance. The results of this analysis lead to the conclusion that the textual manifestations of theatricality fit well into the main layers of the theater semiosis of the work, as determined by its scenography, kinesics and proxemics, where they contribute significantly to the transmission of its moral messages.

**Keywords:** Molière, texts, theatricality, *George Dandin*, pirated editions.

## 1. ВЪВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКАТА. ДРАМАТИЧЕН ТЕКСТ И ТЕАТРАЛНОСТ

Театралният текст е с парадоксално и двояко естество: той е писмен фикционален текст, който тече линейно и диахронично, като същевременно е създаден, за да бъде изпълняван по особен начин на театралната сцена. В сравнителен план той нерядко е определян като текст със специфична дискурсивна структура, съдържащ добавки и особености, които не се откриват в другите литературни форми (като имена на персонажи, дидаскалии, традиционно и специфично структуриране в актове и сцени и др.).

Тези негови различителни особености са свързани както с начина му на представяне, така и с начина му на рецепция. По принцип театралният текст е предназначен да бъде изпълняван частично (без паратекста и дидаскалията си) и устно (чрез актьорски реплики) на сцена, в рамките на театрално представление, в което към неговия езиков код се добавят още множество неезикови, специфични театрални кодове, които съдействат за актуализацията и рецепцията му. Той се възприема слухово, докато съпътстващото го визуално възприятие експлицира и изтъква неговите значения. Същевременно театралният текст може да бъде възприеман и чрез четене, подобно на литературния, но неговата рецепция неизбежно ще се отличава в тези два модуса.

Носят ли специфичните черти на театралния текст белези на неговото изначално театрално предназначение, или на неговата театралност, и възможно ли е такива белези да бъдат открити и анализирани? Настоящата студия си

поставя за задача да предложи елементи на отговор на този въпрос чрез анализ на две отличаващи се в определена степен издания от 1669 г. на пиесата *Жорж Данден* от Молиер.

Преди да пристъпим към анализа е методологично наложително да определим по-точно предмета и методологията на изследването, да обосновем избора на темата и да уточним понятийния апарат, с който ще работим.

Идеята за определяне на особено, присъщо само на театъра свойство, на неговата „театралност“, не е нова. Тя може да бъде проследена още от Аристотел и неговите опити за дефиниране на същността на театъра<sup>1</sup>. Самият термин „театралност“ обаче е модерен. Той е засвидетелстван за първи път на френски език през 1842 г. в *Речник на новите думи* от Жан-Батист Ришар<sup>2</sup>. Думата е производна от прилагателното „театрален“ в неговия смисъл на „създаден, за да упражнява въздействие върху публиката“. Така „театралност“ означава най-общо „театрално качество на драматургична творба, съответствие на тази творба на характеристиките и правилата на театралното изкуство“<sup>3</sup>.

Понятието е теоретизирано по-задълбочено през 60-те години на XX век. Още през 1954 г. Ролан Барт говори за „театралността“ като за „наситеност от знаци и усещания“. Барт не си поставя за цел да изследва цялостно театъра, но има прозрението да наблегне върху сценичните аспекти, които изграждат театъра в не по-малка степен от текста:

Що е театралност? Това е театърът без текста, това е една наситеност от знаци и усещания, която се изгражда на сцената въз основа на писмения текст, това е особен вид всеобхватно възприятие на умело използвани сетивни дразнителни – жестове, тонове, разстояния, вещества, светлини...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Вж. напр.: „Всяка трагедия трябва да има шест съставни части, съобразно с които бива една или друга. Те са: фабула, характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна. Две части се отнасят към средствата на подражанието, една – към начина на подражаване, три – към предмета на подражанието, и нищо друго извън тях“ (Аристотел 1993: 73). Както пояснява в коментара си преводачът Александър Ничев, към средствата на подражанието се отнасят езикът и музикалната страна, към начина на подражанието – зрелищната постановка, а към предмета на подражанието – фабулата, характерите и мисълта (Аристотел 1993: 113–114).

<sup>2</sup> Richard de Radonvilliers 1842.

<sup>3</sup> « Qualité théâtrale d'une œuvre dramatique; conformité de cette œuvre aux caractéristiques, aux règles de l'art théâtral. » <http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>

<sup>4</sup> « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, ton, distance, substance, lumière qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » Barthes 1981: 41–42. Преводът на цитата е даден по приведения в Павис 2002: 363.

Веднага трябва да направим две важни уточнения. Първо, думите на Барт в този прочут и много често цитиран израз, според който театралността е „театърът без текста“, не би следвало да се четат и тълкуват буквално. С него Барт не означава математическо изваждане, а динамично и обратимо разграничение между сценичното представление и драматичния текст. Ако изобщо има изваждане, то е изцяло метафорично и може да се тълкува и като прибавяне: сценичната реализация *добавя* към текста, за да изгради театралността на представлението<sup>5</sup>. Това впрочем е особено ясно доловимо при Молиер, и то още на самото равнище на текста, сътворяван от неговия режисьор и актьор. Второ и още по-важно: наложително е мисълта на Барт да бъде разглеждана едва след като бъде вписана обратно в контекста на есето, от което е извлечена и превърната в абсолютен именно в този си окастрен вид. Твърде често прочутият цитат е възпроизвеждан от един критичен текст в друг, без да се отдава внимание на начина, по който Барт завършва мисълта си и който е от определящо значение за ситуирането на театралността. Непосредствено следващото изречение е недвусмислено: в него се утвърждава категорично, че театралността присъства естествено още от зачатъка на създаването на драматичната творба, бидейки присъща на сътворяването, а не на реализацията ѝ:

Съвсем естествено, театралността трябва да присъства още от първия писмен зачатък на една творба, тя е присъща на създаването, не на реализацията. Няма велик театър без опустошителна театралност: у Есхил, у Шекспир, у Брехт написаният текст вече е увлечен във вихъра на външния израз на телата, предметите, ситуациите; така словото веднага потича в същности<sup>6</sup>.

Тази великолепа интуиция на Ролан Барт е от определящо значение за нашето изследване: театралността съществува (и) в текста, тя не се привнася и не му се налага отвън, а значи, може и трябва да бъде търсена и в самия този текст. Театралността е изначално вписана в него, а самото представление се вражда в текста като идеална представа чрез специфичната театрална телесност.

В началото на друго свое прочуто есе *Литература и значение* (1961) Барт говори за театъра в семиологична перспектива като за „машина за послания“, създаваща „истинска информационна полифония“. Там той мимоходом определя театралността отново като „наситеност от знаци“<sup>7</sup>, без този път да

---

<sup>5</sup> Вж. Eigenmann 2003.

<sup>6</sup> « Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations; la parole fuse aussitôt en substances. » Barthes 1981: 42. Преводът на този цитат е наш.

<sup>7</sup> « Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse



се спира на мястото, където тази театралност да бъде търсена и изследвана. Това изглежда донякъде подвежда известната теоретичка на театъра Ан Юберсфелд, която тълкува мисълта на Барт по необосновано краен начин. Според нея твърдението на Барт за театралността като за наситеност, плътност, полифония от знаци, съпоставена с единната природа на лингвистичните знаци в литературата<sup>8</sup>, идва да обозначи изключване на феномена на театралността от драматичния текст и изричното му теоретично полагане единствено в представлението. Всъщност нищо в текста на Барт не дава основание за подобно тълкуване, още повече че в по-ранните си разсъждения за театъра, както видяхме, той изрично е посочвал принадлежността на театралността към текста.

Самата Юберсфелд пише своя основополагащ труд *Да се четат театърът*<sup>9</sup> с намерението да предложи семиологичен подход и съответно адаптирани към него инструменти, които да направят възможно невъзможното четене на театъра или с други думи, да откриват и отчитат театралността именно в текста. Като със стриктна научна добросъвестност предупреждава за двете опасни крайности при анализирането на театъра – преимуществено привилегироване или цялостно отхвърляне на текста, Юберсфелд формулира тезата си за наличие в театралния текст на своеобразни „текстови матрици на представяемост“ и „ядра на театралност“, които могат да бъдат анализирани чрез особени и подходящи за това критични инструменти<sup>10</sup>. По следите на Иржи Велтруски Ан Юберсфелд също определя театралния текст като „текст с празнини“<sup>11</sup>, в които се вписва постановката. Така тя обозначава неговата особена рехавост, предназначена да бъде вплътнена с телесни и визуални знаци и значения чрез поставянето и изиграването му на театралната сцена. По този начин Юберсфелд поставя акцент върху неговата сценична реализация, което понякога е схващано като известно редуциране на важността на те-

---

un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez *en même temps* six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur de signes* (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma). » Barthes 1981: 257.

<sup>8</sup> « (...) c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur de signes* (je parle ici par rapport à la monodie littéraire ». Barthes 1981: 257.

<sup>9</sup> Ubersfeld 1978.

<sup>10</sup> Ubersfeld 1978: 20. За съжаление, тя така и не прецизира никъде по-нататък в труда си тази концепция за текстовите матрици на театралност и за особения критичен инструментариум, с който те да бъдат анализирани.

<sup>11</sup> Ubersfeld 1978: 25.

кста до функционалност в полза на представлението<sup>12</sup>. По-нататък в труда си Юберсфелд предлага насоки за семиотичен прочит на театралния текст чрез прилагане на актантния модел на Греймас и последващ семиотичен анализ на театралния персонаж, сценичното пространство, сценичното време и театралния дискурс. Впрочем трудът остава с отворен финал и не конкретизира в достатъчна степен критичния инструментариум за анализа.

В своя обобщаващ енциклопедичен *Речник на театъра* Патрис Павис определя театралността най-общо като „онова, което в представлението или в драматичния текст е специфично театрално (или сценично)“<sup>13</sup>. Известният драматург, театровед и теоретик на театъра предлага в статията си описателен подход към театралността, като също се опира на Бартовото схващане за нея като за „наситеност от знаци“. Той подчертава, че би било непродуктивно театралността да бъде търсена на баналното равнище на нагледа и зрелищността, и подсказва, без да я налага, възможността за теоретично полагане на мястото на театралността в реализацията на текста в представление. Като с право отбелязва, че изследването единствено на текстове води до незадоволителни резултати<sup>14</sup>, и без Впрочем да обвързва тези резултати с използваните методи и подходи за текстовото анализиране, Павис стига до схващането за театралността „не като свойство или същност на даден текст или ситуация, а като прагматична употреба на сценичния инструментариум, при която компонентите на представлението взаимно се изтъкват и взривяват линейността на текста и на речта“<sup>15</sup>. С това твърдение той все пак дава преимущество на сценичната реализация, като изглежда изобщо не разглежда елементите на театралност в драматичния текст. Ние смятаме, че подобен подход също

---

<sup>12</sup> Вж. напр. Belghit 2016. По наше мнение такова съждение би било прекалено крайно. Трудът на Ан Юберсфелд, който е сред основополагащите изследвания за анализа на театралността и на театралния текст, в никакъв случай не омаловажава текста, още повече че програмното заглавие на труда призовава именно *Да четем театъра*. Обратно, този труд представлява опит за възстановяване или дори за ново, належащо вписване на специфично театралния аспект в анализите на театъра, които и до днес нерядко се ограничават единствено с литературния аспект на драматичните текстове. Особено валидно е последното за анализа на по-отдалечени във времето театрални творби, включително тези, на които е посветена настоящата студия.

<sup>13</sup> Павис 2002: 363.

<sup>14</sup> „(...) изследването на текстовете на най-големите автори (от Шекспир до Молиер и Мариво) води до незадоволителни резултати, ако не се опитаме да впишем текста в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението.“ Павис 2002: 365. Това е несъмнено вярно, ако възприетият аналитичен подход бъде изцяло литературен, т.е. ако към драматичния текст се подхожда с методологията и инструментите на литературния анализ. Нещо повече, уговорката „ако не се опитаме да впишем текста в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението“ е от особено важно значение, както ще стане въпрос по-нататък.

<sup>15</sup> Павис 2002: 365.

рисува да отведе един изцяло съсредоточен върху сценичната реализация на творбата анализ до незадоволителни резултати; впрочем такъв анализ би бил и обективно невъзможен, което свидетелства за голямата доза условност в заявлението на Павис. Разбира се, Павис не си поставя за цел в посветената на театралността речникова статия да изследва изцяло феномена и да предложи негова теория и несъмнено отлично си дава сметка за несводимите различия между литературен и драматургичен текст, които обосновават и различия в подходите за тяхното изследване. Колкото до разполагането на театралността единствено в сценичната практика, то би било възможно в някои от по-авангардните форми на съвременния театър.

Друг виден театрален изследовател, Мишел Корвен<sup>16</sup>, застъпва по-обобщаващо и обхватно виждане за театралността и нейното място, като разумно и уравновесено я разполага във „всички съставляващи части на театралната дейност и на първо място, в текста“:

[Т]еатралността не е свойство на представяването, а на порива за писане, чрез който се представлява<sup>17</sup>.

Корвен подчертава двояката стойност на понятието „театралност“ в историята на западноевропейския театър. Така нейното понятийно обособяване и използване е полезно, за да не се забравя за липсата на тъждественост между театъра и живота и да се отчита условният и формален характер на всяко театрално представление. Театралността обаче може да има и отрицателни стойности в случаите, в които театърът се стреми изцяло да се освободи от реалността и да се затвори самодостатъчно в себе си<sup>18</sup>.

Съвременното българско театрознание проявява траен интерес към въпросите на театралността. Така в краткия си, но наситен и задълбочен текст

---

<sup>16</sup> Corvin 2008.

<sup>17</sup> « Caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale, et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée. Ainsi, il s'oppose au roman, à l'essai ou à la poésie. (...) la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente ». Corvin 2008: 820, преводът е наш.

<sup>18</sup> Пак там: « Dans l'histoire du théâtre occidental, la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre. Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec la «vie»: il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente; l'usage négatif de la notion apparaît, au contraire, chaque fois que le théâtre oublie le réel, qu'il se complaît dans la célébration de ses propres codes, qu'il s'enferme dans ses propres conventions: alors la théâtralité n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement. »

*Как текстът за театър мисли представлението* (2001) видният специалист по театрознание Николай Йорданов поставя конкретно въпроса „[к]ак точно съдържа един текст за театър театралността в себе си“<sup>19</sup>. Йорданов посочва няколко критични насоки за търсене на театралността в текста, схващана като „текстови матрици от представляемост“ по Юберсфелд: изследване на авторските указания, на „сценичността“ на изговорените думи и на съдържащите се в театралния текст дискурсивни указания (повърхностната му дискурсивна структура), регулиращи неговото четене спрямо един или друг театрален код. Спомената е и концепцията на Велтруски за драматичния текст като синтактично нахъсан и съдържащ празнини, които трябва да бъдат запълнени от представлението. Въз основа на този бърз преглед Йорданов формулира основателно своето обобщаващо заключение по отношение на преобладаващата част от структуралистките и семиологични изследвания на театъра през 60-те и 70-те години: „Проблемът в тази визия за театралността на драматургичния текст (...) е, че театралността бива разбрана просто като преднамерено незавършена литературност“. По-нататък авторът утвърждава перспективността на анализ, целящ да установи „как самото представление живее в текста за театър“, и открива признаците на текстовата театралност в деиктичните езикови функции в него: посочването/показването като „първичен и основен жест (пра-жест) за театралното представление“. Особено интересната концепция на Николай Йорданов несъмнено заслужава да бъде доразвита и задълбочена.

През 2012 г. на българския книжен пазар излизат два дисертационни труда, посветени на театралността. Книгата на Асен Терзиев<sup>20</sup> проследява появата на идеята за „театралност“ като специфичен език на театралното представление посредством възгледите и текстовете на едни от най-влиятелните театрални теоретици и практики на XX век. Ивайло Александров<sup>21</sup> вписва своето изследване в семиотичната перспектива на театралния спектакъл, като си поставя за цел отграничаването, в една „наситена знакова среда“, на базисните параметри на семиозиса като основа на театралността:

Бивайки именно наглед координиран от множество знакови конструкти, театралният спектакъл концентрира в телесността си отделни многопластови езикови перцепции – словесни форми (диалогично-монологичната структура на спектакъла предполага наличието на речев абсолюти, тоест изцяло речева определеност, макар и да съществуват известни изключения), жестово-мимическа архитектура, архитектурна обусловеност (сценография), овъншностен императив (костюми), стилизирана характерност (грим), музикална партитура и светлинно оформление (външностилизирани конструкти) и, не на последно място, наличието на публика<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Йорданов 2001.

<sup>20</sup> Терзиев 2012.

<sup>21</sup> Александров 2009.

<sup>22</sup> Александров 2009: 12.

Александров определя театралния текст като присъщо перформативен („текст на спектакъла, който се играе като сценичен конструкт“<sup>23</sup>) и установява несводимостта между литературен и театрален текст чрез равнищата на интерпретация на единия и на другия:

Ако текстът като литература е обект на една херменевтична разработка, то театърът като действие е следствие от тази херменевтичност, тя е първопричината за неговото явяване. Театърът предизвиква троично-херменевтична зависимост, при която публиката тълкува вече изтълкувани същности, смисли и значения, като ги трансформира в други същности, смисли и значения, което вече се конституира като театрално ПРЕДСТАВЯНЕ – първичен текст (автор), херменевтичен дискурс върху този текст – интерпретация (режисьор), вторичен херменевтичен дискурс върху вече явената интерпретация – свръхинтерпретация (зрител). Този триумвират създава парадигмата на спектакъла като вторично явление вследствие на първичен продукт, водещо до третичен анализ, и по този начин обуславя неговата свръхинтерпретативна знакова среда<sup>24</sup>.

Всъщност Александров разполага театралността в чисто семиотична перспектива в самата сценична реализация на драматичната творба и я определя като съставена от разнообразни компоненти:

(...) всяка *théâtralité*, като наситен творчески акт, се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално-звукова среда<sup>25</sup>.

От своите позиции не само на теоретик, но и на практик на театъра той изследва в теоретичен и семиотичен план именно театралния спектакъл, видовете знаци в него и начините на изграждане на сценичния семиозис, като особено набляга на ролята на театралната рецепция чрез публиката за осъществяването на този семиозис. В заключение Александров метафорично определя театралния спектакъл като „*театрален текст*“, сътворен от актьора и пространството и възприет от публиката, включващ в същността си двата аспекта на означаване – лингвистичен/не-лингвистичен и перформативен (физически действен), което реално стимулира многообразието на *signification* на сцената<sup>26</sup>. Очевидно той не визира собствено драматичния текст, а неговата сценична реализация чрез актьорската игра, постановката и зрителската рецепция, и търси и изследва театралността в нейните сценични измерения без изрично привързване към авторския текст.

---

<sup>23</sup> Пак там.

<sup>24</sup> Александров 2009: 14, 117.

<sup>25</sup> Александров 2009: 15.

<sup>26</sup> Александров 2009: 122.

В горните критически трудове театралността е схващана като особена, присъща характеристика на театъра, а мястото ѝ е определяно различно: в текста или в процеса на представление, разгръщаш се на основата на текста. От така представените схващания и опити за определяне на театралността и нейното място в театралния феномен въпреки редица колебания в критическата мисъл можем да изведем защитима теза за вписаност по особен начин на театралността в текста. Връзката между текст и представление е необходима и естествено диалектическа: тези два аспекта на театъра се обуславят и в успешните му реализации се обогатяват взаимно. Представлението е вписано в същината на театралния текст. Това означава, че този текст е перформативен, а театралността има и текстови измерения. Важно е също така да се подчертае, че театралността се реализира единствено чрез рецепцията си на различни възможни нива: от читателя, от режисьора и актьорите или от публиката. Без рецепция няма театралност, освен в латентни ядра, а всеки анализ за такива ядра неизбежно преминава през рецепция.

Оттук възниква закономерно въпросът дали е възможно да се изследва театралността *единствено* въз основа на текстовете. И още, могат ли полезно да бъдат анализирани в перспективата на тяхната театралност такива драматични текстове, чиито съвременни на сътворяването на текста реализации в представления вече не могат да бъдат достъпни поради отдалеченост във времето? Нашата убеденост е, че това е осъществимо, необходимо и важно. Чрез анализ на признаците на театралност в драматичните текстове е възможно да се достигне до резултати дори и без пряко и паралелно съпоставяне с реализацията на тези текстове в представление. Такъв анализ не би подходил към театралните текстове като към литературни текстове, предназначени за рецепция чрез прочит и градящи своите ефекти именно през прочита; той би разглеждал текстовете от гледна точка на възприемането им чрез наглед и устна реч и би търсил в тях белези за театралните ефекти именно чрез устната реч и нагледа. Несъмнено един подобен анализ би бил резултатен само ако разглежданите текстове бъдат вписани, както основателно напомня Павис, „в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението“<sup>27</sup>. Следователно той по необходимост би бил от смесено естество, черпещ методи и похвати както от по-чисто литературно-текстови аналитични подходи в театрална и семиотична перспектива, така и от сценични и историко-социологични сведения, параметри и похвати. Без това да се поставя като централна задача, подобен анализ на рецепция би възстановил, поне в известна степен, и мястото на автора в текста<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Павис 2002: 365.

<sup>28</sup> Става дума за автора в качеството му на творец, осъществяващ през текста своето виждане за света и своята поетическа вселена.

Особено полезно би било едно подобно изследване по отношение на рецепцията на Молиеровите творби от неговите съвременници. В случая на Молиер е налице сравнително рядко, макар и не непознато в театралния свят, съвпадение между автор, режисьор и актьор на пиесите, което предоставя уникални и особено благодатни възможности за изследване на очаквано богатата и многообразна театралност, заложена още на равнището на текста от автора, който в същото време е и режисьор, и изпълнител. При такива синкретични драматурзи първичният авторов драматичен текст неизбежно съдържа<sup>29</sup> и следи от латентната си режисьорска интерпретация, която се осъществява още в процеса на неговото сътворяване и оказва въздействие върху този процес и върху непосредствения му текстов резултат. Същевременно при подготовка на текстовете си за публикация Молиер винаги отчита постоянно внасяните в тях корекции вследствие на реализираните представления. Така той вписва ефекти на театралността и чрез обратно въздействие от процеса на сценично представяне и процеса на рецепция. Поради това театралността в Молиеровите текстове е по-силно изявена и по-доловима именно на специфично текстово равнище.

Критиката днес изследва театралността у Молиер, като очаквано реферира към съвременни постановки на негови пиеси<sup>30</sup> и по този начин поставя акцента върху представлението и неговата рецепция като места на театралността. Множество статии и доклади от конференции представят и/или анализират съвременни постановки на конкретни пиеси на Молиер. Макар и сравнително редки, срещат се и цели трудове, посветени на театралните аспекти в творчеството му. Така Албърт Бърмъл<sup>31</sup> заявява преглед на всички 33 пиеси на автора в театрална перспектива и с методологията на режисьор и постановчик. При него обаче така заявеното разглеждане на театралността е непреодолимо закотвено в съвремието на критика, а пиесите и техни съвременни постановки са анализирани с оглед на потенциалите за бъдещите им сценични реализации.

Със самото заглавие на своя труд *Театралност в творчеството на Молиер* Марко Баскера<sup>32</sup> изрично го представя като изследване именно на театралността у Молиер. Баскера вписва театралността в полето на семиологията на театъра и я разполага в постоянното семиотично движение между неизменния текст и ефимерното представление. Авторът с основание посочва преобладавалия до неотдавна критически подход към текстовата компонента на Молиеровия театър като към литературна реализация, при който театрал-

---

<sup>29</sup> Най-малкото отчасти и вероятно в различни пропорции в отделните случаи.

<sup>30</sup> Вж. напр. Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*. Presses universitaires de Lyon, 1985, 272 p.

<sup>31</sup> Bermel 1990.

<sup>32</sup> Baschera 1998.

ността бива засенчвана или дори заличавана за сметка на литературността. Същевременно, макар и сравнително редки, изследванията на отделни материални аспекти на театралното представление през XVII в. (сцени, костюми, декори, актьорска жестомимика и пр.) не са необичайни и театърът на Молиер също е ставал обект на подобни търсения<sup>33</sup>. Така преобладаващата критична мисъл сякаш чете отделно текстовете и изследва отделно материалните параметри на представленията, без да намира и без дори да търси връзката между тези две измерения. Именно в тази връзка, схваната като семиотичен процес, следва да се търсят проявите на театралност<sup>34</sup>, заявява Баскера.

В по-непосредствено аналитичната част от своя труд авторът проследява проявите на театралността чрез така наречения от него „прагмасемиотичен“ подход в рамките на новаторското изграждане на комичния персонаж от Молиер чрез творческо преосмисляне и развиване на театралното естетическо наследство от *commedia dell'arte* (и най-вече еволюцията от типизираната маска до индивидуализирания характер на персонажа). Той също така вижда особени прояви на театралност и в саморефлексията върху театъра<sup>35</sup>, каквато открива не само в двете комедии-памфлети на Молиер, но и в други негови пиеси. Така той заключава, че текстът на Молиер е „активен“, тъй като в него привидно фиксирани и неизменни елементи въздействат динамично върху зрителя, и установява спорна (или най-малкото недостатъчно експлицирана и мотивирана) по наше мнение връзка между театралност, материализъм и саморефлексия в Молиеровия театър. Баскера поставя коректно схващането за театралност, но в крайна сметка сякаш по-скоро теоретизира и концептуализира театралността като *процес* във философско-семиологична светлина и чрез импресионистични наблюдения и изводи, отколкото предприема структурирано и обхватно изследване на текстовете ѝ белези и прояви.

\* \* \*

Нашето убеждение е, че театралността в текстовете на Молиер може и трябва да бъде изследвана в многобройните си аспекти във всички негови

---

<sup>33</sup> Например, вж. съвсем наскоро излязлото изследване на декорите в постановките на Молиер: Philippe Cornuaille, *Les Décors de Molière (1658–1674)*. Paris, PUPS 2015, и др.

<sup>34</sup> Baschera 1998: 20.

<sup>35</sup> „(...) да се открият вътре в театъра рефлексивни, неконцептуални елементи, които могат да осветлят енигматичната връзка, установяваща се между тялото на актьора, който материализира и вписва в настоящето един театрален текст, и този текст, който трансцендира всяко отделно представление. Това теоретизиране на *трансцендентност в иманентност* (...) се вписва под знака на един „просветен материализъм“, който се стреми да отчита преплитането между, от една страна, осезаемото и мигновеното в едно театрално представление и от друга, неподвижния и траен аспект на театрален текст.“ Baschera 1998: 211, преводът е наш.



драматични творби<sup>36</sup>. В настоящата студия предлагаме конкретен текстов фокус на такова изследване, като успоредно с това отчитаме неговите по-специфични параметри. Тук ще анализираме театралността през два паралелни текста на една и съща пиеса. Това са, от една страна, официалното, подготвено и утвърдено от Молиер първо издание на *Жорж Данден* от 1669 г., и от друга страна, публикуваното през същата година в Лион неофициално, „пиратско“ издание на същата пиеса, чийто текст най-вероятно е записан от живо представление. Второто издание по наше мнение представлява особено изявена форма на перформативен текст като текст на драматична творба, съдържащ и експлициращ в различна степен важни аспекти на постановката и актьорската игра и подсказващ различни решения на режисьора и на актьорите. Обикновено такива публикации възпроизвеждат записан по време на живо представление текст на пиесата или използват авторски и/или режисьорски бележки и експерименти.

Ще проследим бележите на театралност в тези два публикувани текста в съпоставителен и диференциален план:

– театралност в официалния публикуван (и неизбежно частично литературизиран) текст. Това е чистата<sup>37</sup> текстова театралност, предназначена да осигури на прочита му рецепция, възможно най-близка до театралната.

– театралност в текста, записан от представление. Тя допълва, развива, изменя или надгражда първичната авторска театралност на текста, като я обогатява с конкретни режисьорски решения, импровизационни структури като проявления на актьорската игра, аспекти на рецепцията.

Не си поставяме за задача да обвързваме тези текстови прояви на театралност с тяхна конкретна сценична реализация, още повече че това би било и практически невъзможно по отношение на постановките на самия Молиер, които всъщност биха ни интересували. Изследваме обаче именно текстове, публикувани приживе на драматурга, единият от които оформен и утвърден от него, а другият – изпълняван пак от него в рамките на театрално представление. Заложената в текста театралност, разбира се, има неограничен потенциал за актуализиране в постановки, които не са конкретизирани във времето.

На базата на схващанията на критическата мисъл за театралността, преосмислени за целите на нашето изследване тук, обект на изследването ни ще бъде театралният текст в двете издания на пиесата *Жорж Данден* в двете си основни съставляващи: актьорски реплики и паратекстови елементи. Чрез тях се реализират по-непосредствено сценично обвързани параметри на театрал-

---

<sup>36</sup> Това е мащабно начинание, по което работим в рамките на по-обхватен труд.

<sup>37</sup> Всъщност това не е съвсем вярно. Както вече беше споменато и както ще стане дума и по-нататък, Молиер винаги публикува текстовете си едва след като е изнесъл поредица от представления на съответната пиеса, като междуременно внася корекции и дребни или по-съществени изменения както в постановките и изпълнението, така и в текста.

ността, а именно кинесиката (телесност и жестово-мимическа архитектоника), сценографията (декори и разпределение на сценичното пространство, но също костюми, звуково съпровождане, осветление) и проксемиката (пространствено поведение на персонажите). Разбира се, не всички съставляващи на тези параметри на театралността присъстват непременно в своята съвкупност в текста на дадена театрална творба.

Нашата теза е, че и в двете издания на *Жорж Данден*, които са обект на изследването, се съдържат и откриват множество белези на театралност. Те се различават обаче по своето естество и интензивност. В официалното издание, подготвено за печат от самия Молиер, тези белези са така подбрани и оформени, че да благоприятстват рецепцията на пиесата чрез *четене*; тази рецепция може да бъде чисто литературна или с оглед на театрална реализация: изданието е предназначено за всички читатели, били те публика или членове на театрални трупи. В изданието, което не е подготвено от автора и не е оформено именно за печат, т.е. за четене, а е възпроизведено по рецепцията на конкретна реализация на авторския текст в представление, белезите на театралност в така отграничените различни нейни аспекти са по-различни и като цяло по-богати, тъй като добавят и надграждат към театралността, заложена като потенциал за реализиране в текста, и допълнителни белези на театралност от сценичната реализация, схваната през зрителската рецепция.

## **2. ИЗДАТЕЛСКИ, ТЕАТРАЛЕН И ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНТЕКСТ НА ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.**

Преди да пристъпим към диференциален анализ на двете паралелни издания на *Жорж Данден* от 1669 г., е необходимо да ги впишем в контекста, първо, на издателската дейност във Франция през втората половина на XVII в. и второ, на цялата съвкупност от издания на пиесите на Молиер приживе на автора. Ще е необходимо също така да разположим пиесата в нейния непосредствен историко-социален, идеологически и естетически контекст.

### ***Издателска дейност***

През посочения период книгоиздаването във Франция се отличава със специфични и в немалка степен противоречиви характеристики. То е едновременно регулирано и стихийно, облагодетелства основно издателите, които са и книжари, и изобщо не познава понятието за авторско право, което е въведено за първи път повече от век по-късно<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Първите, възроптали срещу неправомерните „пиратски“ издания, са философите на Просвещението, вж. Дидро в *Писмо за търговията с книги* (1763). Френската революция отменя разрешенията за отпечатване и дава през 1793 г. на авторите на книги изклю-

Регулирането на книгоиздаването се налага като все по-централизиран контрол още от 1566 г., когато е постановен първият кралски указ в този смисъл. Той забранява отпечатването и разпространението на книги без изрично разрешение на краля, документирано чрез официален документ – т.нар. *Lettre de privilège* (писмо за предоставяне на разрешение за отпечатване), подписано и подпечатано с кралския печат. Следват множество укази и заповеди, които подкрепят законодателството от XVI в. и задълбочават контрола над книгоиздаването, така че още към 1618 г. публикуването на книги вече е изцяло под контрола на кралските служители. Забранена е продажбата на печатни материали, издадени без кралско разрешение, а редовно издадените трябва да публикуват копие от това разрешение в началото или в края на всеки отпечатан екземпляр. Този контролиращ подход осигурява цензура на печатната продукция и приходи за хазната (тъй като разрешението се заплаща), като същевременно дава, макар и временна, защита<sup>39</sup> на издателите срещу имитации и незаконна конкуренция, която лесно може да ги доведе до фалит<sup>40</sup>. Благодарение на него издателите получават и възможността да полагат повече усилия, за да поддържат качеството на изданията си.

В тези взаимоотношения между кралската власт и издателите практически няма място за авторите. През XVII в. авторското творчество се осъществява с подкрепата на института на мецената (преди всичко кралския меценат на Луи XIV), а издаването и разпространяването на творбите носи на авторите най-вече признание, известност и евентуално увеличаване на броя на меценатите или на размера на паричната подкрепа, която те получават. Финансовият им интерес в изданието е нулев или минимален, но престижът им е в пряка зависимост от него. Правата на собственост върху текстовете се държат от издателите, които са и книгоразпространители и които ги откупват от авторите за смешни суми.

---

чителното право да разрешават възпроизвеждането на творбите си приживе, а на техните наследници – да ползват това право още пет години след смъртта им. Авторското право във Франция възниква едва тогава.

<sup>39</sup> Сроктът на действие на изключителното право на отпечатване, давано с такова разрешение, обикновено е между 3 и 7 години, като може да бъде подновен. За определени трудове (например на църковните отци) разрешението за отпечатване е безсрочно.

<sup>40</sup> През XVII в. подготовката на всяко издание е бавна и трудна, а излезлите екземпляри обикновено задоволяват до голяма степен ограниченото търсене. Поради това първият издател на дадена книга обикновено получава най-голяма печалба от нея, докато следващите рядко имат изобщо шанса да спечелят нещо. Едва през XVIII в. с подобрената технология на набора и с по-широкото разпространение на книгите в епохата на Просвещението преиздаването започва да носи печалби. В епохата на Молиер обаче до фалит лесно могат да стигнат най-вече провинциалните издатели, за чиито издания остава малка публика. Това заедно с невъзможността за налагане на стриктен контрол навсякъде из страната обяснява до голяма степен изобилието на пиратски издания именно в провинцията.

На практика успоредно с така строго регламентираното и налагано регулиране на издателската дейност извън Париж и в съседни държави кипи стихийно и незаконно книгоиздаване. Популярни творби се копират и светкавично се преиздават без разрешение и, разбира се, без никакво заплащане нито на хазната, нито на автора. Контролът, който се налага почти безупречно в Париж, не успява да бъде упражняван със същата строгост и другаде. Затова и практически всички незаконни издания на пиеси на Молиер са печатани или в провинцията (Лион, Каен, Гренобъл, Авиньон и др.), или в чужбина: в Брюксел, в Амстердам и другаде из Нидерландия. Изключение правят няколко първи парижки опита за заобикаляне на закона, към които ще се върнем след малко и които Молиер с много усилия успява донякъде да парира.

### *Пиратските издания на Молиер*

Интересът на издателите към произведения на популярни автори води до многократни опити за тяхното издаване чрез заобикаляне на автора и на системата на кралските разрешения.

В отличния, много подробен и изчерпателен *Регистър на публикувания френски театър през XVII век*<sup>41</sup> на Ален Рифо преброяваме 138 публикации на пиеси на Молиер за периода между 1660 г. и 1673 г., т.е. от първата му публикувана пиеса до годината на смъртта му. От тези 138 публикации само 29 са отбелязани в регистъра като „оригинални“, т.е. осъществени със знанието и съгласието на автора (като две от тях са и в съавторство: *Психея* съвместно с Корней и Кино (1671) и *Празненствата на Амур и Бакхус* съвместно с Кино (1672)). С други думи, повече от три четвърти от осъществените приживе на Молиер публикации на негови пиеси са незаконни, или както бихме ги обозначили днес, пиратски.

Както посочва Роже Шартие<sup>42</sup>, неразрешеното копиране на пиеси чрез тяхното записване „по слух“ и последващо публикуване в ущърб на автора и на избора от него издател са нередко срещани през XVII в. и засягат редица драматурзи не само във Франция, но и в други държави. Английският драматург Томас Хейууд изрично посочва тази недостойна практика, водеща до деформации и „осакатявания“ на неговите творби, като основна причина да ги публикува изобщо. Подобно на Молиер и той първоначално не е искал пиесите му да бъдат издавани. Лопе де Вега също се оплаква от такива

<sup>41</sup> Riffaud 2016. Този уникален по ценността си регистър представя по години всички пиеси, публикувани във Франция през XVII век, като в подробните бележки към тях обозначава, освен редица други параметри, дали се касае за оригинални публикации, преиздания, събрани съчинения, фалшификати и пр. Регистърът е със свободен достъп онлайн и позволява търсене по години, заглавия, жанрове, автори, илюстратори, книжари и издатели. Неговият автор постоянно го актуализира и допълва.

<sup>42</sup> Chartier 2002.

мошеничествата<sup>43</sup>. В Англия измамниците използват бързопис, за да запишат, реконструират и издадат текста. Лионското издание на *Жорж Данден* също свидетелства за подобна практика.

Около година след установяването си в Париж, в театъра „Пти-Бурбон“, след като представя в него редица утвърдени в репертоара на трупата му пиеси от други автори (трагедии и комедии) и две свои нови: *Занесеният или всичко наопаки* и *Любовна досада*, през ноември 1659 г. Молиер съчинява, поставя и представя *Смешните прециозни*<sup>44</sup>. Успехът на пиесата е несъмнен: за дванадесет месеца тя е играна 44 пъти и донася добри приходи на трупата. Популярността на пиесата, подклаждана и от полемиката около нея, бързо събужда издателските апетити. Един от известните парижки издатели, Жан Рибю, успява да се снабди с екземпляр от нейния ръкопис и тайно от Молиер да получи разрешение от краля за публикуването ѝ в един том заедно с вариант по същата тема, но съчинен от друг автор – Сомез, впрочем един от опонентите на Молиер в полемиката около *Смешните прециозни*. Молиер и избраният от него издател Гийом дьо Люн научават почти случайно за начинанието и два дни по-късно успяват да отменят това разрешение. Надвисналата пряка опасност от пиратска публикация принуждава младия автор да подготви светкавично своето издание. *Смешните прециозни* е и първата издадена негова пиеса, която излиза едва 11 дни след датата на полученото с измама първо разрешение за отпечатване. Наборът ѝ се прави от няколко работници, всеки от които подготвя част от текста, така че отпечатването да се ускори максимално. В предговора, към който ще се върнем след малко, Молиер се оплаква от „принудата“ да я издаде и споделя някои свои важни разсъждения за драматургичните текстове и техните театрални измерения.

В текста на кралското разрешение за печат, получено от Молиер за публикацията на неговата комедия *Училище за мъже* през 1661 г., изрично се посочва, че „се е случвало, когато (Молиер) вече е писал други такива (комедии), някои от тях да са били вземани и транскрибирани (т.е. „предавани с други знаци“, „записани по слух“, *бел. авт.*) от лица, които са ги отпечатвали, продавали и разпространявали по силата на разрешение, получено с измама

<sup>43</sup> По свидетелства на Роже Шартие, вж. Chartier 2002: 31–32.

<sup>44</sup> *Les Précieuses Ridicules*. В многобройните преводи на български език на пиесата се предлагат различни варианти на заглавието, като най-често срещаните са *Смешните аристократки*, *Смешните преструвани*, *Смешните фантазьорки*. Всички тези варианти са неприемливи с оглед на семантиката на заглавието, което участва пряко в семиозиса на пиесата и сублимира моралното ѝ послание.

Тук и по-нататък ще използваме нашия вариант *Смешните прециозни*. Макар и чрез чуждица, той изразява най-ясно вложения в оригиналното заглавие смисъл: пиесата осмива несъстоятелните претенции на две невежи и вятърничави провинциалистки да се включат в обществото на прециозните парижани. Терминът „прециозност“ отправя изрично към мащабно естетическо, социално и литературно явление с ясни параметри и в този смисъл употребата му по наше мнение е обоснована и уместна.

в нашата канцелария в негов ущърб и вреда<sup>45</sup>. Очевидно се касае за пряко позоваване на казуса със *Смеешните прециозни*, още повече че по-нататък в текста на разрешението се цитира и името на издателя нарушител.

Същият издател Жан Рибу без особени скрупули успява да публикува през 1660 г. незаконно издание на *Сганарел или Мнимият рогоносец* на Молиер, като в усилието си да прикрие нарушението изменя имената на пиесата и на автора и прибавя коментари към всяка картина. Молиер за пореден път успява да отмени неговото разрешение за отпечатване и да постигне конфискация на 1250-те отпечатани екземпляра, но това му отнема немалко време и усилия. Вече „официалното“ издание включва твърде интересно писмо-посвещение от фиктивния автор на пиратското издание, в което той привидно простодушно разказва как именно се е стигнало до възпроизвеждането на пиесата. Според този разказ, след като я харесал много и я гледал няколко пъти, той я научил наизуст, рецитирал я пред свои приятели, после я записал и пратил на приятел в провинцията, а след това, когато разбрал, че неговият запис се разпространява и деформира текста, най-добронамерено решил да го издаде, за да го предпази от изкривявания.

Динамиката между официални и незаконни издания на пиесите на Молиер е практически постоянна. Дали чрез набавяне на ръкопис на автора<sup>46</sup> или по-често на вече осъществено официално издание, дали (много по-рядко) чрез наизустяване, бързописни бележки или по спомени от представленията, текстовете се възпроизвеждат и издават в нарушение на кралските разпоредби и в ущърб на автора.

Официалните издания на Молиер също се характеризират с някои особености. След редица драстични и безочливи опити за измама от страна на столични издатели драматургът решава да вземе в свои ръце издаването на пиесите си. От 1666 г. нататък той работи пряко с печатари, които отпечатват пиесите му за негова сметка. Това не го спасява от фалшификати извън Париж, а успява единствено да регулира донякъде издаването на пиесите му в Париж, където е и най-голямата им аудитория; налага се Молиер да се задоволи с това.

Опитите за нерегламентирани, измамнически издания на Молиер са многократни и далеч не се изчерпват само с *Жорж Данден*. Тук не си поставяме

---

<sup>45</sup> Molière 2010–1: 143, преводът е наш.

<sup>46</sup> Известно е, че днес няма запазени ръкописи на Молиер (оттук и някои екзотични и крайно недостоверни теории за авторството на неговите произведения, приписвано на Корней). Това обаче не е изключение през XVII век. Очевидно една от причините е свързана именно с широкото разпространение на пиратските издания; друга причина може да бъде липсата на ценност на ръкописа, след като пиесата вече е била издадена. Все пак в изключително интересния случай с първите издания на *Мнимия болен*, осъществени непосредствено след внезапната смърт на Молиер, няма съмнение, че някои от тях са били подготвени с използването на авторов ръкопис или режисьорски бележки. Тези издания проучваме по-подробно в рамките на отделно изследване.

за задача да ги представим обхватно и изчерпателно, още повече че измамата в тях най-често се реализира по два начина, които не намират израз в съществени изменения в текста на изданието:

Първо, чрез придобиване с измама на разрешение за отпечатване и последващото му използване в ущърб на автора. Това е методът, предпочитан от парижките издатели както приживе на Молиер, така и няколко години след смъртта му, през които популярността на драматурга остава в своя зенит. По този начин се преиздават незаконно текстове, които вече са били публикувани от автора, като понякога се включват в сборници, събрани съчинения и пр.<sup>47</sup>

Второ, по-драстично, чрез копиране – възпроизвеждане на вече излязъл текст на съответната пиеса без каквото и да било разрешение за отпечатване или с копиране на оригиналното такова. Това е подходът на провинциалните и чуждестранните издатели, а подобни измамнически издания образуват по-голямата част от незаконните публикации на Молиерови пиеси приживе на автора.

И в двата случая използваният текст съвпада с обработения и утвърден от автора текст за публикация. Нашият съпоставителен анализ тук обаче се съсредоточава върху две издания на една и съща пиеса: оригинално и незаконно (пиратско), второто от които *не е* използвало авторския текст, а е възпроизвело пиесата най-вероятно от представление или представления.

\* \* \*

Пиратското Лионско издание на *Жорж Данден*<sup>48</sup> излиза без посочено име на издателя през 1669 г., една година след първото представяне на пиесата и в същата година, в която излиза и официалното издание<sup>49</sup>, подготвено от Молиер и публикувано в Париж. Би било практически невъзможно, а и ненужно да се търси да се установи кое от двете издания е излязло първо, тъй като едното не използва другото. Днес единственият известен екземпляр от пиратското издание се пази в градската библиотека в Лион и анализът по-нататък използва именно него.

Пръв френският историк и социолог Роже Шартие привлича вниманието към Лионското издание, което цитира и използва за собствени социологически анализи и заключения в контекста на многогодишните си изследвания върху книгопечатането и четенето в историко-социологически план<sup>50</sup>. Шартие не предлага подробен и структуриран сравнителен анализ на двете издания, а

---

<sup>47</sup> Вж. тук за повече подробности Caldicott 1998: 121–140 (Глава 6: Авторът пред своите издатели).

<sup>48</sup> Molière 1669 – Lyon.

<sup>49</sup> Molière 1669 – Paris.

<sup>50</sup> Chartier 1994, 2002.

конкретизира до известна степен наблюденията си върху текста на пиратското издание, като обособява в него четири вида вариации спрямо официалния текст от 1669 г.: пропуски, замени, обърквания и добавяния, които илюстрира с единични примери. При пропуските обикновено е изпуснатата част от реплика и това според Шартие създава синтактична и смислова несвързаност. Замените засягат дума или словосъчетание и могат да варират от просто преформулиране до цялостна замяна с други думи или словосъчетания. Объркването представлява замяна поради неразбиране и често засяга смисъла. Добавянето на думи или реплики е илюстрирано с най-забележителното и най-зрелищно различие: добавена е цяла комична минисценка с игра на думи около името на ухажора (по-нататък ще се спрем на нея). Единствено пропуските могат да бъдат приписани на обичайните издателски погрешности при набора. Оценката на Шартие за Лионското издание е сурова:

(...) Текстът на това издание е силно повреден поради изпускането на няколко изречения и множество типографски аномалии, които понякога затрудняват разбирането на пиесата. Липсата на множество дидаскалии, по-точно в трето действие, прави практически невъзможно за читателя да схване комичните ефекти, породени от поредица недоразумения, засягащи самоличността на персонажите<sup>51</sup>.

Шартие разглежда двете издания по-скоро бегло, от своята историческа и социологическа позиция и за свои цели. От наша гледна точка обаче анализът не би могъл да бъде сведен до подобни механистични вариации на плюса и минуса, нито до еднозначното утвърждение, че всички вариации вредят на смисъла на пиесата.

Ние предлагаме друга класификация на вариациите, както и продължаване на анализа отвъд обикновената констатация за вариативност към преглед на въздействията на тези вариации върху процеса на смислопораждане в комедията<sup>52</sup>. Нашата класификация на вариациите се отличава от тази на Шартие както по съставляващите я категории, така и по разпределението на вариациите в рамките на тези категории и тяхното тълкуване. Ние не приемаме, че различията между двете издания се свеждат единствено до пропуски, замени, обърквания и добавяния, нито че въздействието им винаги е негативно. Според нас вариациите могат да бъдат структурирани по-прецизно в шест групи, а именно:

1. Правописни и пунктуационни несъответствия;
2. Изпуснати думи/части от изречения;
3. Неточно предадено съдържание (преразказване и синонимни замени; особен случай – паронимни замени);

---

<sup>51</sup> Chartier 2002: 38. Преводът на цитата е наш.

<sup>52</sup> Съпоставителният ни анализ, съсредоточен върху вариациите между двете издания, беше представен в рамките на научна конференция през 2015 г.



4. Добавени думи/части от изречения;
5. Вариации в дидаскалиците;
6. Частни случаи.

Намерението ни тук не е описателно-аналитично, а диференциално. Съответно и целта ни не е да обхванем и подробно да представим всички видове различия и вариации между двете издания, а да проследим наличието и изявеността на бележите на театралност в тях в диференциална перспектива. Ще изследваме театралността в двете издания, като анализираме въздействията върху нея на различните видове вариации, преди да обобщим ефектите на така откритите прояви на театралност върху семиозиса на творбата.

### ***Молиер за публикуването на неговите пиеси***

Молиер започва да публикува текстовете на своите пиеси крайно неохотно и едва след като се оказва притиснат от обстоятелствата. Като синкретична личност, обединяваща в себе си драматург, режисьор и актьор, той прозорливо осъзнава радикалното разминаване и несъответствие между различните форми на репрезентация на творбата. Още в предговора на *Смешните прециозни*, първата му публикувана пиеса, драматургът споделя и обосновава неохотата, с която се съгласява на тази публикация. Убеждението му е, че пиесата получава пълната си стойност единствено в представлението, в „действието и интонациите на актьорите“:

Странно как хората биват публикувани против волята им. Няма по-несправедливо нещо и съм готов да простя всяко друго насилие, но не и това. (...) Тъй като голяма част от прелестите [на моите *Смешни прециозни*], които хората видяха в тях, зависят от действието и от интонациите [на актьорите], за мен беше важно те да не бъдат лишавани от тези украшения; смятах, че успехът им в представлението е достатъчен, за да се задоволим с него. Решил бях да ги показвам само на светлината на свещите<sup>53</sup> (...) Не ме отмина обаче немилостта да видя откраднато копие в ръцете на книжарите, успели да се сдобият тайно и с разрешение за отпечатване [от краля]. (...) Затова трябва да се оставя на съдбата и да се съглася на нещо<sup>54</sup>, което иначе ще бъде сторено и без мен<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Тоест в театрално представление.

<sup>54</sup> Тоест на издание.

<sup>55</sup> « C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. (...) Mais comme une grande partie des grâces qu'on y [dans mes *Précieuses ridicules*] a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements; et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la représentation était assez beau pour en demeurer là. J'avais résolu, dis-je, de ne les faire voir qu'à la chandelle (...) Cependant je n'ai pu l'éviter, et je suis tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. (...) Il faut donc se laisser aller à la destinée, et consentir à une chose qu'on ne laisserait pas de faire sans moi. » Molière 2010–1: 3–4, преводът е наш.

Другаде, в предговора на *Любовта лекар*, Молиер отново утвърждава убеждението си, че театралната пиеса е синкретична творба и за възприемането на пълния ѝ букет от значения се нуждае от представление, докато рецепцията само чрез прочит на отпечатания текст я лишава от немалка част от нейната театрална същност:

Всички знаят, че комедиите се правят, за да бъдат играни, и аз не съветвам да се чете тази; могат да я четат само хората, които имат очи да открият зад четивото цялата сценична игра; ще ви кажа, че е желателно такива произведения да могат винаги да ви бъдат показвани с украшенията, с които те се представят пред краля. Така можете да ги видите в много по-приемливо състояние, а мелодиите и симфониите на несравнимия г-н Люли заедно с красотата на гласовете и изкуствеността на танцьорите несъмнено им придават прелести, без които им е изключително трудно<sup>56</sup>.

Принуден от обстоятелствата да публикува пиесите си, драматургът винаги подхожда много грижливо към подготовката на текстовете им за печат, като отразява в тях и опита си от представленията, и корективите от зрителската рецепция, които е взел предвид. Неговите публикации винаги се правят известно време след първото представяне на пиесата, тъй като междуременно Молиер продължава да я дообработва и усъвършенства, възползвайки се от събраните от представленията впечатления и резултати. При подготовката на публикации той полага разбираеми усилия да изчисти и изглади максимално текста си, без съмнение както предвид цензурата<sup>57</sup>, така и с оглед на неговото цялостно и съчетано представяне и въздействие върху читателя. В стремежа си да преодолее, доколкото е възможно, разминаването между различните форми на репрезентация (театрална и литературна) на своите комедии Молиер осъществява известно „литературизиране“ на своите пиеси, подготвяйки ги за публикация, като вмъква в тях речеви, пунктуационни, дидакалийни и илюстрационни<sup>58</sup> аспекти на театралност, допринасящи за специфични ко-

---

<sup>56</sup> « Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui ne dépendent que de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. » Molière 2010–1: 603, преводът е наш.

<sup>57</sup> Например Молиер в рамките на няколко години подготвя и представя за одобрение и разрешение за печат четири варианта на текст на своя *Тартюф*, от които до нас днес е достигнал, за съжаление, само последният.

<sup>58</sup> Шартите припомня честото илюстриране с гравюри на изданията, като гравюрите обикновено възпроизвеждат ключов и смислов богат момент от пиесата, освен че дават

мични ефекти и смислови въздействия именно при прочита ѝ. Става ясно, че е напълно възможно такива аспекти да са по-изявени в редките публикации, които възпроизвеждат „пиеса в представление“ или използват авторови режисьорски бележки и експерименти.

### ***Естетически и идеологически контекст на Жорж Данден***

Необходимо е да впишем пиесата в естетическия и идеологически контекст на нейното създаване, преди да я разгледаме, тъй като те обуславят пряко театралността в нея.

*Жорж Данден* заема особено място в творчеството на Молиер поради твърде необичайните обстоятелства около нейното създаване, които намират отражение и в специфичните черти на самата пиеса. На драматурга е възложено за сравнително кратко време да напише триактова комична пиеса, която да бъде представена, като бъде вмъкната в трите антракта на мащабен музикален пасторален спектакъл в рамките на Големите кралски увеселения през лятото на 1668 г. в парка на Версай. Пищните празнични събития честват сключването на Аахенския мир с Испания през май същата година и са предназначени да впечатлят света и да наложат убедително образа на могъщество и великолепие на френската монархия. За Молиер това е ново предизвикателство, въпреки че той вече е създавал и представял успешно хибридни комедии, съчетаващи комично слово и актьорска игра с музикални и балетни фрагменти. В случая задачата му е по-различна: не да се впише хармонично в балетно-музикалния пасторален спектакъл на Люли, а да създаде негов комичен контрапункт.

Молиер добре познава музикалния пасторал, тъй като самият той е писал текстовете на песните в него и е сътрудничил с Люли в създаването му. Това го вдъхновява за смелото решение да избере пътя на жанровия и регистров контраст, като впише комичната история на мамен и нещастен в неравния си брак селянин в рамките на елегантния и изтънчен пасторал, издържан от началото до края във възвишен, благороден регистър. Така *Жорж Данден* е замислена и реализирана като комична пародия, основана върху преобръщането на кодовете на пасторалния спектакъл. Темата е експлицитно свързана с тази на пасторала: историята за амбициозния, смешен с претенциите си селяк едновременно се свързва със и се противопоставя на изтънчените, благородни псевдопастири в пасторала. Мотивът за любовното разочарование или дори липсата на любов в брака контрастира с пасторалния мотив за любовта преди брака като принизено негово ехо. Молиер експлоатира цялото богатство на възможните антитези между двата свята, които се представят пред зрителите

---

непосредствена визуална представа за декорите, костюмите и кинесиката на актьорите. Тези илюстрации вписват в тялото на публикуваната за четене пиеса една частично литературизирана театралност.

в увлекателно редуване: възвишени чувства и речи и значително по-прями любовни увещания; елегантно, изтънчено говорене за любимата пастирка и груби ругатни по адрес на невярната жена. Дори сценичните пространства са контрастирано представени – идеализираното, идилично пространство на пасторала и грубото, неприятно пространство на селската пустош, такава, каквато си я представят в двора.

Този основополагащ контраст, избран от Молиер като принцип на комедията му, засяга и изграждането на персонажите в нея. Самият Жорж Данден е карикатурна фигура на невъзможните и немислими претенции<sup>59</sup>, които със своята прекомерност и крайност надхвърлят и отменят възможния драматизъм на персонажа и недвусмислено го означават като гротескова фигура, будеща единствено смях и не заслужаваща нищо друго освен порицание и наказание. Заслепен от самолюбието си, Данден е изгубил представа за реалността и си е въобразил, че може да си пробие път в аристократичното съсловие, като се ожени за дъщерята на обеднели благородници. Увлечен в амбициите си, той полага титанични усилия да изглежда такъв, какъвто не е.

Пиесата отразява в своята композиция вграденото си и фрагментарно естество, като експлоатира трикратното възпроизвеждане на една и съща сюжетна схема, която всеки път се разгръща през четири задължителни етапа: Данден научава за потенциална или реална невярност на Анжелик, оплаква се на тъстовете си, ситуацията се преобръща и той излиза виновен, след което бива посрамен и унижен. Възпроизвеждането на тази схема с различни дребни вариации изгражда градация, кулминираща в добре известната в средновековната комична литература сцена, в която невярната жена, оставена извън дома от гневния си съпруг, симулира отчаяние и самоубийство, благодарение на което изкусно успява да преобърне ситуацията в ущърб на съпруга си<sup>60</sup>. Последната е и сценично плодотворна, тъй като поражда смисъл най-вече чрез пространствения наглед.

Създадена, за да бъде включена в голям дворцови развлекателен спектакъл, чийто комичен контрапункт се явява, *Жорж Данден* същевременно носи редица важни морални послания именно посредством карикатурния облик на героите си и механистично изградената структура. В нея Молиер представя несъстоятелността на необоснованите претенции, но също така засяга важния въпрос за очевидното и привидното, илюстрира невъзможността на едно изкривено правосъдие, умело докосва, без да поставя в центъра темата

---

<sup>59</sup> Критиците отбелязват, че забогателият селянин, женен за аристократка, в исторически план е абсолютно невъзможна фигура към момента на създаването на пиесата. Така Данден се оказва една комична абстракция, будеща само смях със своята фантастична прекомерност. Той не предизвиква съжаление, тъй като в него няма никакви положителни човешки черти: освен от умереност и здравомислие, той е напълно лишен и от съчувствие, разбиране, великодушие, човечност, привързаност или любов.

<sup>60</sup> Твърде вероятно е Молиер да е почерпил тази схема през Бокачо.

за свободата на жените, подиграва се на ексцесиите на провинциалните благородници.

Съвременната рецепция на комедията неизбежно се отличава значително от оригиналния замисъл на драматурга. В Молиеровия замисъл пиесата, възложена и създадена, за да запълни и разнообрази пролуките на пасторалния спектакъл, хармонично се вгражда в него и чрез взаимодействието между персонажи от пасторала и от комедията. В края на всяко действие двама от героите-пастири идват да прекъснат мрачните преживявания на Данден и да го увлекат в изящното, изтънчено и благозвучно веселие на пасторала. Данден впрочем се съпротивлява яростно и се оставя с нежелание или дори бива насилва принуден да се влее в пасторала, както това става след края на трето действие. Представянето на пиесата извън нейното пасторалово рамкиране неизбежно изкривява въздействието ѝ и нерядко променя рецепцията на смисъла на моралните ѝ послания. Така критиката често е привиждала в нея израз на социалните неблагоприятия на злочестия Данден. Според замисъла на Молиер героят е комичен и карикатурен персонаж, контрапункт не само на благородните „пастири“, които напразно се опитват да го приобщат към своето общество в края на всяко действие, но и на класицистичния „почтен човек“ и неговото здравомислие, умереност и социална адаптираност. Затова наказанието му не изглежда жестоко и безмилостно в очите на благородните или простолюдни зрители, съвременници на Молиер: обратно, то е напълно заслужено и естествено.

Това става ясно и от либретото на Големите кралски увеселения, най-вероятно съставено също от Молиер, което разказва в едно кратко изречение сюжета на комедията, възпроизвежда стиховете на песните в пасторала, посочва кое се пее, а кое се говори, и отбелязва местата, в които действията на комедията са вмъкнати в големия спектакъл<sup>61</sup>. Това либрето се е раздавало на благородната публика преди представлението. Сюжетът на *Жорж Данден* е описан в него по следния начин:

Сюжетът (на комедията) е за Селянин, оженил се за дъщерята на Благородник, и който през цялата Комедия бива наказван за своята амбиция<sup>62</sup>.

### **3. ПАРАТЕКСТ И ТЕАТРАЛНОСТ В ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН**

Паратекстът на драматургичния текст включва заглавие, евентуално подзаглавие, списък на действащите лица, времеви или пространствени дидаскалии, описания на декора, дидаскалии, свързани с играта на актьора (кинези-

---

<sup>61</sup> Този ценен текст може да бъде консултиран в Molière 2010–1: 1015 и сл.

<sup>62</sup> Molière 2010–1: 1016.

ка, проксемика), както и различни варианти на съпровождащ дискурс като посвещение, предисловие или предупреждение<sup>63</sup>. Всички тези елементи на паратекста допринасят за осъществяването на важна и двойка функция: те правят възможна рецепцията на драматургичния текст едновременно като „литературна“ творба и като театрална партитура, служеща за организиране на постановката. Елементите на театралния паратекст са свързани помежду си и взаимно обуславят изпълнението на своята свръхуказателна функция.

Дидаскалияте ще разгледаме отделно, след като първо се спрем на останалите елементи на паратекста, за да експлицираме съдържащите се в тях белези на театралност.

### *Заглавие и подзаглавие*

Заглавието на пиесата се установява по твърде любопитен начин доста след създаването и представянето ѝ и по обратен път, като тръгва от подзаглавието. По време на Големите кралски увеселения във Версай пиесата е представена без име, като в регистъра на трупата, воден от Лагранж, заглавието *Жорж Данден* е добавено по-късно със задна дата. Забележително е, че в разрешението за отпечатване на пиесата тя е обозначена като *Посраменият съпруг*<sup>64</sup>, наименование, което впоследствие се превръща в нейно подзаглавие. Създадена и представена през юли 1668 г., пиесата е наречена *Жорж Данден или Посраменият съпруг* в регистъра на трупата едва през ноември същата година.

Очевидно това подзаглавие има важна стойност за Молиер. Подзаглавията са разпространена практика в театъра на класицизма, тъй като позволяват експлициране на важна част от идейното съдържание или моралното послание на пиесата, често озаглавена лаконично с името на главния си герой. По този начин се заявява и нейното съответствие на двойката класицистична цел на всяко изкуство: да развлича и да поучава. *Посраменият съпруг* отправя пряко към моралното послание, заложено във вградената в големия пасторален спектакъл малка комедия – осмиване и наказване на главния герой за несъразмерните му и невъзможни амбиции – и по този начин предоставя ясен ключ към смисъла на пиесата.

В пиратското издание обаче това така важно подзаглавие липсва: пиесата е озаглавена единствено *Жорж Данден*. Тази липса свидетелства, от една страна, за това че оригиналното издание не е използвано при подготовката на пиратското, и от друга, маркира „професионалното“ предназначение на последното – да служи за улесняване на евентуални постановки на пиесата. Моралното послание в такъв случай се носи от съдържанието и формите на

<sup>63</sup> Вж. Павис 2002: 224.

<sup>64</sup> Тук и по-нататък цитатите от двете издания на *Жорж Данден* са съответно от Molière 1669 – Paris, и от Molière 1669 – Lyon, като преводът е наш.

самото представление, в което няма как да бъде представено подзаглавието. Впрочем напълно възможно е именно поради това то да не е записано и възпроизведено в Лионското издание.

### ***Посвещение, предисловие, предупреждение, разрешение за отпечатване***

И в двете издания липсват **посвещения, предисловия и предупреждения**. Официалното издание обаче възпроизвежда в началото си извлечение от кралското **разрешение за отпечатване**, дадено на Молиер и преотстъпено от него на издателя Жан Рибю, като по този начин утвърждава своята автентичност и съответствие на закона. Незаконното Лионско издание подминава с мълчание задължението да публикува разрешение за печат, каквото очевидно не притежава, и направо преминава към списъка с действащите лица.

### ***Списък на действащите лица***

Списъкът на действащите лица е важен паратекстов елемент, който подготвя читателя или режисьора за възприемането на действието, дава известни насоки относно неговия развой и възможното разпределение на отношенията между персонажите. Между списъците с действащи лица в двете издания се отбелязват някои немаловажни разлики. Те засягат, на първо място, реда на представяне на персонажите и на второ място, поясненията към някои от тях.

<b>Официално издание</b>	<b>Пиратско издание</b>
АКТЬОРИ	АКТЬОРИТЕ
ЖОРЖ ДАНДЕН, богат селянин, съпруг на Анжелик	ЖОРЖ ДАНДЕН селянин, съпруг на Анжелик
АНЖЕЛИК, жена на Жорж Данден и дъщеря на г-н Дьо Сотанвил	Г-Н ДЪО СОТАНВИЛ баща на Анжелик
Г-Н ДЪО СОТАНВИЛ, селски благородник, баща на Анжелик	Г-ЖА ДЪО СОТАНВИЛ майка на Анжелик
Г-ЖА ДЪО СОТАНВИЛ, неговата жена	КЛИТАНДЪР благородник, любим на Анжелик
КЛИТАНДЪР, влюбен в Анжелик	АНЖЕЛИК жена на Жорж Данден
КЛОДИН, прислужница на Анжелик	КЛОДИН прислужница на Анжелик
ЛЮБЁН, селянин, слуга на Клитандър	ЛЮБЁН селянин, слуга на Клитандър
КОЛЕН, прислужник на Жорж Данден	КОЛЕН прислужник на Жорж Данден

Подреждането на персонажите в официалното издание, подготвено от Молиер, отразява обичайното представяне първо на главните и после на второстепенните персонажи. Твърде изненадващо в пиратското Лионско издание Клитандър е представен непосредствено след семейство Дьо Сотанвил и преди Анжелик, а също така е описан доста по-подробно, отколкото в Молиеровия вариант.

Установяваме, че в официалното издание Молиер представя по-експлицитно и по-точно главните персонажи в този списък, като посочва не само техните родствени или социални връзки с останалите, но дава и кратки характеристики на някои персонажи, които да послужат в хода на по-нататъшната рецепция на пиесата, било чрез прочит или чрез постановка. Така той уточнява, че Жорж Данден е *богат* селянин, а г-н Дьо Сотанвил – *селски благородник*, баща на Анжелик. Тези пояснения улесняват прочита на пиесата, но също така задават посока на сценичната ѝ реализация, още повече че и богатството на Данден, и надутата глупост на селския благородник г-н Дьо Сотанвил са нееднократно загатнати или дори пряко назовани в текста на пиесата.

Пиратското издание е много по-лаконично в това отношение, макар че в него присъства и едно странно изключение – Клитандър е представен доста пространно, първо като благородник и второ като „любим“ (*amant* във френския език от XVII век) на Анжелик, което предполага съществуването на вече утвърдена връзка между тях. Пиесата обаче представя етапа на взаимен интерес и ухажване, предшестваш евентуалната любовна връзка. Напълно възможно и дори вероятно е тази вариация в представянето на персонажите в Лионското издание да отразява конкретна постановка, в рамките на която на Клитандър да е била отредена ролята на вече утвърден, а не само потенциален любим на Анжелик, било по режисьорско решение или в рамките на еднократна актьорска импровизация.

### ***Ономастика***

Имената на действащите лица не са случайно избрани; те са значещи и ономастиката им е съвсем прозрачна.

Фамилното име на главния герой, Жорж Данден, носи най-малко три допълнителни конотации, всяка от които с многобройни разклонения.

На първо място, това име се свързва пряко с глагола *dandiner*, който през XVII в. е преходен и означава „клатушкам ритмично глава или крайници в покой или при ходене“. В речника на Фюртиер от 1690 г. нарицателното съществително *dandin* е определено като „глупак, който не изглежда като почтен човек, а безредно размахва ръце и крака“. Така Жорж Данден бива обозначен незабавно от името си като глупав селяк с недодялани маниери. Той се люшка несръчно и неуверено между благородническото съсловие, от което се възхищава, и простолоудието, от което не може да се откъсне, между отделните интриги и номера, които му погаждат другите персонажи в пиесата и в които той винаги е потърпевщата страна, и комичното си желание за неосъществима справедливост, между свят, който не е негов и никога няма да стане, и свят, от който напразно копнее да се изтръгне.

Собственото име Данден вече нееднократно е използвано в литературата и в театъра. В своята *Трета книга* Рабле разказва за Перен Данден, който



се самообявява за съдия, за да извлече цялата възможна изгода от тази своя функция. Името се използва и от Расин в неговата комедия *Тъжителите* (*Les Plaideurs*), както и от Лафонтен в баснята му *Стридата и спорещите спътници*. И в трите случая името е свързано с правния свят и обозначава алчен и неграмотен съдия. В пиесата на Молиер това значение е преобърнато: Жорж Данден вече не е съдия, а тъжител, постоянно търсец справедливост, докато неговите тъстовете са в ролята на високомерни, небрежни и пристрастни съдии. В подкрепа на тази конотация може да се отбележи и изявеното присъствие на лексикалното поле на справедливостта в репликите на Жорж Данден, който постоянно говори за „моя случай“, „убеждавам“, „клетва“, „злоупотреби“, „изслушване“, „жалби“ и „обвинения“.

По-нататък името Данден обиграва комичното съзвучие с думата „пуяк“ (*dindon* – *Dandin*), като още на прага на пиесата недвусмислено обозначава несъразмерните и комични претенции на героя. Играта на думи с името му е многопластова. От една страна, то се свързва с традиционния комичен и глуповат изглед на „надутия пуяк“, който изглежда така, все едно си придава особено голяма важност, докато всъщност е само една обикновена домашна птица. От друга страна, театралното амплуа „баща пуяк“ (*père dindon*)<sup>65</sup> обозначава наивен и доверчив баща, мамен от слугите си и/или подведен от децата си, а „съпруг пуяк“ (*marî dindon*) отправя към излъган съпруг и рогоносец. От трета, много популярният израз „пуякът във фарса“ (*le dindon de la farce*)<sup>66</sup> означава жертва на измама, изложена на публично посмешище. Същевременно не бива да се поддаваме на свръхинтерпретация: последното значение е засвидетелствано за първи път през XVIII век, очевидно по-късно спрямо момента на създаване на Молиеровата пиеса, и макар да е напълно възможно то да е съществувало и по негово време, нямаме пълна сигурност за това. Отбелязваме го обаче, тъй като дори и да е последващо, то представлява развиване и задълбочаване на смисъла на думата, което напълно се вписва в знаковата ономастика на името на Жорж Данден. Колкото до „благородническият“ му вариант „г-н Дьо ла Дандиниер“, който неговите благородни тъсто-

---

<sup>65</sup> Вариант на това амплуа е т.нар. баща от Индия: често използван драматургичен похват, при който за развързка на драматичната ситуация авторът „докарва“ от далечни, екзотични страни чудодейно открития баща на някой от героите. Вж. напр. развързката в *Училище за жени* на Молиер.

<sup>66</sup> Този израз е засвидетелстван през XVIII век, между 1739 и 1844 г., в Париж, в рамките на жестокото панаирджийско развлечения, наречено балетът на пуяците (*le Ballet des dindons*). Пуяците се пускат на нещо като оградена естрада от метална плоча, под която е накладен огън; нещастните птици пристъпват от крак на крак все по-бързо, за да не се изгорят, докато накрая почти „танцуват“ под издевателски съпровождащата този варварски спектакъл музика. През 1844 г. „балетите на пуяците“ са забранени. През 1896 г. изразът отново става популярен покрай пиесата на Жорж Фейдо „Пуякът“, в която злочестият Понтаняк става именно „пуякът във фарса“.

ве снизходително са му измислили, той е още по-комичен, тъй като е твърде близко съзвучен със съществителното „dindonnier, ière“, означаващо пастир на пуйки, но и самите пуйки, както и „пуешката“ същност, когато е използвано за обозначаване на морални качества.

„Ангелското“ име на съпругата на главния герой Анжелик може да бъде разчетено като шеговито заиграване с аморалната невинност на ранната младост, копнееща флиртуване, забавления и душевни трепети, без да се съобразява с възприемания от нея като закостенял и еснафски морал на нелюбимия ѝ съпруг<sup>67</sup>. Тъстът и тъщата на Жорж Данден, г-н и г-жа Дьо Сотанвил (Sotenville), се наричат буквално семейство „Глупци-в-града“, което недвусмислено отправя към тяхната карикатурна същност. Моминското име на госпожата (De la Prudoterie) е образувано от подигравателното съществително „prudoterie“, означаващо престорена добродетел или привидно целомъдрие, и би могло да се преведе образно като „г-ца Дьо Света вода ненапита“. Дватама слуги Любѐн и Колен носят типични фарсови имена на едновременно глуповати и хитри селяци.

Не се отбелязва разлика между имената на персонажите в официалното и в пиратското издание, но такава разлика би била и твърде слабо вероятна, тъй като именно имената на героите обуславят тяхната идентичност и тъждественост на Молиеровата пиеса.

### *Дидаскалии*

В драматургичния текст се открояват две равнища на писмото: диалог в реплики и дидаскалии. Поради това той е усложнен, съставен, нееднороден текст, априорно труден за четене и дешифриране. Дидаскалии се наричат всички текстови отрязъци, които присъстват в текста на пиесата, но не се произнасят от персонажите. Те определят контекста на комуникацията и предлагат своеобразна прагматика на използването на словото в театъра, пояснявайки кой, къде и как изказва театралната реч. Дидаскалията могат да бъдат определени като паратекстови авторови бележки, отнасящи се до изгледа и сценичното поведение на персонажите (жестове, пози, тон, облекло, дори имена на персонажи, предшествващи техните реплики), декора и звука (декори, реквизит, музика, озвучаване) или още сценичната топка и динамика (място на действието, пространствена топка, ситуираност на персонажите

---

<sup>67</sup> В творбите си Молиер никога не е аморален и никъде в тях не представя със снизхождение и симпатия нарушения на моралните норми. Обратно, той се отнася с изключително внимание и отговорност към своя дълг да поучава ненаатрапчиво, като подтиква към добродетелта чрез осмиване на порока. Тук Анжелик не изневерява на съпруга си, а само флиртува по действително невинен начин, напомнящ на Аньес от *Училище за жени*; освен това, както вече посочихме, Жорж Данден е комична абстракция и обект на присмеха и наказанието.

на сцената, кинесика, проксемика). В такъв смисъл терминът „дидаскалии“ изглежда по-обхватен от термина „сценични указания“<sup>68</sup>.

Дидаскаличният дискурс е присъщ изключително на драматургичния текст. Той е двупластов, предполагащ както четене и рецепция на творбата като литература, така и възприемането ѝ като сценарий за театрална постановка. Тази негова двустепенност несъмнено усложнява театралния текст и същевременно му дава повече свобода. Благодарение на дидаскалията той може да бъде възприеман като особено литературно произведение, но и да трансцендира литературните рамки, като се актуализира в играта, представлението, телесната и пространствената експресия.

Дидаскалията са специфични метатекстови съвкупности с особени функции, които се разпознават като такива само по време на прочита на пиесата, тъй като в представлението са невидими, интегрирани в него единствено като визуални знаци, проектирани в сценичното пространство. Те са единствените части от драматичния текст, в които говорещ субект е авторът, който дава указания кой, къде и как да говори в пиесата вместо него. Въпреки това театралният текст никога не е субективен. Неговият автор е субект на говоренето само в дидаскалията, но те не са субективно индивидуализиращ, а контекстуализиращ паратекстов дискурс<sup>69</sup>. Дидаскалията имат множество реципиенти: те са предназначени както за режисьора, така и за актьорите, но също и за читателя на пиесата.

Дидаскалията в театралния текст изпълняват различни и важни функции. На първо място, за разлика от другите компоненти на паратекста, които имат предимно указателна роля, дидаскалията са неразривно свързани с речевото действие чрез репликите на персонажите. Те структурират това действие, като подреждат, обозначават и насочват отделните речеви актове и определят аспекти на речевото, жестомимичното и пространственото поведение на персонажите. Между дидаскалията и репликите съществува особена връзка: никоя реплика не може да съществува и да функционира пълноценно като такава, без да бъде предшествана от дидаскалична бележка (поясняваща най-малкото кой говори), докато от друга страна е напълно възможно дидаскалията да съществуват без пряко свързани с тях реплики (например, когато указват движения на персонажите или дават подробности за декора). На второ място, дидаскалията ситуират важни аспекти на сценографията като декори, реквизит, иконични предмети, осветление и озвучаване. Не на последно място, дидаскаличният дискурс обуславя и ключови елементи от проксемиката на представлението. Така дидаскалията кодират с различна степен на експлицитност, но винаги с минимална достатъчност драматургичното действие и потенциалната сценична реализация на текста.

---

<sup>68</sup> Или още, „ремарки“. Без да навлизаме в терминологичен спор, тук и по-нататък ще използваме термина „дидаскалии“.

<sup>69</sup> Вж. Ubersfeld 1978: 21–23.

Според различното си участие в означаването на драматичното действие дидаскалията могат да бъдат подразделени най-общо на ситуиращи, коментиращи и акционални. Това деление е условно; нерядко тези функции се съчетават в различни комбинации в една и съща дидаскалия. *Ситуиращите* дидаскалии осигуряват контекстуална информация, необходима за разбирането на драматичното действие. Това най-често са описания на мястото на действието, посочвания на персонажите и на тяхното разпределение в сценичното пространство. *Коментиращите* дидаскалии въвеждат, поясняват, допълват или модулират с различна степен на въздействие конкретни реплики на персонажите, като по този начин експлицират тяхното психическо и емоционално състояние и подсказват насоки за неговото кинестетично визуализиране в представлението. По-непосредствена тяхна форма са „*телесните*“ дидаскалии, описващи пряко артикулацията, мимиката и кинесиката на актьора. *Акционалните* дидаскалии указват важни за развитието и разбирането на действието невербални актове: влизане/излизане на персонажи, невербални реакции в рамките на диалога, ключови придвижвания в пространството и др.

Става ясно, че по-голямата част от белезите на театралност в драматичните текстове се реализират чрез дидаскалията. Не е учудващо, че именно в тях се откриват най-масовите различия между двете издания на *Жорж Данден*. Анализът по-долу ще открие интересно „раздвояване“ на функционалността им: докато в официалното издание дидаскалията са съставени и вмъкнати преди всичко с оглед на *четенето* на текста на пиесата (и така спадат в голямата си част към групата на т.нар. дидаскалии за четене), в пиратското издание тяхното изобилие и експлицитност очертават мрежа от ясни указания за сценичната реализация на Молиеровия текст, почерпени обаче най-вероятно през рецепцията, т.е. допълнени в тялото на текста от зрителя-записвач.

### ***Дидаскалията в Жорж Данден***

Дидаскалията в оригиналното издание на *Жорж Данден* са относително немногобройни. Те са общо 33 на брой, от които 5 в първо действие, 2 във второ и цели 26 в трето. Това разпределение има своето основание, тъй като именно в трето действие са съсредоточени основните пространствено и сценично обусловени елементи от действието. Анализът на дидаскалията показва, че те могат да бъдат разпределени в няколко ясни категории. Малък брой дидаскалии в първо и трето действие означават начин на говорене (апарт) или посочват адресатите на репликите (в трето действие, което се развива през нощта). Срещат се и няколко дидаскалии, които коментират и поясняват начина на говорене (например на Данден, принуден да се извини на Клитандър). Само една дидаскалия в пиесата посочва най-общо костюми (на двама от ключовите персонажи: в кулминационната предпоследна картина от последното действие тъстовете на Данден са по нощници). Всички

останали дидаскалии се отнасят до сценографията и проксемиката (разпределението на сценичното пространство и пространственото поведение на персонажите).

Що се отнася до тяхната функционалност, може да се отбележи, че повечето от дидаскалиите са ситуиращи, указващи мястото на действието, разположението на персонажите и тяхното разпределение в сценичното пространство. Това намира най-ясно своето основание в трето действие, в което пространствените игри са много и протичат динамично. Отбелязват се малък брой коментиращи дидаскалии, най-вече експлициращи телесно изражение на чувства (извинението на Данден). От значение е присъствието на акционални дидаскалии, особено в трето действие: те посочват недвусмислено действия, които не могат да бъдат изведени от репликите и които задействат механизма на ситуационното комично. Така в тъмното Любѐн „взема Жорж Данден за Клодин“ и „докато му целува ръка, Данден грубо му я набутва в лицето“ (трета картина). Самият Данден и неговият слуга Колен се гонят по сцената, „като и двамата се търсят, но единият минава от едната страна, а другият – от другата“. Накрая те не се срещат, а „се сблъскват“ (впрочем последното може донякъде да се изведе от възклицанието на болка, което следва) (четвърта картина). Анжелик, която тържествуващият Жорж Данден не пуска да се прибере в дома си, успява да го подмами навън; „той излиза с угарка от свещ, без да ги забележи; те [Анжелик и Клодин] влизат и веднага залостват вратата“ (шеста картина).

Така представените дидаскалии в подготовения от Молиер за печат текст на комедията по наше мнение свидетелстват именно за известно литературизиране на този текст, за оформянето му с оглед преди всичко на четене и възприемане чрез четене, а не посредством представление. Този текст се явява като предназначен на първо място за читатели, а не за режисьори. С това се обяснява както големият брой ситуиращи дидаскалии, помагачи на читателя, лишен от визуалния наглед на представлението, да си изгради по-ясна представа за пространството, в което се разгръща пиесата, така и присъствието на акционални дидаскалии, които експлицират действия, неотбелязани или недостатъчно отбелязани в репликите, но важни за развитието на сюжета и за поддържането и разнообразяването на комичните ефекти.

\* \* \*

В пиратското издание дидаскалиите са значително по-многобройни. Броят им възлиза на цели 83, от които 15 в първо действие, 41 във второ и 27 в трето. Този брой почти трикратно надхвърля броя на дидаскалиите в оригиналното издание. Разпределението им също е по-различно. В това издание категорично преобладават коментиращите дидаскалии, които уточняват, поясняват, допълват или най-често чисто и просто дублират съдържащата се им-

плицитно в репликите информация за начина на говорене на персонажа, адресата на неговата реплика или съпътстващите репликата движения, мимики и жестове. Следващата по големина група дидаскалии са ситуиращите, които експлицитно вписват персонажите в пространството на сцената по много по-явен и конкретен начин и с много повече подробности от оригиналното издание. Акционалните дидаскалии не се отличават нито по брой, нито по местоположение спрямо оригиналното издание: те са разположени отчасти във второ и предимно в трето действие. Същевременно някои от тях са с напълно различно съдържание, макар и да постигат сходен комичен ефект. По-нататък в конкретния диференциален анализ на вариациите този любопитен случай е експлициран с подробности.

Изобилието на коментиращи и ситуиращи дидаскалии недвусмислено утвърждава устния произход на текста, възприет в рамките на представление и впоследствие възпроизведен заедно със счетените за необходими пояснения. Така обогатеният с дидаскалии текст се доближава по-скоро до режисьорски скрипт, предназначен за поставяне на пиесата. Неговите адресати са сякаш преди всичко режисьори и актьори, а не читатели. В такъв случай честото дублиране на информация в репликите и в дидаскалията напълно намира своето основание, докато подобен подход би затруднил прочита и твърде бързо би го направил досаден и неприятен. Сякаш в този текст са водени подробни бележки за начина на игра на актьорите, разпределението и движенията им по сцената, които, макар и редувантни в литературния модус на възприемане на творбата, са уместни в театралния, тъй като предават максимално белезите на театралност в нея.

### *Дидаскалийни вариации и театралност*

Важно е да се определят разликите и разминаванията между дидаскалията в двете издания и тяхното отражение върху предаването на елементите на театралност в двата текста.

Съществените отлики, които се наблюдават между дидаскалията в двете издания на *Жорж Данден*, несъмнено свидетелстват в подкрепа на схващането за устното възпроизвеждане на текста на пиесата в пиратското издание, записан от представление. Действително, както вече беше посочено, дидаскалията не се произнасят по време на сценичната реализация на дадена драматургична творба, а се превеждат в театрални знаци от различно естество. В случая пиратското издание явно не е успяло да се възползва от ръкописа на автора или от официалната му публикация<sup>70</sup>, поради което осъществява

---

<sup>70</sup> Въпреки че се пораждат известни съмнения поради почти пълното съвпадение на някои дидаскалии, което би било трудно обяснимо единствено с разчитане и „обратна транскрипция“ на преведените във визуални театрални кодове дидаскалии. Няма как обаче да бъде установено със сигурност как точно са се развили събитията около изготвянето на пиратското издание.

своеобразен „обратен превод“ от театралните знаци към дидаскалияте, като реконструира в изобилие последните и ги вгражда умело в текста. Надали един зрител-любител би бил способен на това, така че вероятно записвачът на Молиеровия текст е бил професионалист в театъра, драматург или режисьор.

Още един важен аспект обуславя сериозните различия между двете издания: в официалното издание, подготвено за печат от самия Молиер, преобладаващата част от дидаскалияте са адаптирани с оглед именно на *прочита* на текста, така че да допълват и улесняват мисловната представа за сценичната му реализация, която читателят си изгражда по време на този прочит, да направят възможно „виртуалното представление“ в неговото възприятие. Това са именно дидаскалии за четене.

\* \* \*

Различията могат да бъдат групирани в няколко категории: пропуснати, изменени и добавени дидаскалии, като тези промени най-често се наблюдават съчетани (изменени и пропуснати – изменени и добавени – пропуснати и добавени)<sup>71</sup>.

**Изменените дидаскалии** в повечето случаи запазват смисъла на тези в „оригиналното“ издание, като евентуално ги преформулират, т.е. изразяват същия смисъл с други езикови средства. Например в първо действие, втора картина възмутеният Жорж Данден, научил от слугата Любён за ухажора на жена си, промърморва това свое възмущение така, че слугата на съперника му да не го чуе. Този смисъл е успешно предаден и в двете издания, макар и с различни думи:

#### Официално издание

Жорж Данден  
*на себе си.*  
Ах, каква негодница е тази слугиня!  
(...)  
Жорж Данден  
*на себе си.*  
Ах, каква мръсница е жена ми!

#### Пиратско издание

Жорж Данден, *тихичко*  
Ха, каква негодница е тази слугиня!  
(...)  
Жорж Данден, *тихичко.*  
Ха, каква мръсница е жена ми!

Срещат се обаче и по-съществени изменения, очевидно отразяващи временно режисьорско решение, реализирано в конкретната постановка. Например във второ действие, втора картина, в която Клитандър иска да заговори Анжелик незабелязано от Жорж Данден, дидаскалияте в двете издания определят разположението и движенията на актьорите по различен начин:

<sup>71</sup> В примерите по-долу дидаскалияте са изписани с курсив, както и в изданията.

### Официално издание

Клитандър.  
*Зад гърба на Анжелик, без Жорж Данден да го вижда.*  
Може ли да поговорим за малко?

Жорж Данден.  
А?

Анжелик.  
Какво има? Нищо не съм казала.

### Пиратско издание

Клитандър.  
*Говори на Анжелик зад гърба на Жорж Данден.*  
Може ли да поговорим за малко?

Жорж Данден, *като се обръща, Клитандър бяга.*  
А?

Анжелик.  
Какво има? Нищо не съм казала.

Тук се наблюдава интересно и ефективно съчетание между изменение и добавяне на дидаскалия. Очевидно представлението, по което е подготвено пиратското издание, е избрало по-различна проксемика за тази сцена. Тази минимална сценична вариация спрямо официалното издание е прецизно отразена в пиратското. Лесно може да се определи, че в първия случай дидаскалията е предназначена да съдейства за максимално улеснена пространствена представа за читателя, а във втория, заедно с добавката към нея, тя е изразена визуално и описва кинестетичен сценичен микрогег с криене и бягане, докато маменият персонаж се обръща.

Това изменение на дидаскалии, съчетано с добавяне, се среща и другаде в текста на пиратското издание, където също отбелязва визуализирана сценична реализация. В първо действие, втора картина тъстът на Жорж Данден го принуждава да се извини на Клитандър за недоказаните си обвинения. Жорж Данден му се подчинява твърде неохотно, докато г-н Дьо Сотанвил го кара да повтаря като дете след него думите на извинението. Ето как е разиграна сцената според двата текста:

### Официално издание

Г-н Дьо Сотанвил.  
*Той вижда, че неговият зет му се подчинява с неохота.*  
Моля ви за извинение. Ах!

Жорж Данден.  
Моля ви за извинение.  
(...)

### Пиратско издание

Г-н Дьо Сотанвил, *като държи Жорж Данден пред Клитандър.*  
Моля ви за извинение.

Жорж Данден, *като гримасничи и иска да се извърне настрани.*  
Моля ви за извинение.  
(...)

Пространственото ситуиране на персонажите и тяхната мимика и кинесика са много по-ясно експлицирани и визуализирани в пиратското издание



чрез едновременно ситуиращи, коментиращи и акционални дидаскалии, докато в официалната публикация на пиесата дидаскалията е чисто коментираща, предназначена да поясни това, което няма как да бъде видяно чрез прочита, и по този начин да улесни именно четенето и менталната репрезентация на сцената.

Понякога измененията в дидаскалията в пиратското издание са значителни и недвусмислено отразяват различни по мащабност вариации спрямо авторския текст, наблюдавани в живата сценична реализация на пиесата. Така в седма картина от второ действие, в която е включен кратък фарсов епизод на налагане с тояга, промяната се отразява пряко върху разпределението на персонажите. Анжелик решава да надхитри мъжа си и да се представи като безупречна съпруга пред своите родители, като нахока и уж набие своя ухажор пред всички присъстващи. В оригиналното издание комичният ефект на боя е подсилен от още по-комична подмяна на бития: в момента, в който Анжелик пристъпва с вдигната тояга към Клитандър, Жорж Данден несръчно се мушва между двамата и отнася ударите. В пиратското издание обаче набитият е Клитандър.

#### Официално издание

Анжелик. (...)  
*Взема тояга и налага вместо Клитандър мъжа си<sup>72</sup>, който се е мушал между тях двамата.*

Клитандър.  
 А-а-а-а! По-полека!

#### Пиратско издание

Анжелик. (...), *като налага с тояга Клитандър.*

Клитандър, *като бяга.*  
 Ха, ха, ха, ха, ха! По-полека!

Въпреки тази съществена разлика двете дидаскалии се вписват еднакво хармонично пред следващата реплика на Клитандър: неговото шеговито охкане, докато всъщност Жорж Данден отнася боя, или откровеното му кикотене в пиратското издание, докато бяга от наподобения бой. Това значимо изменение свидетелства за еднократна вариация или по-скоро импровизация в рамките на представление на пиесата, която в крайна сметка не е била възприета от автора в текста за печат. Молиер е предпочел да остави в изданието на пиесата си по-незабавно възприемания при прочит фарсов комичен ефект от подмяната, чрез която бива набит именно измаменият съпруг.

**Добавените дидаскалии** са най-изобилни в пиратското издание, където изпълняват множество важни функции и привнасят изрични елементи на театралност в текста. Повечето от тях служат за допълнително поясняване

<sup>72</sup> В оригинала тази дидаскалия звучи така: « Elle prend un baton, & bat son mari au lieu de Clitandre qui se met entre deux », т.е. формулирана е двусмислено, но тази двусмислица е коригирана в по-късни издания на пиесата.

на сценичното разпределение и сценичното поведение, по-експлицитни указания за актьорите или отново визуализиране на комичен ефект. Те са явно предназначени да включат в текста му елементи на театралност от областите на сценографията, кинесиката и проксемиката. Обикновено тези дидаскалии са отчасти или изцяло тавтологични, като надграждат сходни или дори синонимни елементи, съдържащи се в репликите.

Голяма част от добавените дидаскалии контекстуализират и прецизират разпределението на героите в сценичното пространство („Жорж Данден, *като се отдръпва в дъното на сцената*“, „Клодин, *която излиза от къщата на Жорж Данден*“, „Анжелик, *като не вижда другите*“, „Клодин, *като ги вижда*“ – второ действие, осма картина; „Жорж Данден, *скрит до входната си врата* – трето действие, пета картина).

Други добавят пояснения към разпределението на адресатите на някои по-сложни и по-дълги реплики. Така в официалното издание илюкутивното поведение на Клитандър, който в първата част от своята реплика учтиво отговаря на насилението извинение на Жорж Данден, а във втората любезно се сбогува с г-н Дьо Сотанвил, е обозначено в самата реплика с междинното обръщение „Колкото до вас, господине“, сигнализиращо недвусмислено за смяна на адресата. В пиратското издание това обозначение е подсилено и с добавена дидаскалия:

Господине, аз съм ваш покорен слуга от все сърце и изобщо не мисля вече за случилото се, а що се отнася до вас, господине, *като говори на г-н Дьо Сотанвил*, приемоте моите поздравии и съжаленията ми за дребната неприятност, която вероятно ви е наскърбила. (първо действие, шеста сцена)

Във втора картина от второ действие отново се наблюдава добавена дидаскалия, поясняваща адресата на част от репликата, който обаче този път не става ясен от текста на самата реплика. Отново се касае за импровизационна разлика в пространственото разпределение на актьорите, закрепена в пиратското издание. В тази картина Жорж Данден наставлява укоризнено жена си. Към края на неговите назидания тя прави реверанс, за което той я смъмря. В оригиналното издание този реверанс очевидно е отправен към него като подигравателно признание на помпозно изтъкваната от него свещена ценност на брачната им връзка; това става ясно от непосредствено следващата го раздразнена реплика на Данден. В пиратското издание обаче Анжелик прави реверанс към приближаващия Клитандър, т.е. нагло поздравява своя ухажор, докато мъжът ѝ я мъмри за нейната вятърничавост. Вариацията е лека, но добре доловима; във втория случай безразсъдството и безочийето на младата жена са почти карикатурно подчертани благодарение на указаната с добавената дидаскалия промяна:

Жорж Данден.

Зад всички ваши гримаси прозрях цялата истина на онова, което ми беше съобщено, и малкото уважение, което имате към връзката, която ни обединява, *Анжелик прави реверанс към Клитандър*: Господи, оставете този реверанс, не ви говоря за такъв вид уважение. (второ действие, втора сцена)

В осма картина от второ действие Анжелик е изненадана от родителите и от съпруга си по време на срещата си с Клитандър. Младата жена бързо се окопитва в неприятната ситуация, умело успокоява стреснатия си ухажор и произнася, отново към него, но вече в модуса на измамния дискурс, привидно изобличителна и възмутена реч, с която уж отхвърля досадните му ухажвания. Тук адресатът е един, но посланията са две и всъщност второто е предназначено по-скоро за „зрителите“ на това миниатюрно ядро на театър в театъра: нейните родители и Жорж Данден, който в началото на картината така удобно се е отдръпнал в дъното на сцената, сякаш за да наблюдава нейното представление:

*Анжелик, тихо на Клитандър.*

Не се издавайте с нищо и ме оставете аз да се оправя и за двама ни, *като повшава глас*. Какво, вие смеете да постъпвате по този начин след онова, което се случи преди малко, и така ли прикривате чувствата си? Съобщиха ми, че сте имали любовни чувства към мен и че кроите планове да ме ухажвате, аз ви показвах неудоволствието си и ясно ви казвам пред всички, вие припряно отричате и ми давате дума, че никога не сте и помисляли да ме оскърявате, и въпреки това още същия ден имате наглостта да дойдете да ме посетите и да ми кажете как ме обичате, и да ми изприказвате какви ли не глупости, за да ме убеждавате да отвърна на вашите безумия, сякаш съм жена, която ще наруши дадената на съпруга ѝ дума и сякаш някога мога да се отклоня от добродетелта, в която моите родители са ме възпитали (...).

По-нататък в пиесата организацията на тайната нощна среща с Анжелик също е експлицирана нееднократно. Така Клитандър заявява, че иска да се отблагодари на хитрата Клодин, която му съдейства за срещи с Анжелик, а добавената дидаскалия уточнява: „Клитандър, *иска да даде пари на Клодин*“ (второ действие, четвърта картина). Другаде се явява допълнена дидаскалия за жестокост и звук, която допълва и илюстрира съдържанието се в самата реплика пояснение, че съучастниците са се разбрали да си дадат знак с пляскане на ръце:

*Клитандър, плясва с ръце.*

Стигнахме до къщата, Клодин ми даде знак. (трето действие, първа сцена)

Немалко от добавените дидаскалии експлицират сценичното поведение на актьорите, като описват съвсем конкретно поведение на персонажите, което невинаги е обусловено от съответните реплики. Така те вписват обратно в

текста актьорското изпълнение и/или режисьорското решение от постановката, които не непременно са били заложили в първоначалния драматичен текст. В това отношение твърде забавен е примерът с комичната сцена на ухаждане между слугите. Според пиратското издание очарованият Любён придружава любовните си призови към Клодин с недвусмислени жестове:

Любён, *иска да я целуне.*  
Хайде, ела насам, Клодин.

Клодин.  
Какво искаш?

Любён, *иска да ѝ опипа гърдите.*  
Казвам ти, ела. (второ действие, първа сцена)

Добавените дидаскалии, експлициращи движенията на персонажите, обуславят изразността на сценичната проксемика. В края на разговор между Жорж Данден и слугата Любён последният отговаря с подигравателно звукоподражание на предложените му от Данден пари, а добавената дидаскалия уточнява и допълва едновременното му движение на отдалечаване: „Любён, *като си тръгва.* – Дрън-дрън!“ (второ действие, пета сцена). По подобен начин в края на пиесата отказът на тъстовете на Жорж Данден да общуват с него, тъй като са повярвали на твърдението на дъщеря си, че той се е прибрал току-що пиян-залян, е недвусмислено заявен в репликите им, но е и експлициран с добавянето на две проксемични дидаскалии:

Жорж Данден, *като се приближава съвсем близо.*  
Господин тъсте, заклевам ви...

Г-н Дьо Сотанвил.  
Вървете си, устата ви вони на бъчва.

Жорж Данден, *като също се приближава съвсем близо.*  
Госпожо, моля ви...

Г-жа Дьо Сотанвил.  
Не се доближавайте до мен, дъхът ви е зловонен.

Възможно е добавените дидаскалии да са изцяло тавтологични. Жорж Данден ясно заявява в един от своите монолози, че току-що е видял влюбените през ключалката, но все пак една добавена дидаскалия анонсира това, като практически повтаря думите му: „Жорж Данден. (...) *като гледа през ключалката,* О, Боже! Вече няма място за съмнение и току-що [го] видях през

ключалката (...)“ (второ действие, седма картина). Тази тавтологична употреба обаче не е излишна, тъй като представлява проксемично уточнение. Така тя за пореден път навежда на мисълта за транскрибирано театрално представление, впрочем явно с цел последващо използване на така подробно аотирания с поясняващи дидаскалии текст от други театрални трупи.

Среща се и любопитният случай на противоречие между елементи на театралност, указани в репликите и в дидаскалиите. Така първото оплакване на Жорж Данден пред неговите тъстове води до оживена дискусия между тримата, в хода на която в пиратското издание са добавени дидаскалии за допълнително пояснение на указаното в самите реплики лице, към което говорещият се обръща:

Г-н Дьо Сотанвил *към жена си*: Скъпа, идете да поговорите за това с дъщеря ви, а пък аз ще ида заедно с моя зет да поговорим с този мъж.

Г-жа Дьо Сотанвил, *към съпруга си*: Възможно ли е, синко, тя да се е самозабравила до такава степен след мъдрия пример, който много добре знаете, че съм ѝ дала? (първо действие, четвърта картина)

В тези две последователни реплики първата прибавена дидаскалия е коректна, но втората е погрешна: от обръщението „синко“ в репликата недвусмислено става ясно, че г-жа Дьо Сотанвил всъщност се обръща към своя зет – Жорж Данден.

**Пропуснатите дидаскалии** не са толкова многобройни, колкото би могло да се предположи с оглед на транскрибирането по слух на текста на пиесата от представление. Ефектът върху семиозиса на пиесата обаче е значителен. Пропуските, които в рамките на една и съща сцена най-често са съчетани с добавки и изменения, свидетелстват за някои съществени различия между двата текста, които експлицират различни сценични решения и хвърлят светлина върху начина, по който драматургът – актьор и режисьор, доработва пиесите си въз основа на първите им представления<sup>73</sup>. Честотата на подобни съчетания между дидаскалийни вариации със смесен характер е най-голяма в трето действие (което е и най-динамично, и с най-богата и наситена проксемика). Тяхното наличие обикновено е във връзка със ситуационното комично, произтичащо от игрите във и със сценичното пространство. На основата на изобилно пропуснатите и изменени дидаскалии в трето действие Роже Шар-

<sup>73</sup> Известно е, че Молиер работи, по-специално по поръчките и музикалните си пиеси, които обикновено създава в рамките на много кратък период от време, като първо конструира своеобразен „скелет“ на пиесата и дава на актьорите от трупата си да импровизират в неговите рамки, подобно (но не по идентичен начин) на практиката на *commedia dell'arte*. В рамките на поредица от представления той изпробва различни сценични решения, импровизации, вариации на изпълнения и на комични ефекти, като възприема най-успешните от тях и ги отразява в последващите представления, но и в публикуваните впоследствие текстове на пиесите.

тие, първият автор, обърнал внимание на пиратското Лионско издание, заявява, че комичните ефекти в това действие на практика са обезсилени от липсата на съответните важни дидаскалии<sup>74</sup>. Не можем по никакъв начин да се съгласим с това твърдение. Напротив, посредством изменените дидаскалии в трето действие пиратското издание представя и описва пълноценни комични ефекти, породени обаче по начин, различен от използвания в официалното издание. Тези ефекти са изпробвани от автора, режисьор и актьор, който непрекъснато усъвършенства пиесите си в обогатяващо взаимодействие между тези три свои функции.

Във втора картина от трето действие ситуационно и пространствено обусловеното комично недоразумение (двете влюбени двойки, съответно господари и слуги, неволно се прекръстосват в тъмното и известно време се ухажват в комичната конфигурация господар – слугиня и слуга – господарка) е отразено по различен начин в двете издания, като неговият общ смисъл и конструкция са запазени. В официалното издание дидаскалиите експлицитно посочват кой на кого говори. В пиратското в началото на прекръстосаните размени на реплики такова посочване липсва, но тази липса се компенсира много бързо от добавени експлицитни дидаскалии, които ясно посочват комичното недоразумение. Резултатът е напълно задоволителен, като се има предвид, че официалното издание е предназначено на първо място за четене, и затова в него е важно сцената да бъде ситуирана по достатъчно ясен начин от самото си начало.

#### Официално издание

Анжелик. – Клодин.  
 Клодин. – Да?  
 Анжелик. – Остави вратата откρεхната.  
 Клодин. – Готово.  
 Клитандър. – Това са те. Шт.  
 Анжелик. – Шт.  
 Любѐн. – Шт.  
 Клодин. – Шт.  
 Клитандър, към Клодин. – Госпожо!

#### Пиратско издание

Анжелик. – Клодин.  
 Клодин. – Да.  
 Анжелик. – Остави вратата откρεхната.  
 Клодин. – Готово.  
 Клитандър. – Това са те, хей, хей.  
 Анжелик. – Хей, хей.  
 Любѐн. – Хей, хей.  
 Клодин. – Хей, хей.  
 Клитандър. – Госпожо!

<sup>74</sup> « L'absence de plusieurs indications scéniques, plus précisément dans le troisième acte, rend quasi impossible la compréhension par le lecteur des effets comiques produits par une série de quiproquos quant à l'identité des personnages. » Chartier 2002: 38.

Анжелик, към Любѐн. – Какво?  
 Любѐн, към Анжелик. – Клодин!  
 Клодин. – Кво?  
 Клитандър, към Клодин. – О, госпожо,  
 колко съм щастлив!  
 Любѐн, към Анжелик. – Клодин, горката  
 ми Клодин.  
 Клодин, към Клитандър. – По-полека,  
 господине.  
 Анжелик, към Любѐн. – Кротко, Любѐн.  
 Клитандър. – Това ти ли си, Клодин?  
 Клодин. – Аз, я.  
 Любѐн. – Това вие ли сте, госпожо?  
 Анжелик. – Да.  
 Клодин. – Объркахте ни двете.  
 Любѐн, на Анжелик. – Бога ми, тъмно е и  
 нищо не се вижда.  
 Анжелик. – Това вие ли сте, Клитандър?  
 Клитандър. – Да.

Анжелик. – Какво?  
 Любѐн. – Клодин!  
 Клодин. – Кво?  
 Клитандър, като взема Клодин за Анже-  
 лик. – О, госпожо, колко съм щастлив!  
 Любѐн, като взема Анжелик за Клодин. –  
 Клодин, горката ми Клодин.  
 Клодин, към Клитандър. – По-полека,  
 господине.  
 Анжелик. – Кротко, Любѐн.  
 Клитандър. – Това ти ли си, Клодин?  
 Клодин. – Аз, я.  
 Любѐн. – Това вие ли сте, госпожо?  
 Анжелик. – Да.  
 Клодин. – Объркахте ни двете.  
 Любѐн. – Бога ми, тъмно е и нищо не се  
 вижда.  
 Анжелик, като хваща Клитандър. – Това  
 вие ли сте, Клитандър?  
 Клитандър. – Да.

Второто място в драматичния текст на *Жорж Данден*, в което се отбелязват много съществени вариации на дидаскалии, е четвърта картина от трето действие. Съчетаните вариации в нея пораждаат несъмнен комичен ефект, който обаче се постига по коренно различен начин от този в оригиналното издание. В тази картина Жорж Данден вика слугата си Колен, за да го прати да потърси тъстовете му, тъй като смята, че най-накрая ще успее да им докаже неверността на жена си. В оригиналното издание на пиесата сцената се основава на пространствени комични ефекти: в тъмното двамата участници в нея се търсят и разминават няколкократно, като уж вървят един към друг, но все не успяват да се срещнат. Този ефект е изрично отбелязан посредством дидаскалии за четене, като например: „Докато той отива, говорейки, в една посока, Колен отива в друга“ или още, „Като се търсят един друг, единият минава от едната страна, а другият – от другата“. Тези подробни указания за сценичната проксемика кулминират в комичното сблъскване между двамата: „Те се сблъскват“, което впрочем е указано ясно и в последващата реплика на Данден: „Ох, проклетникът, направо ме осакати!“.

В пиратското издание пространственото разпределение и движението на персонажите са организирани по съвсем различен начин, макар и да водят до същата комична кулминация чрез телесен сблъсък. Двата участници в сцената не я обикалят, за да се търсят, а слугата Колен остава през по-голямата част от времето „подпрян да дреме на вратата“, така че през почти цялата картина е „все така дремещ и подпрян“. Срещата между двамата също използва комичното на сблъсъка, но отново по различен начин. Когато Жорж Данден за

пореден път повиква настоятелно слугата си, полузаспалият Колен се втурва към него и „като се доближава, го сритва в краката“. Вътрешната логика на сцената е запазена, пространствено обусловените комични ефекти са мотивирани. Смятаме, че тук се касае не за груби грешки при възпроизвеждането на текста въз основата на представлението, които да поставят под въпрос театралната стойност на пиратското издание, а по-скоро за вярно възпроизвеждане на постановка, различаваща се от избраната в крайна сметка от Молиер и отразена в официалното издание. Макар резултатът от този драматургичен експеримент да не бива възприет, той свидетелства за истинския сценичен живот на пиесата<sup>75</sup>.

#### 4. АКТЬОРСКА РЕЧ И ТЕАТРАЛНОСТ В ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН

Театралният текст по самото си естество е несъмнено перформативен, предназначен да подбуди своето осъществяване посредством актьорската игра, вписана в телесността на сцената чрез жестове, мимика, движения, но най-вече чрез актьорското слово. Неговата фиксирана и неизменна писмена същност се преосновава в мимолетното звуково естество на речта. Езиковите знаци от театралния текст се реализират в хетерогенната природа и многообразието на театралните знаци<sup>76</sup> и така представят смисъл в театралното пространство. При това театралните кодове несъмнено се влияят от „свърхтеатралните културни кодове“<sup>77</sup>, общи за автори, актьори и зрители. Постановката, декорите, костюмите, дори третирането на авторския текст могат да реферират към тази първична културна система, но тя е залегнала дълбоко и в самия театрален текст. Поради това при неговия анализ не бива да се пренебрегва заложената в него първична референция към съвременната му културна система и театрална конвенция. Разбира се, възможни са всякакви интерпретации, включително анахронични, но

---

<sup>75</sup> Отбелязваме, че пиратските издания са предназначени преди всичко за провинциални театрални трупи, които могат да си ги позволят, за да играят популярните в Париж пиеси. Смята се, че Лионското издание е предназначено на първо място именно за улесняване на такава постановка. В анализа на дидаскалиците в него виждаме потвърждение на тази версия.

<sup>76</sup> „Възприемането на спектакъла като театрален текст или перформативен текст безспорно е свързано с наличието на един специфичен театрален код, който да действа нормативно относно произвеждането и предлагането на смисъл и значение по линията сцена–публика. Подобен код може да бъде актьорската телесност, сценичният жест, сценографията или костюмът, вокалната или музикална партитура.“ Вж. Александров 2010. По наше мнение вероятно би било по-удачно и по-прецизно да се говори за *множество* от театрални кодове.

<sup>77</sup> Пак там.



резултатите от тях ще бъдат вече несводимо други спрямо изначалните му потенцици за създаване и рефериране на смисъл и значение чрез театралната постановка.

Липсата на повествователен дискурс в театъра обуславя една от най-важните отличителни особености на театралния текст: той е основополагащо деиктичен, указващ, и с това осъществява връзката между текст и наглед, между словесност и телесност. Указанията естествено присъстват в авторския текст чрез дидасталиите, които дори в своята базова степен (имена на персонажите, предшествващи репликите) посочват, че словото е изговорено от някого и е отправено към някого, а в цялото си многообразие очертават различни телесни, кинестетични, пространствени, звукови и визуални аспекти на ситуацията на говорене. Те се откриват, макар и по не толкова очевиден начин, и в репликите на персонажите, които също могат да бъдат определени като деиктични, доколкото подготвят, предизвикват, възпират или насърчават действие. Деиктичността е присъща характеристика на театралния текст, а както посочва с основание Николай Йорданов, жестът на указване е първичен и основен за театралното представление<sup>78</sup>. Така всеки театрален текст съдържа в себе си зачатъците на потенциалния спектакъл.

\* \* \*

Доколко са откриваеми белези на театралност именно в актьорската реч? Отвъд фундаменталната театралност на тази реч, лишена от описателност и сегментирана в насочени реплики, и отвъд нейната структуроопределяща деиктичност тези белези много рядко са явни, експлицитни и изрични. Същевременно един по-внимателен поглед може да открие и открои тяхното богатство в пиесата, която е предмет на настоящата студия, като отчита, от една страна, връзката им със съответния свръхтеатрален културен код и театрална конвенция и от друга, тяхното непряко, бегло, понякога неуловимо естество, за разлика от ясните и пряко директивни дидасталии.

### ***Визуално представяне на репликите***

Ще започнем с външния аспект на текста на актьорските реплики, а именно **правописът и пунктуацията**, разгледани съпоставително в двете издания. В официалното издание на *Жорж Данден* правописът е със сравнително добро качество, а пунктуацията съответства на тази на литературен текст: репликите са сегментирани на изречения с разумна дължина, използвани са умерено препинателни знаци. Някои от тези знаци (удивителни, въпросител-

---

<sup>78</sup> Вж. Йорданов 2001.

ни, многоточия) традиционно носят информация за емоционалната наситеност на съответните реплики и по този начин подсказват възможни насоки за устното им театрално изпълнение.

Разликата с незаконното издание е драстична. В него правописът е много лош, печатните грешки изобилстват. Това обаче не може да бъде разглеждано като диференциален критерий в нашия анализ, тъй като към момента на публикацията все още няма утвърдена единна правописна норма на френския език. Много по-интересни са различията в пунктуацията, които също са многобройни и които по наше мнение са от съществено значение в плана на театралността на текста. В преобладаващите случаи изреченията са непропорционално дълги. Там, където в Молиеровото издание е поставена точка и започва ново изречение, в пиратското издание най-често фигурира запетая, така че понякога много дълга реплика се оказва съставена от едно-единствено изречение. Този подход, който несъмнено свидетелства за устното предаване на текста, възпроизведен от представление, има особено значение за нашата тема. Така оформеният пунктуационно текст предава по особено изразителен (макар и труден за четене начин) живия поток на актьорската реч, в който не се отбелязват точки и не се отграничават изречения – поток, който тече непрекъснат, ритмуван само от дишането, оформян от тембъра и интонациите на изпълнителите. Тази пунктуация отразява пряко характера на транскрипция на представление, като вписва в текста и начина на неговото речево изпълнение. Така тя добавя в езиковия код елементи от перцептивните кодове на сценичната реализация. Това изписване е обогатено с театрална експресивност, но е обеднено откъм чисто текстова четивност. За пореден път текстът в Лионското издание се представя като работен театрален скрипт, а не като литературизиран текст.

Примерите изобилстват, тъй като този начин на пунктуационно оформяне на текста му е присъщ в неговата цялост. Ще приведем само един от тях. Встъпителният монолог на Жорж Данден (първо действие, първа картина) е дълъг и яден, макар и не толкова гневен и жлъчен, колкото стават следващите му монолози. Той е представен визуално в двете издания по следния начин<sup>79</sup>:

---

<sup>79</sup> Разбира се, при превода пунктуацията не се пренася механично от оригинала и в този смисъл не може да се търси и няма как да се постигне пълно пунктуационно съответствие между изходния и преводния текст. Същевременно в случая се касае най-вече за наблюдение на масово заместване на точки, бележещи край на изречението, със запетая в пиратското издание, нещо, което е напълно отразимо при превода.

### Официално издание

Жорж Данден

О! Колко странно е да имаш благородничка за жена, и как моят брак може да служи за красноречив урок на всички селяни, които искат да се издигнат над своето съсловие и като мен да се сродят с благородническо семейство. Само по себе си благородничеството е хубаво нещо: несъмнено то има голяма стойност, но с него вървят толкова много неприятни обстоятелства, че най-добре човек хич да не се доближава до него. Научих си този урок за моя сметка и вече познавам маниерите на благородниците, когато ни приемат в семействата си. Съюзът, който сключват с нас, е незначителен. Те се женят само за нашето богатство и щеше да е много по-добре аз, както съм заможен, да се ожена в едно добро селско семейство, а не да си вземам жена, която ме гледа отвисоко, оскърбява се от това, че носи моето име, и смята, че с всичките си пари не съм успял да си купя високото звание на неин съпруг. Жорж Данден, Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света. Домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява.

### Пиратско издание

Жорж Данден

О, колко странно е да имаш благородничка за жена, и как моят брак може да служи за красноречив урок на всички селяни, които искат да се издигнат над своето съсловие и като мен да се сродят с благородническо семейство, само по себе си благородничеството е хубаво нещо, несъмнено то има голяма стойност: но с него вървят толкова много неприятни обстоятелства, че най-добре човек хич да не се доближава до него. Научих си този урок за моя сметка и вече познавам маниерите на благородниците. Когато ни приемат в семействата си, съюзът, който сключват с нас, е незначителен, те се женят само за нашето богатство и щеше да е много по-добре аз, както съм заможен, да се ожена в едно добро селско семейство, а не да си вземам жена, която ме гледа отвисоко: оскърбява се от това, че носи моето име, и смята, че с всичките си пари не съм успял да си купя високото звание на неин съпруг. Жорж Данден; Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света, домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява.

Седемте изречения в оригиналното издание са слети в четири в пиратското, които се четат много по-трудно, но всъщност предават по много по-изразителен начин самото актьорско изпълнение в конкретната постановка, от която е записан текстът. Това изписване подсказва акцентите в речта, преразпределя ги по по-различен начин спрямо текста, предназначен за четене, и чрез леещото се почти непрекъснато слово изразява интензивността на емоциите на персонажа – защото гневният, фрустриран и безпомощен човек не говори с грижливо подбрани паузи.

Интересни са вариациите между двете издания, при които се отчитат **пропуски, добавяния и трансформации в текста на репликите**<sup>80</sup>. Често те експлицират или подсилват смисъла на репликата, като по този начин ѝ доба-

<sup>80</sup> По-надолу в цитатите са обозначени с курсив.

вят театрална изразителност и изявена устност. Така част от успокоителната реплика на г-н Дьо Сотанвил към Данден в шеста картина от първо действие е дублирана в пиратското издание, в което очевидно отразява еднократна актьорска вариация в изпълнението и звучи по следния начин:

Г-н Дьо Сотанвил: Това вече ви удовлетворява, зетко, *това вече ви удовлетворява*, какво ще кажете, а?

В първа картина от второ действие, в която Любён напразно се опитва да спечели сърцето на хладната Клодин, една нейна добавена реплика без особено самостоятелно съдържание подчертава безразличието ѝ и засилва комичния контраст между безучастния ѝ тон и разгорещения изказ на влюбения:

Официално издание	Пиратско издание
Любён. Виж, няма какво да го увъртаме толкоз. Ако речеш, ще ми станеш жена, аз ще съм ти мъж и двамцата ще си бъдем мъж и жена.	Любён. Виж, няма какво да го увъртаме толкоз. <i>Клодин.</i> <i>Наистина няма.</i>  Любён. Ако речеш, ще ми станеш жена, аз ще съм ти мъж и двамцата ще си бъдем мъж и жена.

В същата сцена една от репликите на Клодин е разширена с поясняващи и експлициращи добавки, които ѝ придават повече яснота и експресивност:

Клодин.  
Лично аз мразя недоверчивите мъже и искам мъж, който да не се плаши от нищо, да притежава толкова *постоянство и доверие* и да е толкова сигурен в моята непорочност, че да може без притеснения да ме вижда сама сред тридесетина мъже, *без да се гневи от това*.

Подобни вариации свидетелстват и за допустимата степен на импровизация в рамките на представление на Молиеровата трупа<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Съществува мнение, че представлението, от което е снет текстът на Лионското издание, е подготвено и осъществено от провинциална театрална трупа, което обяснявало лошото му качество и разминаванията с текста на Молиер. Не можем да се съгласим с това поради очевидни времеви несъответствия: ако провинциална театрална трупа е поставяла Молиер преди Лионското издание, това значи, че е разполагала с оригиналното издание, т.е. че и други са могли да разполагат с него; последното би обезсмислило изцяло начинанието да се записва и публикува текст от представление, тъй като в такъв случай е

Понякога пропуските, засягащи част от реплика или дори цяла реплика, са без особено въздействие върху смисъла и видимо отразяват вариант в постановката или актьорска импровизация. Диалогът по-долу, който фигурира в осма картина от второ действие, е добър пример за подобен пропуск. В пиратското издание изпускането на реплика придобива и визуални измерения: без това да е изрично посочено, мълчанието и оттеглянето на оскърбената Анжелик все пак остават ясно обозначени в него чрез разтревожената реплика на бащата:

#### Официално издание

Г-н Дьо Сотанвил.  
Къде отивате, дъще?

*Анжелик.*

*Оттеглям се, татко, за да не бъда принудена да изслушвам неговите любезни думи.*

Клодин.

Тя с право е ядосана. Тя е жена, която заслужава да бъде обожавана, а вие не се държите с нея така, както би трябвало.

Жорж Данден.  
Мръсница.

#### Пиратско издание

Г-н Дьо Сотанвил.  
Къде отивате, дъще?

Клодин.

Тя с право е ядосана. Тя е жена, която заслужава да бъде обожавана, а вие не се държите с нея така, както би трябвало.

Жорж Данден.  
Брей, каква мръсница.

Не са редки и случаите, в които пропуските и преформулиранията на думи, части от реплики или цели реплики в пиратското издание водят до погрешно спрямо оригинала възпроизвеждане на съответните текстови сегменти. Тези дефекти в копието се обуславят от начина му на снемане и възпроизвеждане. В резултат от някои от тях е възможно смекчаване или дори заличаване на комичен ефект, както и замъгляване или изключване на смисъла на част от реплика. Най-често това се наблюдава при така наречените от нас паронимни замествания, при които дума или израз се заменят с близък по звучене, но различен по смисъл псевдоеквивалент. Тези замествания свидетелстват убедително за произхода на пиратското копие, записвано „по слух“. Въвежданата с тях колебливост на смисъла, за щастие, засяга само отделни части от реплики.

Така във втора картина от второ действие Жорж Данден поучава назидателно жена си, че почтените жени знаят как незабавно да прогонват (*chasser*

---

много по-лесно и резултатно да се направи пиратско копие на основата на оригиналния, вече публикуван авторов текст.

d'abord = aussitôt) ухажорите, а в пиратското издание се оказва, че те знаят как да прогонват ухажорите вън (chasser dehors). Отчаяният Любѐн се сбогува с непристъпната Клодин с укоризненото „Сбогом, грубиянко красавице“ (Adieu beauté rude asniere), но трудно разбираемото прилагателно rudânier е предадено в пиратското издание като „rude & entiere“ и прощалните думи вече неразбираемо гласят: „Сбогом, груба и цяла красавице“. Най-драстичният пример за паронимно заместване изпразва кратката реплика от смисъл. Жорж Данден, като отказва на Анжелик да я пусне в къщата, заявява: „Аз съм непреклонен“ (Je suis inexorable), но в пиратското издание тази реплика звучи като „Аз съм невероятен“ ((...), je suis incroyable.) Тези дефектни транспозиции на устния текст от представлението в реконструирания писмен текст на пиесата нямат пряко въздействие върху изразяването на белезите на театралност, но указват недвусмислено именно на рецепцията на устната реч като средство за съставяне на писмения текст с всички недостатъци, които подобен подход би могъл да има.

Уникален и много интересен е случаят с **добавената** в пиратското издание **цяла част от сцена с минигег**, разигран около името на ухажора на Анжелик. Във втора сцена от първо действие глуповатият Любѐн сам издава на Жорж Данден интереса на своя господар към Анжелик. Когато Данден се опитва да научи от него името на този млад благородник, в официалното издание Любѐн просто отговаря „Клитандър“. В пиратското издание обаче следва цяла комична сценка, базирана на словесното комично и без съмнение и на засилена жестовост: на основата на съзвучието между благородническото име Клитандър и неприличната и неестетична медицинска процедура „клизма“ се разиграва подигравателно уподобяване между двете:

#### Официално издание

Жорж Данден

Как се казва този, който ви праща тук?

Любѐн

Той е нашият местен благородник, господин виконт дьо някой си... поврага, никога не мога да запомня как, по дяволите, го ломотят това име, господин Кли... Клитандър.

#### Пиратско издание

Жорж Данден

Как се казва този, който ви праща тук?

Любѐн

Той е нашият местен благородник, господин виконт дьо някой си... поврага, никога не мога да запомня как, по дяволите, го ломотят това име, как се наричаше това, с което се лекува човек, когато е болен?

Жорж Данден

Лекарство.

Любѐн

Не, това, което го взема от другия край.

Жорж Данден  
Промиване на червата.

Любѐн  
Другото име.

Жорж Данден  
Как така „другото име“?

Любѐн  
Да, другото име на това, което назовахте.

Жорж Данден  
Клизма.

[Любѐн]  
Да, господин Клитандър, и двете започват еднакво.

Комичното съзвучие между изящното име на младия благородник, впрочем обичайно за амплоата на любовник и конотиращо изтънченост на маниерите и чувствата, се подсилва и от експлицитната опозиция между горницата и долницата, която вероятно е подкрепяна и със съответни жестове в рамките на представлението. Сцена, в която персонажът се мъчи да си спомни нещо забравено, винаги е богата на жестове и мимики и тази със сигурност не прави изключение.

Роже Шартие, който пръв привлича вниманието на критиката върху същественото разширяване на сцената с този добавен епизод, го тълкува от своята историческа и социологическа гледна точка като доказателство за „двойствения живот“ на пиесата<sup>82</sup>. Както вече беше изтъкнато, тя е създадена при особени обстоятелства и за вписване в специфичен контекст, но впоследствие е играна и в театъра в града (където няма особен успех). Според Шартие Лионското издание се основавало именно на тази адаптирана към градския театър и неговата разнородна и отчасти простолюдна публика версия, докато официалното Молиерово издание отразявало автоцензуриращия подход на автора, който внимавал да не скандализира дворцовата си публика с грубиянски шеги. Отново ни е трудно да се съгласим с подобна интерпретация. По наше мнение тук се касае за еднократна импровизация в рамките на представление, която не е включена в официалното издание, като причините за това може да

---

<sup>82</sup> Вж. Chartier 2002: 45.

са различни. Нейното заобикаляне може да се дължи на желание за литературизиране на текста, предназначен да бъде възприеман през прочит, а не през представление, но е също толкова възможно отказът от тази сценка да изразява личен естетически и драматургичен избор.

## 5. ТЕКСТОВА ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОЗИС

На основата на така анализирани аспекти на театралността в текстовете можем да представим обобщен поглед върху техните роли и функции в семиозиса на пиесата, схващан като сложния театрален знаков процес на смислопораждане, в неговите основни параметри: кинесика, сценография, проксемика.

### *Кинесика*

Кинесиката е невербална комуникация чрез *общата моторика на тялото*, включваща изразите на лицето, позата и положението на тялото, движенията на крайниците. Тя се осъществява чрез мимика, жестове, изражение, пози и телодвижения на персонажите, които имат знакови функции по аналогия с лингвистичните знаци.

Жестовостта в текста на *Жорж Данден* е изразена по-скоро пестеливо и най-вече чрез дидаскалияте. В оригиналното издание откриваме едва две по-експлицитни такива: Жорж Данден избутва грубо Любѐн, който го е взел за Клодин и нежно му целува ръка (трето действие, трета картина), а в предпоследната сцена бива принуден да коленичи, за да иска прошка от тържествуващата си съпруга (трето действие, седма картина). Репликите също могат да подсказват жестовост, но като правило по имплицитен и непряк начин, оставяйки конкретните избори и реализации на актьорите и на режисьора. Изричната жестовост в творбата е указана само там, където е смислово необходима за нейното възприемане през прочита.

В пиратското издание избобилието от дидаскалии включва и повече дидаскалии с жестомимичен смисъл. Така към посочените по-горе се добавят и нови<sup>83</sup>. Първото принудително извинение на Жорж Данден – пред Клиландър – е съпроводено с гримаси и отвратено извърщане на извиняващия се (първо действие, шеста картина). Докато ухажда непристъпната Клодин, слугата Любѐн се опитва да я целуне и да я опипа (второ действие, първа картина). Докато се опитва да придума мъжа си да я пусне в къщата, Анжелик отчаяно му показва нож и заплашва, че ще се самоубие (трето действие, шеста картина).

---

<sup>83</sup> Но и някои се пропускат – колениченето на Данден в предпоследната картина от последното действие не е експлицирано с дидаскалия, но е достатъчно ясно от репликите.



Монолозите на Жорж Данден (шест на брой, разпределени по протежение на цялата пиеса), които критиците квалифицират като „утилитарни“ от гледна точка на драматургичните нужди, могат да бъдат разглеждани като привилегировано място на имплицитна и потенциална жестовост. Лесно може да се предположи, че един ядосан, отчаян, унижен, сломен персонаж ще изразява своите емоции не само с думи, но и с мимика, и с жестове. Ето само няколко кратки примера с откъси от тези силно емоционално натоварени текстове:

Жорж Данден, Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света. Домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява. (първо действие, първа сцена)

Ах, бесен съм, умирам от яд и съм готов сам да си раздам плесници. Какво?! Тя слуша безсрамно любовните признания на един благородник и при това му обещава взаимност! Поврага, няма да пропусна подобен удобен случай. (първо действие, трета сцена).

Какво, аз да... Вие сам поискахте това, Жорж Данден, сам го поискахте, така ви се пада, получихте си заслуженото точно това, което заслужавате. (първо действие, седма сцена)

Е, сега вече се отказвам и не виждам повече как това може да се промени; когато човек като мен се е оженил за зла жена, най-доброто, което може да направи, е да се хвърли във водата с главата надолу. (трето действие, осма сцена)

Лесно може да се установи, че жестомимичните прояви на кинесиката в пиесата засягат основно представителите на простолюдието – селянина Жорж Данден и селяка Любѐн. За сметка на това от репликите е възможно да се изведат и непреки кинестетични прояви и ефекти, засягащи представителите на благородническото съсловие. Така тъстовете на Данден му говорят надменно и изразяват неприкрито отвращение към неумението му да се вписва в подходящия според тях комуникационен код (четвърта картина от първо действие). Може да се допусне подходящ мимически съпровод на техните реплики. Младият благородник Клитандър отговаря едновременно любезно и небрежно на извинението на Данден, с което отбелязва приemanото си за априорно превъзходство над него. Анжелик, жената на Данден, му говори нервно, отправя му подигравателни реверанси или направо му обръща гръб. Тези вписани в репликите потенциални кинестетични знаци обогатяват театралността на текста, като същевременно носят многопластовите му послания.

Като цяло и в двете издания не присъстват силно изразени текстови елементи на театрална жестовост, но няма и никакви основания да очакваме такива, тъй като *Жорж Данден* не е пиеса, повлияна в голяма степен от фарсовата или от италианската комична естетика. Самото съдържание на пиесата също обосновава това неизявено присъствие: отвъд комичния присмех над селяка парвеню (което също обяснява защо почти всички текстови прояви на жестовост засягат или самия Данден, или други селяци като Любѐн) тя пре-

плита като подмолни смислови нишки и постоянното лутане между привидност и очевидност, истина и лъжа, справедливост и несправедливост. Освен от постоянния контраст между скрито, привидно и очевидно, т.е. от визуалния наглед, пиесата извлича ефектите и смислите си основно от пространствените конфигурации и най-вече от движенията на персонажите (от сценографията и проксемиката).

### ***Сценография и проксемика***

Сценографията (или още сценичното оформление) образува и оформя *сценичното пространство* посредством разнородни и съчетаващи се помежду си сценични знаци: декори, костюми и реквизит, брой и разположение на актьорите, осветление и озвучаване. Сценичното пространство е мястото на представлението и ключов елемент от театралната реализация, тъй като именно в него се вписва, играе и създава смисъл тялото на актьора. Това пространство е силно условно и същевременно символично и създаващо значения. Сцената не възпроизвежда реална топология, а очертава пространствени структури, които означават не някакъв конкретен свят, а представата на хората за пространствените отношения в обществото, в което живеят, и конфликтите, скрити зад тях. Сцената винаги символизира социокултурните пространства на съответното общество.

Сценичното пространство е ограничено, само къс от пространството. То е и двойно: сцена и зала, и тази негова двойственост е от основно значение с оглед на връзките между текста и представлението. То среща актьорите и зрителите във взаимоотношение, което е тясно обусловено от формата на залата и формата на обществото. Знаците в него са иконични, а самото това пространство също може да се приеме като своеобразна икона на драматичния текст, ако представлението се разглежда като визуален, пластичен и динамичен образ на текстовите мрежи.

Проксемиката засяга *пространственото поведение на персонажите*, което е вписано в така конституираното сценично пространство. Тя е пространствено-териториална модалност на невербалното общуване, която се отнася до начина, по който се използва пространството в хода на театралния спектакъл, и намира израз в ориентацията на тялото на говорещия и придвижването му в пространството. Проксемични елементи са личното пространство на персонажите, разстоянието между тях и различните въздействия върху това разстояние, както и съотношенията в разположението на декорите и предметите на сцената. Проксемиката може да бъде определена като пространствена комуникация чрез своеобразно манипулиране на пространството.

В самия текст на пиесата липсват изрични указания за **костюмите** на персонажите освен едно важно изключение: кулминационната предпоследна сцена в трето действие, действието в която се развива посред нощ. В официалното издание тя започва с подробна дидаскалия, която уточнява: „Г-н и г-жа Дьо Сотанвил са облечени с нощници и водени от Колен, който носи фенер в ръката си“. Очевидно за пореден път се касае за дидаскалия за четене, предназначена да улесни мисловната представа на читателя поради липса на сценичен наглед. В пиратското издание това уточнение е пропуснато и заменено с добавена проксемична дидаскалия, която разпределя персонажите на две групи: тези, които са вътре в къщата, и тези, които са извън нея.

Тук ще си позволим да направим едно кратко отклонение. Въпреки че то не е описано в текста, би било интересно и полезно да анализираме облеклото на главния герой, което познаваме от достоверен документален източник, тъй като този костюм е много внимателно подбран с оглед на прякото му участие в семиозиса на пиесата. Костюмът, с който Молиер е изпълнявал ролята на Жорж Данден и който ни е известен от посмъртния опис на вещите му<sup>84</sup>, визуализира и карикатурно подчертава нелепостта на персонажа и неуместността на благородническите му претенции. Начинът му на обличане е старомоден и претенциозен: два жакета един върху друг, изобилие от дантели, каквито отдавна не се носят по такъв начин, и още по-демодирана кръгла, силно плисирана и колосана яка<sup>85</sup>, която с натрапчивата си визуалност комично изтъква старателната вдървеност на Жорж Данден. Тази яка, чието предназначение е да отбележи принадлежността на човека, който я носи, към благородническото или към буржоазното съсловие, визуално привлича вниманието върху лицето, което рамкира, скривайки врата. Така визуалният наглед на главния герой в Молиеровата постановка не само го означава недвусмислено като амбициозен, глупав, комичен и високопарен самозванец, но и приковава погледите на зрителите върху лицето на Жорж Данден, като по този начин създава най-благоприятни условия за максималното въздействие на богатата актьорска мимика, с която е известен Молиер.

<sup>84</sup> « Item, une boîte dans laquelle sont les habits de la représentation de *George Dandin*, consistant en haut-de-chausses et manteau de taffetas musc, le collet de même, le tout garni de dentelle et boutons d'argent, la ceinture pareille, le petit pourpoint de satin cramoisi, autre pourpoint de dessus de brocart de différentes couleurs et dentelles d'argent, la fraise et souliers;... ». *Inventaire après décès de Molière*, Molière 2010–2: 1150.

<sup>85</sup> Тази яка се носи от благородници и богати градски жители между втората половина на XVI и началото на XVII в. Видът и материята ѝ се различават според социалния статус, държавата и епохата. През XVII в. във Франция плисираната яка, която бива забранена при Луи XIII, се свързва най-вече с испанската мода и често се използва в карикатурните изображения на испанци.

В костюма на Данден няма нищо, което да отпраща към селското облекло; напротив, той е незабавно разпознаваем като пресилена, демодирана и неуместна имитация на аристократичния костюм. Така този костюм се превръща в съвкупност от допълнителни знаци, които конотират напразните усилия на персонажа да изглежда и да стане такъв, какъвто не е. Той излага на визуалния наглед непреодолимото разстояние между Данден и онези, на които той се опитва да прилича. Имитацията дава да се види невъзможността за идентификация<sup>86</sup>.

Текстовете не посочват никакво по-специално **озвучаване** на представянето на *Жорж Данден*. Въпреки че се вражда в голям музикален спектакъл, пиесата не съдържа музикални интермедии (както в случаите на редица други пиеси на Молиер) и не предполага такива. В рамките на голямото представление края на всяко действие от комедията е отбелязван от двама актьори от пасторала, фигури на прехода от едното представление към другото, които любезно канят Данден да се присъедини към тях и да се наслади на музиката и танците им, докато Данден се дърпа. След края на третото действие Данден практически насила е включен като неохотен, но безпомощен зрител на пасторалния спектакъл, който по-нататък мрачно наблюдава от един ъгъл на сцената. Отново ядро на театър в театъра, похват, с който Молиер играе често и който използва поне два пъти в разглежданата пиеса, веднъж в нейните рамки, а втори път, като ги прекосява и по този начин ги заличава. Тези неуспешни опити за приобщаване на сценичното пространство и проксемичните знаци на *Жорж Данден* към музикалния спектакъл за пореден път подчертават невъзможността за главния герой да се издигне над своето съсловие и да влезе в аристократичното. Музикалното обрамчване на пиесата от големия спектакъл откроява непроницаемостта на границите, а музиката се чете като знак на аристократичното изящество и превъзходство. Дори след края на комедията Данден остава в спектакъла именно като зрител, а не като участник. Задържането му почти насила в него може да се разчита не само като игрово и подигравателно третиране на селяка, но и като знак, че самият герой в крайна сметка е осъзнал невъзможната утопичност на своите претенции. С това моралният смисъл на пиесата за пореден път е изтъкнат и утвърден.

**Сценичното пространство** в *Жорж Данден* е максимално опростено, силно условно и същевременно символично. Действието се развива пред дома на Данден. Само в ключови сцени някои персонажи са вътре в него, а други – отвън. Този базов **декор**, от една страна, отчита материалните и времеви ограничения на представлението (което се вписва в антрактите на друг голям спектакъл със съвсем различна естетика) и от друга страна, допринася за смисъла на комедията отвъд непосредствено комичния ѝ наглед.

Домът на Данден се явява за него съкровено място на сигурност и спо-

---

<sup>86</sup> Вж. също Chartier 1994: 302–303.

койствие въпреки неудачния му брак, който, изглежда, неусетно го превръща в източник на притеснения и фрустрации по думите на самия герой<sup>87</sup>. В този дом Данден се заключва триумфално в края на пиесата и отказва да допусне вътре невярната си жена. Същевременно в хода на действието става болезнено ясно, че героят вече няма власт не само над жена си, но и над дома си: Анжелик невъзмутимо си устройва срещи с ухажора си вътре, а в края на пиесата просто оставя Данден отвън. Така този негов дом е смислово натоварен и със символиката на неправомерно узурпирания статут, който в крайна сметка бива отнет на Данден. Героят е изведен с измама и оставен вън от дома си, тъй като неговите претенции са несъразмерни и недопустими. Така се оказва, че той не е успял да придобие чуждото, но е изгубил и своето, щом дори неговият собствен дом вече е чужд за него. Сценичното пространство благоприятства аристократичното семейство и ухажора и изгласква вън от себе си селяка. Пиесата започва и завършва пред дома на Данден, той и в началото, и в края е извън него, недопуснат и неприет, без собствено пространство въпреки богатството си.

Дидаскалиите в официалното издание дават пестеливи указания за проксемиката на персонажите, докато в пиратското по-скоро се стремят към изчерпателно описание на сценичното пространство и местата на актьорите в него. Такива подробни пояснения са присъщи най-вече на кулминационните заключителни картини във всяко действие. Заключителната осма картина от второ действие, представяща за пореден път надхитряване и посрамване на Жорж Данден, е снабдена с подробни указания за местоположението на персонажите още от самото си начало:

Сцена VIII

Г-Н ДЪО СОТАНВИЛ,

Г-ЖА ДЪО СОТАНВИЛ,

ЖОРЖ ДАНДЕН, *като се отдръпва в дъното на сцената*

КЛИТАНДЪР, АНЖЕЛИК, КЛОДИН, *като излизат от къщата на Жорж Данден.*

АНЖЕЛИК, *като не вижда останалите (...)* (второ действие, осма картина).

Жорж Данден сякаш не участва в тази сцена между аристократи, а присъства като външен зрител на тяхното общуване – до момента, в който не се втурва между жена си и нейния ухажор, сякаш специално за да бъде наложен с тояга. Отново сценичното пространство изгласква парвенюто, а неговите агресивни усилия да се включи в него се наказват незабавно и нагледно. В предпоследната сцена от трето действие, кулминационна в комедията, отблъскването му е също нагледно визуализирано както чрез собственото му разпо-

---

<sup>87</sup> Още в първия си монолог, откриващ пиесата, той горчиво отбелязва „Домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява“.

ложение в пространството, така и чрез движенията на другите персонажи, експлицирани в репликите и евентуално в добавени дидаскалии (в пиратското издание). Данден е измамен и оставен извън дома си, извън пространството, което напразно смята за свое сигурно и успокоително убежище. Дори навън обаче аристократичните му тъстове гневно отказват да го допуснат близо до личното си пространство, като го пъдят всеки път, когато той се опитва да се доближи до тях, за да им говори и да ги убеди. Данден е видимо подложен на остракизъм още от пета сцена на второ действие, когато е отхвърлен от слугата Любѐн, който отказва да вземе пари от него и пренебрежително се отдалечава. В предпоследната сцена от трето действие остракизмът е съвсем видим, а нагледът надгражда убийственото презрение и отхвърляне, за първи път заявявани до такава степен открито в репликите:

Жорж Данден [*като се приближава съвсем близо*].  
Господин тъсте, заклевам ви...

Г-н Дьо Сотанвил  
Вървете си, устата ви вони на бѣчва.

Жорж Данден [*като също се приближава съвсем близо*].  
Госпожо, моля ви...

Г-жа Дьо Сотанвил  
Не се доближавайте до мен, дѣхът ви е зловонен.

Жорж Данден  
Моля да ме изслушате...

Г-н Дьо Сотанвил  
Вървете си, нали ви казахме, не можем да ви понасяме.

Жорж Данден  
Позволете ми все пак да...

Г-жа Дьо Сотанвил  
Уф, направо ми се повдига от вас, говорете отдалече, щом искате да говорите.

Симетричното подмятане на реплики от тъста и тъщата към злочестия Данден обозначава неговото отхвърляне и изключване като неумолим и непрекъснат, почти механичен процес. Те му отказват комуникация<sup>88</sup>, но му от-

---

<sup>88</sup> Отказът на комуникация в пиесата е интересен аспект на смислопораждането, който може да се проследи още от първо действие. В по-голямата част от пета картина в него семейство Дьо Сотанвил издевателски правят забележки на Данден за неуместните му и недостатъчно почтителни обръщения към тях, като напълно пренебрегват същността на

казват и достъп до близкото до тях пространство, който му е необходим за тази комуникация. Така за пореден път Жорж Данден бива изтласкан не само встрани от аристократичното семейство, но и далеч от заеманото от тях пространство. Жестоката и пряма реплика на г-н Дьо Сотанвил „Вървете си, нали ви казахме, не можем да ви понасяме“ най-добре обобщава тоталното отхвърляне, на което е подложен героят, театралните знаци за което се четат отлично дори само от текста на пиесата.

Проксемиката на персонажите в пиесата е особено богата в кулминационната предпоследна картина на второ действие и в цялото трето действие. Нейните текстови белези се експлицират и извеждат от репликите или са означени от дидаскалии. Експлициращите сценографията и проксемиката дидаскалии са най-подробни във второ, а не в трето действие, тъй като именно в него е структурирана и осъществена изящна игра на привидности и измами, основана на пространственото разположение на героите и на диалектиката между видно и пропуснато, премълчано и изречено. В последното действие също присъстват подобни дидаскалии, но там самото структуриране на декора и на движенията на актьорите в него са достатъчно нагледни; опозицията вътре–вън, експлицирана от поясненията, е достатъчно пространствено красноречива.

В текстовете на двете издания фигурират малък брой **сценични предмети**, които се вписват в сценографията и участват в действието. Така официалното издание посочва, че слугата Колен носи фенер в кулминационната сцена, докато пиратското не дава такова обозначаване. В последното за сметка на това се уточнява, че Клитандър се готви да даде пари на Клодин, а Анжелик нагледно убеждава мъжа си, че ще се самоубие, като му показва, че държи в ръката си нож. Тези предмети не изпълняват важна сценична роля в пиесата, а функционират най-вече като забавен реквизит. В други Молиерови пиеси сценичните предмети изпълняват по-важни функции и съответно имат по-богата семиотична и символна натовареност.

## 6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Въпросът за театралността като същностно свойство на театралния феномен до голяма степен е намерил своя отговор в разсъжденията и изследванията на редица представители на критическата мисъл. Днес театралността

---

опасенията, които той им споделя. За тях Данден не е равностоен събеседник в акта на комуникация. Същото пренебрежение показва и Клитандър с формално любезното си и явно небрежно изречение, отправено еднократно към Данден, когото иначе напълно игнорира при срещите им. Отказът на комуникация допринася пряко за смислопораждането в пиесата, но има по-слабо изявиени аспекти на театралност в текста, тъй като е присъщ именно на речевия обмен – освен в случаите, в които е подсилен и с ефекти на проксемиката, както в кулминационната сцена от пиесата.

се мисли в семиотична перспектива, по следите на Бартовото определение за „наситеност от знаци“, като творческо и продуктивно наслагване на разнородни театрални кодове върху езиковия код на текста и по този начин образуване на сложна и мимолетна знакова система, изградена от множество несводими един към друг слоеве. В тази посока се задълбочават и съвременните теоретични изследвания на феномена театралност.

Въпросът за *мястото* на театралността в динамичната театрална система, обединяваща текст и представление, продължава да няма свой категоричен отговор. След известно привилегироване на спектакъла като едва ли не единствено място на пораждаване и съществуване на театралността по-умерените подходи определят театралността не като свойство, а като процес, и я разполагат в прехода между текста и спектакъла. По наше мнение тук би трябвало да се направи една важна уговорка и да се реабилитира текстът като едно от местата на театралност. Театралността като потенция, като текстови ядра или матрици на възможна театралност е заложена в различна степен във всеки театрален текст<sup>89</sup>. Тази изначална театралност може и обикновено бива актуализирана в реални свои прояви в постановката и по време на представлението. Това актуализиране винаги предполага някакви минимални или по-съществени отлики както по отношение на текстовите ядра на театралността, така и спрямо други постановки и изпълнения на същия текст. Това е така, защото отвъд конкретните текстови измерения на театралността то неизбежно отчита и се повлиява както от индивидуалните режисьорски и изпълнителски интерпретации и решения, така и, по-глобално, от общия културен контекст и съществуващите театрални конвенции.

От тази основополагаща диалектика между латентните текстови белези на театралността и конкретните ѝ прояви в представлението, поставено по съответния текст, могат да бъдат изведени две важни за нашето изследване следствия. Първо, изследването на текстовите измерения на театралността е възможно и, вярваме, необходимо дори за много отдалечени от нашето съвремие текстове и може би именно и най-вече за такива текстове. Тъй като се работи единствено с текста, а не с негови реализации в театрални постановки, то при това изследване е наложително особено внимателно да се държи сметка за културния, естетически и идеологически контекст на театралния текст, за да не се получават или поне да се сведат до минимум анахроничните свръхинтерпретации и изкривявания. Второ, възможно е да се очаква, че при автор, който е освен това и режисьор на собствените си пиеси, и актьор, изпълнител на главните роли в тях, както е Молиер, чисто текстовите измерения на театралността ще бъдат по-ясно доловими и особено плодотворни.

---

<sup>89</sup> Добре изследвани са несводимите разлики между театралния и литературния текст и е естествено към единия да не се подхожда изключително с методологиите и инструментариума на другия.



Защото театралността никога не е самоцелна. Това е особено вярно за театъра на класицизма, но и за всеки един театър изобщо. Богатството и взаимното преплитане на театралните кодове пораждат също толкова богат и многопластов семиозис, като създават и предават смисли на зрителите чрез множество канали на възприятие. Ето защо изследването на театралността в текстовете трябва да се осъществява именно в перспективата на театралния семиозис, на функционирането на театъра като знаков процес на предаване на значения чрез система от знаци и в наситена знакова ситуация.

Нашето изследване тук се спря само на една Молиерова пиеса – *Жорж Данден*, която заема особено място като обект на изследване не само поради своя „вграден“ и фрагментиран характер като част от по-голям и коренно различен от нея спектакъл, а и заради уникалната възможност да бъдат изследвани два варианта на нейния текст: подготвен от автора и „пиратски“, снет от представление. Въпреки огромния брой незаконни издания на Молиерови творби приживе на автора случаи, в които текстът се отличава от авторския и същевременно възпроизвежда именно пиесата в представление, почти не се наблюдават. Този пиратски Лионски вариант на текста на *Жорж Данден* ни даде възможност да проследим диференциално белезите на театралност в текст, подготвен за печат и за четене, и в текст, записан от живо представление, и да стигнем до категоричния извод, че втората, по-засилено перформативна публикация се оказва особено привилегирован начин за вписване на театралността в драматургичния текст.

Анализът недвусмислено свидетелства за по-изявени белези на текстова театралност в пиратското издание. Това не е учудващо, но е редно да бъде пояснен характерът на тези белези. Богатството им всъщност се дължи на обратно вписване в текста на актуализирани в представлението признаци на театралност, далеч не всички от които непременно са фигурирали в изначалната текстова партитура. По този начин текстът се обогатява и насища със знаци, като съчетава в себе си признаци на литературизирана театралност (неизбежни в един писмен текст, дори все още да не е специално подготвен за печат и за прочит; разбира се, тези признаци са много по-изявени в официалното издание, подготвено именно с такива цели) с признаци на конкретно сценографска, практическа театралност, почерпени от представлението. Това не означава, че намираме за уместно да отграничим подобни типове театралност в Молиеровите текстове изобщо. Самата многолика и многофункционална личност на техния автор неизбежно обуславя известно смесване и наслагване в тях на литературизирана и на сценична театралност, на белези, предназначени да подпомогнат мисловното визуализиране на пиесата и действието в нея при прочит, и на такива, които функционират основно чрез нагледа на реалното представление и които авторът нерядко вписва обратно в текста си, когато намери експерименталната им сценична реализация за особено успешна. Така можем да формулираме обхватната хипотеза, съгласно която обогат-

тената текстова театралност е присъща на всички негови творби, хипотеза, по която работим в рамките на по-голямо изследване. Тази обогатена текстова театралност в Молиеровото творчество ефективно съдейства за художествените внушения, изтъква и утвърждава моралните послания по развлекателен и нагледен начин, с което изпълнява важна и основна роля за постигането на двояката класицистична цел на театралното изкуство.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Barthes 1981*: Barthes, Roland (1981). « Le théâtre de Baudelaire », Essais critiques, Seuil/Points, 1981 (1954).
- Baschera 1998*: Baschera, Marco. Théâtralité dans l'œuvre de Molière. Gunter Narr Verlag, Jan 1, 1998
- Bermel 1990*: Bermel, Albert. Molière's Theatrical Bounty: A New View of the Plays. SIU Press, 1990.
- Belghit 2016*: Imad Belghit, Le spectacle théâtral entre texte et représentation, статья онлайн: <http://www.etudes-litteraires.com/spectacle-theatral.php#2>, консултирана на 15.2.2016 г.
- Caldicott 1998*: Caldicott, C.E.J. La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- Chartier 1994*: Chartier, Roger. George Dandin, ou le social en représentation. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 49e année, N. 2, 1994. pp. 277–309.
- Chartier 2002*: Chartier, Roger. « Copied only by the Eare » : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII<sup>e</sup> siècle. – In : Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier. Ed. Larry F. Norman. Fasano : Schena, 2002, pp. 31–53.
- Corvin 2008*: Corvin, Michel (2008). Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Éditeur : Bordas.
- Eigenmann 2003*: Eigenmann, Éric (2003). Le mode dramatique, Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>>
- Molière 1669 – Lyon* : George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière. M.DC.LXIX.
- Molière 1669 – Paris* : George Dandin, ou le Mary confondu, comédie par J.-B. P. de Molière. A Paris, chez Jean Riboy [...]. M.DC.LXIX. Avec privilège du Roy.
- Molière 2010–1*: Molière. Œuvres complètes, tome I. Édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Molière 2010–2*: Molière. Œuvres complètes, tome II. Édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Richard de Radonvilliers 1842: Richard de Radonvilliers, J.-B. Enrichissement de la langue française [dictionnaire des mots nouveaux], Paris, Leautey 2<sup>e</sup> éd., 1842.
- Riffaud 2016*: Riffaud, Alain. Répertoire du théâtre français imprimé au XVII<sup>e</sup> siècle. Mis à jour le 15.02.2016. <http://www.unifr.ch/repertoiretheatre17/>
- Ubersfeld 1978*: Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre, Éditions sociales, 1978.

- Александров 2009*: Александров, Ивайло. Театралният спектакъл в семиотична перспектива. Докторска дисертация, НБУ, 2009, консултирана онлайн на адрес [http://eprints.nbu.bg/1392/1/PhD%20Dissertation\\_Ivaylo%20Aleksandrov.pdf](http://eprints.nbu.bg/1392/1/PhD%20Dissertation_Ivaylo%20Aleksandrov.pdf) на 15.2.2016 г. Дисертацията е публикувана под заглавието „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива“ в изд. „Просвета“ през 2012 г.
- Александров 2010*: Александров, Ивайло. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост. В: *Studia Semiotica*, Volume II, 2010. Консултиран онлайн на адрес [http://ebox.nbu.bg/sem14/view\\_lesson.php?id=5#top](http://ebox.nbu.bg/sem14/view_lesson.php?id=5#top) на 22.2.2016.
- Аристотел 1993*: Аристотел. За поетическото изкуство. София, Софи-Р, 1993.
- Йорданов 2001*: Йорданов, Николай. Как текстът за театър мисли представлението. „Литературен вестник“, брой 24, 20.06–26.06.2001 г. Текст, консултиран онлайн на адрес: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/124/lv0124024.htm> на 17.2.2016 г.
- Павис 2002*: Павис, Патрис. Речник на театъра. София, Колибри, 2002.
- Терзиев 2012*: Терзиев, Асен. Театралността – езикът на представлението. Изд. „Проф. П. Венедиков“, 2012.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

## ELIOT AND EMPSON: TWO SELF-ANNOTATING POETS

MARIA DIMITROVA

*Department of English and American Studies*

*Maria Dimitrova. ELIOT AND EMPSON: TWO SELF-ANNOTATING POETS*

The study discusses the explanatory notes which T. S. Eliot (1888–1965) and William Empson (1906–1984) both added to their own poetry – notes which have come to be seen as inseparable from the poetry.

Unlike Eliot, who was reticent and evasive about the genesis and status of the famous notes to *The Waste Land*, Empson theorized and openly advocated the cause of self-annotation in modern poetry in general, and his own notes in particular. Unlike Eliot’s self-annotation, too, which was limited to *The Waste Land*, Empson’s extended to the majority of his poetry. These differences can be seen to derive, in large part, from the two poets’ divergent views on several key issues related to the functions and methodology of literary criticism – the genetic approach to the literary text, inquiry into authorial intentions, and literary meaning and interpretation.

Along with these differences, however, the two poets also shared one important premise – that of the intimate connection between the creative and the critical activities. And despite the marked differences between the two poets’ notes as types of text, it can be argued that Eliot’s and Empson’s notes share a number of important affinities. The study explores those to suggest that Eliot’s notes to *The Waste Land* provided for Empson not just a general impetus for self-annotation, but also a specific workable self-annotation model – a model which Empson both challenged and assimilated.

**Keywords:** T. S. Eliot; William Empson; *The Waste Land*; 20<sup>th</sup>-century British poetry; authorial notes; para- and metatextuality.

Мария Димитрова. ЕЛИЪТ И ЕМПСЪН: ДВАМА ПОЕТИ И ТЕХНИТЕ БЕЛЕЖКИ  
КЪМ СОБСТВЕНИТЕ ИМ СТИХОТВОРЕНИЯ

Настоящото изследване разглежда пояснителните бележки, които и Т. С. Елиът (1888–1965), и Уилям Емпсън (1906–1984) прибавят към собствената си поезия и които са се превърнали в неотделима част от тази поезия.

За разлика от Елиът, който избягва да говори за обстоятелствата около създаването на прочутите бележки към *Пустата земя* и техния статут, или говори за тях уклончиво, Емпсън теоретизира и открито защитава както каузата на авторската анотация в модерната поезия изобщо, така и собствените си бележки. Отново за разлика от Елиът, при когото практиката на авторова анотация се ограничава до *Пустата земя*, при Емпсън тя обхваща по-голямата част от стихотворенията му. Тези разлики могат до голяма степен да бъдат обяснени с различните възгледи на двамата поети по няколко ключови въпроса, свързани с функциите и методологията на литературната критика – генетичния подход към литературния текст, изследването на авторовите интенции и литературния смисъл и интерпретация.

Наред с тези различия обаче двамата поети споделят и едно фундаментално убеждение – това за тясната връзка между творческата и критическата дейност. И въпреки явните разлики между бележките на Елиът и Емпсън като тип текст, може да се твърди, че между тях има и редица важни сходства. След подробен преглед на тези сходства настоящото изследване предлага тезата, че бележките на Елиът към *Пустата земя* предлагат на Емпсън не просто общ стимул, а и конкретен модел на авторова анотация – модел, който Емпсън едновременно отхвърля и възприема.

**Ключови думи:** Т. С. Елиът; Уилям Емпсън; *Пустата земя*; британска поезия на ХХ в.; автори бележки; пара- и метатекстуалност.

Empson's notes are "not at all like Eliot's"; Empson's notes "counteract [...] their reminder of Eliot" (Lecerle 1999: 273; Gardner and Gardner 1978: 24) – when Eliot's and Empson's notes to their own poetry are considered together, this is to draw a contrast between them. This may be a contrast in the kind of information the notes supply and their relative usefulness – unlike Eliot's notes, Empson's "do not indicate sources but provide explanations in the etymological sense of unfolding the meaning ... we do need them" (Lecerle 1999: 273). Or it may be a contrast in the manner and style – unlike Empson's notes, Eliot's are "entirely straightforward, even if slightly tongue-in-cheek at times", Lecerle suggests (273); for Gardner and Gardner, it is specifically the "matey ... helpfulness" of Empson's notes that negates the reminder of Eliot's (24). In Haffenden's formulation, Eliot offered his notes "in a mood of reluctant pedantry" – hence their "air of ... starchy antiquarianism" – while Empson offered his "as helpful exposition" (Haffenden 2005: 371–72).

But the relationship between the two poets' self-annotation<sup>1</sup> has not, in fact, received much critical attention (Gardner and Gardner's comparison, for instance, is made in a laconic parenthesis); and the attention that it *has* received

---

<sup>1</sup> In this study, the terms *self-annotation* and *authorial annotation* are used interchangeably.

tends to be limited to a few general observations. In this study, therefore, I would like to consider this relationship in greater detail. In particular, while acknowledging the broad validity of the critical opinions just cited, I would like to suggest that this is a complex relationship involving subtle affinities as well as obvious differences. I would like, in other words, to offer a more comprehensive and balanced picture.

To begin with, it seems reasonable to assume, as Haffenden and Willis do, that in annotating his poems Empson was taking his cue from Eliot's famous notes to *The Waste Land* (Haffenden 2005: 370; Willis 1969: 28). Eliot's landmark poem had a powerful impact on Empson's generation – according to his Cambridge contemporaries and friends Kathleen Raine and Muriel Bradbrook, the generation “inhabited” *The Waste Land* “as we inhabited no other poem”, and were “decisively shaped” by it (Raine, *The Land Unknown* 39, qtd. in Haffenden 2005: 162; Bradbrook 1974: 9). Empson himself attests that “[w]e all solemnly admired” the poem (Empson 2006: 501).

Indeed, Empson “revelled” in *The Waste Land* (Haffenden 2005: 369). He marvelled at the way it had “shake[n] the literary world” and at the way it worked its mysterious effects (Empson 2006: 215; Empson 1984b: 189), and returned to it again and again in his critical writing. Some of the finest passages in his own landmark *Seven Types of Ambiguity*, Bradbrook argues, are those dealing with Eliot's poem (Bradbrook 1974: 9). He also built intertextual links with it in his poetry. Inspired by the Buddha's Fire Sermon, to which Eliot's poem had given currency, Empson wrote his own Fire Sermon epigraph (a page-long selection of quotations from the sermon) for *Poems*, and reprinted it in each subsequent edition of his *Collected Poems*. In fact, not only did he engage with the Fire Sermon as a direct consequence of reading *The Waste Land* (Empson 1993: 342), but he regarded his own epigraph as a kind of paratext, a note to Eliot's poem – the epigraph, he said, was the only available “recitable translation” of the sermon, “and a reader of the *Waste Land* needs one” (Empson 2006: 638).

Empson was also, in particular, fascinated by the poem's notes. In a piece of juvenilia, *Two songs from a libretto*, the characters (a Girl and her Aunt 1 and Aunt 2) argue about Eliot's notes – about their textual status, their provocativeness, and their degree of obligatoriness for the reader:

- [Girl.] What did Professor Bradley say whom  
T. S. Eliot quotes?  
(1) Surely but only in the notes  
(2) Why, should I have read *all* the notes?  
Girl. His notes are *part* of what he quotes  
(2) These modern writers get my goats  
(1) The girl is overstrung and dotes  
(2) Come, let's be daring, burn our boats,  
Have you the notes here?

Read out the notes dear.

(*The note is intoned.*)

(2) Well if that isn't bonny.

(qtd. in Empson 2000: 154; emphases Empson's)

The argument is comic, yet it highlights some of the key literary-critical issues that the notes raise. Empson was to engage with the notes more directly in his criticism. Most importantly, the notes, and Wimsatt and Beardsley's treatment of them in *The Intentional Fallacy*, stimulated his thinking on the self-annotation of poetry – both in the pivotal early essay *Obscurity and Annotation* (which I will be referring to throughout this study: Empson 1987c) and much later, when he had practically stopped writing poetry (Empson 2006: 215).

But Eliot's and Empson's perspectives on their self-annotation diverged widely; as did the circumstances in which they produced their notes. In his one statement about the notes to *The Waste Land*, made over thirty years after the poem was published, Eliot offers a kind of apology. The notes, he says, are responsible for "stimulat[ing] the wrong kind of interest among the seekers of sources", sending "so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail". They are a "remarkable exposition of bogus scholarship". In fact, he has considered "getting rid" of them, but now they "can never be unstuck" – they "have had almost greater popularity than the poem itself". The only reason he came to write the notes, he explains, was this: the poem had already appeared without notes in *The Dial* and *The Criterion*, but when it was about to be published as a book, it turned out it was "inconveniently short" – a few extra pages of printed material were required, and this was provided by the notes (Eliot 1957: 121–22).

This statement is not unequivocal; while Lawrence Rainey, for instance, argues that it was made in the spirit of "candid" confession, John Whittier-Ferguson reads it as "an agile defense masked as an apology" (Rainey 2006: 37; Whittier-Ferguson 1996: 9). Even so, Eliot's account of how the notes came into being is generally accurate – the writing of *The Waste Land* notes had largely been a matter of external exigency. As Rainey suggests in his painstaking reconstruction of the chronology of the poem's composition, Eliot probably first considered adding notes in response to Horace Liveright's (the poem's prospective publisher) complaint to Ezra Pound – a complaint that was certainly passed on to Eliot: "I'm disappointed that Eliot's material is as short. Can't he add anything?" (qtd. in Rainey 2005: 37). "Anything" is broad enough; and Eliot initially considered adding other types of material to the poem – a handful of minor pieces he had ready, or even *Gerontion*, which could serve as a kind of prelude – in order to plump it out for publication (Rainey 2005: 144, note 17). These proposals, however, were vetoed by Pound, and Eliot resorted to writing notes. Pound, who was intimately involved in the poem's composition and publication, is explicit about the notes' genesis: their publication was "purely fortuitous" (qtd. in Rainey 2006: 44, note 55).

But while the notes were thrust upon Eliot, it can be argued that in the end they came to fulfil a real need on his part – a need independent of any publishing exigencies. Eliot must have felt anxious about the outcome of a prolonged and complicated process of composition – *The Waste Land* took a year of active writing, having been contemplated for another year or so; begun in 1921, it incorporated material that dated from as far back as 1913; its final text must have fused around fifty individual drafts; and it underwent drastic revision by Pound.<sup>2</sup> Eliot’s correspondence with Pound reveals that even after the latter had performed his heavy editorial surgery and the two had talked the poem through, Eliot was still not sure whether Part IV should not be altogether omitted, whether a short poem he had ready should not be grafted onto Part II, etc. (Eliot 1988: 504). Eliot seems to have been uncertain about the poem – about its coherence in particular – both in his own right and on behalf of his prospective readership. Thus, he considered using a particular Conrad epigraph because it was “elucidative”; and his suggestion to preface the poem with *Gerontion* (504) may have been motivated by a similar desire to elucidate. (Attaching that poem would have led to *Gerontion* performing much the same function as Tiresias now performs on the notes’ cue: it would have provided a unifying consciousness or point of view, and lent quasi-realistic motivation for the range and wildness of the poem’s visions – old age reviewing a life, the defective senses, etc.) Eliot thus must have found some relief for his anxiety in the notes, which he used to outline the poem’s plan and to identify its unifying point of view; to trace its recurrent figures and themes; to bolster it with an intertextual base made explicit; and to highlight its intratextual echoes.

Still, *The Waste Land* notes as a literary fact run counter, as I will show, to some of Eliot’s most fundamental critical convictions; and his self-annotation remained virtually confined to this poem.<sup>3</sup>

By contrast, Empson annotated not just an isolated poem, or a handful of poems, but the great majority of them; his notes were the product of deliberate

---

<sup>2</sup> See Rainey 2005: 36 for the starting and finishing points of the poem’s composition, and 198–201 for the dating of earlier material incorporated into the poem. For Eliot’s first recorded reference to planning to write what became *The Waste Land*, see his letter to John Quinn of 5 November 1919 (Eliot 1988: 346). The number of hypothetical drafts cited is that of Rainey’s calculations (Rainey 2005: 40). For Pound’s cuts and revisions, see *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts* (Eliot 1971). A letter Eliot wrote just a couple of weeks before Pound’s editorial intervention reveals he had imagined the poem would be about twice as long as it ultimately became (Eliot 1988: 496). So instrumental was Pound in making the poem what it is that critics have pondered to what extent this is Eliot’s poem and to what extent it is Pound’s.

<sup>3</sup> “Virtually”, as there are a few exceptions, such as the compact note at the beginning of *The Dry Salvages* (this provides basic information about what the Dry Salvages are and the name’s origin and pronunciation, as well as a gloss on a rare word used in the poem), or the brief, essentially bibliographical notes to *A Note on War Poetry* and *To Walter de la Mare* (Eliot 1963: 205, 229, 232). These annotations are obviously very different from *The Waste Land* notes.



authorial choice, not an afterthought or useful expedient. By contrast, too, Empson theorized his self-annotation practice. In both *Poems* (1935) and *The Gathering Storm* (1940), the notes to the individual poems are preceded by a prefatory Note justifying his own annotation and arguing the need for the authorial annotation of modern poetry in general; and the first of these manifesto Notes was reprinted in each subsequent *Collected Poems*. Empson also argued the general need for the authorial annotation of modern poetry in an extensive and elaborate (though unfinished) essay, *Obscurity and Annotation* (c. 1930). (According to the two Notes and the essay, authorial notes were necessary, in the first place, because they would provide a common field of reference between author and reader in a world of increasingly centrifugal, increasingly specialized knowledge. In addition, they would help to ensure the linguistic and intellectual concentration of the poems proper.) Finally, Empson explained the rationale of authorial annotation in general and the range he proposed for his own notes in two letters (dating from 1929) to Chatto & Windus's Ian Parsons, with whom he was negotiating the publication of his first book of poetry (Empson 2006: 6–7). Empson made it clear that he wanted to have such notes at the very outset of the negotiations, before he had even sent Parsons any poems. He was already planning, too, to write a prefatory note to act as an apology for the notes. (When *Poems* eventually appeared, the prefatory Note opened with the following mischievous remark: “There is a feeling, often justified, that it is annoying when an author writes his own notes, so I shall give a note about these notes” [Empson 1935: 39]).

Empson's commitment to self-annotation is evident not only in the sheer number of poems he annotated – over three-quarters of his entire poetic output – but also in the fact that he revised a number of his notes, usually by making additions. In fact, glosses could even be added from one impression of an edition to the next – a prefatory note to the 1956 impression of the 1955 *Collected Poems* offers some extra glosses on *Letter III* and *Bacchus*. This suggests that Empson reviewed the state of his annotation with each new printing of his poetry. Finally, when the 1984 edition of the *Collected Poems* was being prepared (the last in his lifetime), Empson offered to add some new annotation – a “shortened version” of the kind of leisurely comments he made at his poetry readings, where “I always talk a bit about each poem before reading it, giving the circumstances and what not” (Empson 2006: 678). Although the publishers rejected the idea (such extra notes would make the edition too expensive), Empson's willingness confirms once again the significance he attached to self-annotation as an integral part of his poetic practice.

The difference in the way Eliot and Empson viewed their self-annotation derives in large part from their divergent views on several key issues in literary studies – issues related to the function and methodology of criticism. In the first place, Eliot and Empson diverge in their position on the genetic approach to the poetic text. Generally speaking, though Eliot grants this approach some value,

he is more concerned to expose its limitations. Thus, an inquiry into a poem's "causes" "may be a necessary preparation for understanding", but to gain an adequate understanding of a poem, one needs, much more importantly, to "grasp its entelechy" (Eliot 1957: 122). In addition, genetic explanation is fraught with the danger of disruption and distraction – "too much information about the origins of the poem may ... break my contact with it". Such information may not merely be irrelevant to, but also "distract us altogether from *the poem as poetry*" – biographical explanation "may open the way to further understanding; but it may also ... lead us away from the poetry" (124, 129–30; emphasis Eliot's). Likewise, though Eliot acknowledges critical biography as a genre, he does so in negative terms – "Nor is there any reason why biographies of poets should not be written" – and hedges his acknowledgement with such qualifications, describing the writing of critical biography as a task of such delicacy, as to produce the impression that it may be a task best left unattempted (122–23). All in all, Eliot is not at all sanguine about the value of the genetic method.

Empson, by contrast, is convinced in its merits. To him, "a great deal of biographical information is very useful in understanding a poem", and "most poems gain ... from a knowledge of their sources" (Empson 1987c: 80, 75). Throughout his critical career, Empson was happy to use biography – *Using Biography* is the last collection of essays he brought together, on subjects ranging from *The Marriage of Marvell* to the way Eliot's relationship with his American family informed *The Waste Land* (Empson 1984b). Nor does he share Eliot's anxiety about the disruptive or distractive potential of genetic explanation; to him, the poetic work has a fundamental independence – "[a] poem is a very independent organism" (Empson 1987c: 80; see also 75). By that, he seems to mean that a reader's interaction with the text, too, has a certain autonomy: he goes on to argue that "once people have got used to [a poem] they are not likely to be disturbed by information about its origins" (80).

Secondly, Eliot and Empson diverge on the status of authorial intention for the literary critic. The theory of poetry Eliot proposes in *Tradition and the Individual Talent* suppresses the ideas of expression and an active personal agency in the poetic process. On that theory, the poet's mind is not intentional but inert – "inert" and "neutral", like the filament of platinum in the chemical reaction the essay describes (Eliot 1932c: 54). Eliot also warns of the "danger" of "assuming that the interpretation of a poem, if valid, is necessarily an account of what the author consciously or unconsciously was trying to do" (Eliot 1957: 126). And again, from the combined perspective of poet and critic: "I wonder what an 'intention' means! ... I couldn't apply the word 'intention' positively to any of my poems. Or to any poem" (Eliot 1977: 97).

Empson, by contrast, has no qualms about using the word, and throughout his work as critic argues that the attempt to reconstruct the author's conscious and unconscious intentions is a crucial part of the critical-interpretative endeavour. (The title of one of the essays in *Using Biography*, *Ulysses: Joyce's Intentions*, states

this creed bluntly.) For one thing, to decree, as Wimsatt and Beardsley do, that authorial intention is neither available nor valuable to the critic is to posit a radical discontinuity between literary communication and all other acts of communication – a notion that Empson fiercely resists. “Estimating other people’s intentions”, he wrote in a review of Wimsatt’s *The Verbal Icon*, “is one of the things we do all the time ... Only in the criticism of imaginative literature, a thing delicately concerned with human intimacy, are we told that we must give up all idea of knowing [the author’s] intention” (Empson 1987e: 124–25). Besides, even though one’s grasp on others’ intentions can only be partial, it is “nearer completeness in a successful piece of literature than in any other use of language” (Empson 1984b: vii). Ultimately, since “the chief function of imaginative literature is to make you realise that other people are very various, many of them quite different from you, with different ‘systems of value’”, to refuse to inquire into intentions is to exile yourself into a wilful blindness (Empson 2006: 397, 477). Thus, though inquiry into authorial intention may be problematic and precarious, it is also, Empson insists, indispensable (Empson 2007: 297; Empson 2006: 404–406; Empson 1972: 15).

Finally, Eliot and Empson also diverge on the meaning of the poetic text and the status of interpretation in literary criticism. Eliot is concerned, in Stead’s succinct formulation, with “the total ‘being’ of a poem rather than with its ‘meaning’” (Stead 1967: 138). While he does warn against the aridity of extreme formalism – “if you stick too closely to the ‘poetry’ and adopt no attitude towards what the poet has to say, you will tend to evacuate it of all significance” – he also postulates a skilled, experienced reader “of ... *purity*” who “does not bother about understanding; not, at least, at first” (Eliot 1967: 64, 151; emphasis Eliot’s). To Eliot, a poem’s meaning – a word he often places in dubious inverted commas – is of secondary importance: ultimately expendable and inessential to poetry as poetry. “The chief use of the ‘meaning’ of a poem, in the ordinary sense, may be ... to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him: much as the imaginary burglar is always provided with a bit of nice meat for the house-dog” (151).

Eliot is, as he points out himself, speaking of some kinds of poetry rather than others, and these are the kinds he favours and practises himself. Similarly drawing on his own favourite, “argufying” type of poetry, Empson, by contrast, highlights the centrality of a poem’s meaning, of the argument a poem makes, of the ideas it articulates. He has little respect for criticism that shies away from saying what a text actually means because to say such a thing would seem “low-class and philistine” (Empson 1987a: 168). To him, propositional meaning “in the ordinary sense” is never expendable – a good reader will read for it from the start – and a poem’s argument is never secondary. In his own critical practice, Empson habitually uses paraphrase as a tool. He is also bent on uncovering the text’s “story” – that is, the basic situation it presents, its narrative or logical order, and its characters’ motivations, actions, and relations. He is sensitive to what he

sees as skewed readings, or downright misreadings, of classic texts that result from excessive attention to the text's more "aesthetic" aspects – for instance, its imagery – at the expense of story (Empson 1987d: 162–63; Empson 1987g: 117; Empson 2006: 481, 489–90, 495). Such aestheticist rarefication of the literary text ultimately has the disastrous effect of suggesting that literature is not "about anything real" (to borrow a phrase he uses in a related argument – Empson 2006: 552). Similarly, Empson insists that figures such as metaphors and similes must be considered in their entirety, with an attention to both vehicle *and* tenor. A figure consists in the relation between the two; to focus exclusively on the vehicle – as Empson finds much criticism does – is to reduce the figure to mere ornament. Like the critical neglect of a text's story, the neglect of a figure's tenor – of its main or literal subject – is to Empson a sign of intellectual hauteur, and suggests a belief that poetry "positively ought not to mean anything" (Empson 1987b: 116; Empson 1987d: 160–61). To Empson, such a belief predicates a dangerous discontinuity between literature and life, between poetry and other discourse.

Eliot's attenuation of the role of meaning in poetry is coupled, in his early career, with a distinct scepticism about the value of interpretation in criticism. In *The Function of Criticism*, he objects to interpretation's subjectivity – an interpretation is hard to verify through "external evidence" – and to its tendency to produce "fiction[s]" and Frankensteinian monsters. The healthy critical alternative to interpretation (in the essay, the word is invariably surrounded by quizzical inverted commas) are the objective tools of comparison and analysis, rooted as they are in fact: "'interpretation' ... is only legitimate when it is not interpretation at all, but merely putting the reader in possession of facts". Unlike interpretations, made up of "opinion and fancy", facts cannot "corrupt" (Eliot 1975: 75–76). The rest of Eliot's critical writing of the 1920s upholds the same objectivist ideal, sustaining the opposition between (falsifying) interpretation and (constructive) analysis. In *The Perfect Critic*, Eliot claims that as soon as you attempt to verbalize your impressions, "you either begin to analyse and construct ... or you begin to create something else" (Eliot 1932b: 5). And in *Hamlet and His Problems* he insists that "the work of art cannot be interpreted; there is nothing to interpret ... for 'interpretation' the chief task is the presentation of relevant historical facts" (Eliot 1932a: 96). In his later writing, Eliot's position undergoes a marked change. He comes to argue the value of bringing "all [your] convictions and passionate beliefs about life" to the reading of poetry – to try to strip yourself of these in pursuit of some "illusory" pure appreciation is to "cheat[...] yourself out of a great deal that poetry has to give to your development" (Eliot 1967: 97–98). He also comes to embrace interpretation's plurality and acknowledge its particular kind of verifiability – a valid interpretation of a poem "must be at the same time an interpretation of my own feelings when I read it" (Eliot 1957: 126–27). He even makes a self-conscious renunciation of his early scepticism towards interpretation, and declares interpretation's necessity (Eliot 2001: xv, xviii–xix, xxii).

And yet, the rhetoric of his renunciation indicates a conflicted attitude to interpretation, and hints at the necessity—or “instinct”—of interpretation as something to be stoically borne. As in his earlier, explicitly anti-interpretative writing, here too the words *interpretation*, *interpret*, *interpreter* are repeatedly surrounded by hesitant inverted commas. And the fruit which interpretation yields is judged in rather lukewarm negative terms – “Nor is the effort [to interpret] altogether vain” (xix); and, again, “I do not mean that *nothing* solid and enduring can be arrived at in interpretation” (xix–xx; emphasis Eliot’s). The verbs Eliot uses to describe the interpretative activity are also telling – to interpret is to “seek to pounce upon the secret”, to “pluck out the mystery” of a poem (xix). If interpretation is an instinct, then it is unmistakably an aggressive one. And the aggression is not only directed at the text, by us; it is also directed at us, by a power that, though residing within us, is experienced as alien to us – on Eliot’s account, “[t]he restless demon in us drives us ... to ‘interpret’ whether we will or not”; it is “necessary to surrender ourselves” to interpretation (xix). Finally, the essay ends on a note of wistful resignation: “The work of Shakespeare is like life itself something to be lived through. If we lived it completely we should need no interpretation; but on our plane of appearances our interpretations themselves are a part of our living” (xxii). Interpretation, in other words, is experienced not merely as necessary: it is experienced as a necessary evil – that of the substitute. It is endured as a separation.

Empson does not share this ambivalence about interpretation, nor does he posit an opposition between interpretation and analysis, between “pernicious ... emotion” and the “disinterested exercise of intelligence” (Eliot 1932b: 12–13). On the contrary: he believes that poetry considered “dispassionately”, as “an external object for examination” is “dead” poetry; and the critic who has set out to be dispassionate, “repress[ing] sympathy in favour of curiosity”, has incapacitated himself as critic (Empson 1953: 248). Empson is sceptical about the relevance of the objectivist ideal, of “the scientific idea of truth”, to the study of poetry; and suggests a continuity (if not identity) between the cognitive and the emotive: “the act of knowing is itself an act of sympathising”. The opposition between “appreciative” and “analytical” critics is thus false: any critic needs to be both at the same time (248–49).

To sum up: while Empson believes in the value of the genetic approach to the poetic text, in inquiry into authorial intention, and in meaning and interpretation, Eliot is at best ambivalent about them. Eliot’s scepticism is at variance with *The Waste Land* notes as a literary fact: the notes are markedly interpretative and directly refer to authorial intentions and to experiences in the author’s life. This conflict may explain why Eliot’s self-annotation remained confined to this poem. By contrast, Empson’s self-annotation is entirely consistent with his critical beliefs; and is itself a consistent practice.

Along with these important divergences in their critical beliefs, however, Eliot and Empson share one key premise that bears on the question of self-annotation – a

premise concerning the creative and the critical. Both poets posit a fundamental connectedness between the two activities; both welcome the particular poetic self-consciousness that, they suggest, marks their own time (the 1920s–1930s). Eliot declares the creative and the critical sensibility to be “complementary”, and insists that a crucial element of all literary creation consists in the exercise of the critical ability (Eliot 1932b: 16; Eliot 1975: 73). Though he warns of the danger of the “overflow[...]” of the creative into the critical in the work of a critic who is an “unfulfilled” poet, he argues that criticism from a poet whose creative sensibility has found full expression in his poetry is the most trustworthy kind of criticism (Eliot 1932b: 7). Furthermore, directly relevant to the question of self-annotation, Eliot observes that some writers in whom the critical activity is not completely “discharged” in their creative work will, having completed the work, feel the need to “continue the critical activity by commenting on it”, producing criticism of considerable value (Eliot 1975: 73–74). In his own case, Eliot believes, the best of his literary criticism consists of his writing on the authors who have influenced him; it is thus a “by-product” of his “private poetry-workshop”, a “prolongation of the thinking that went into the formation” of his poetry. Indeed, so intimately are the two connected that the criticism can only be truly appreciated in relation to the poetry (Eliot 1957: 117). In effect, then, Eliot declares his best criticism a paratext to his poetry.<sup>4</sup> In broader literary-historical terms, Eliot posits a “significant relation between the best poetry and the best criticism of the same period. The age of criticism is also the age of critical poetry”. And contemporary poetry in particular is “extremely critical”; the contemporary poet is no simple “composer of graceful verses” – he feels compelled to address head-on questions like “‘what is poetry for?’; not merely ‘what am I to say?’ but rather ‘how and to whom am I to say it?’” (Eliot 1967: 30).

Empson similarly offers the ideal of “the self-explanatory or critical poet” as opposed to “the poet as such” – poets, he suggests, “ought to explain themselves as completely as possible” – and argues that this self-explanatory, critical attitude is an important feature of his contemporary time. To him, “present-day sensibility” is marked by a “desire to understand one’s surroundings, poems and states of mind, rather than to accept them”; poets in particular will become increasingly self-conscious (Empson 1987c: 83–84, 86). Like Eliot, Empson sees the “merits” of the age “among the critics rather than poets, or rather among the poets who are critics” (84). And the authorial annotation of poetry is one important form of the new poetic self-consciousness, one important junction of the critical and the creative. The various possible types of authorial notes Empson considers throughout *Obscurity and Annotation* involve a meticulous exploration of both the springs and

---

<sup>4</sup> By definition, the paratext is “a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its *raison d’être*” (Genette 1997: 12).

the effects of one's own poetry, a disinterested examination of "[one's] own mental operations" (78).

Ultimately, then, Eliot's limited practice of self-annotation and Empson's much more extensive one can be said to underwrite a shared belief in the importance of the critical within the creative. If Eliot came to feel uneasy about *The Waste Land* notes, but at the same time promoted the criticism that emerged as a by-product of his poetry as his best criticism, this may be because of the particular types of paratext the notes and the critical essays represent. The notes to *The Waste Land* are located immediately after the poem and are directly concerned with it. They thus threaten to encroach on the poetic text, and, as I have shown, clash with Eliot's position against genetic and intentionalist inquiry and against interpretation. The critical essays, by contrast, are physically separate from Eliot's poems and are only indirectly connected to them; in no way do the essays pose a threat to the poems. In Genette's terms, the notes are peritext and the essays are epitext.<sup>5</sup> Eliot felt, it seems, that where the notes shone a glaring spotlight on the poem, the essays offered discreetly diffuse illumination.

\* \* \*

Having considered the circumstances in which Eliot and Empson wrote their notes, and the critical ideologies which their self-annotation practice derived from or contradicted, we now need to focus on the notes as text. Eliot's and Empson's notes strike the reader as very different types of text. To begin with, Empson's notes are much more obviously heterogeneous, offering a wide variety of information and commentary. While Eliot's notes consist predominantly of source references, Empson's notes typically contain, in addition, paraphrases of difficult passages (for instance, unravelling knotty or ambiguous syntax); explications of the poem's puns and ambiguities (in the form of succinct lists of the various relevant meanings); glosses and explanations of rare – for instance, etymological – uses, and of the various scientific terms and science-inspired images in which the poems abound.

All this information is offered in a single block of text, with Empson ranging freely from one level of commentary to another, and from one section of the poem

---

<sup>5</sup> Genette divides the diverse discourses comprising the paratext into two broad groups, according to location. The first group is the peritext, which includes the elements situated in close proximity to the text, most typically within the same volume (Genette 1997: 4) – e.g. titles, epigraphs, epilogues, notes. The elements that make up the epitext are at a greater distance from the text; at least by original design, they do not belong to the body of the book (5) – e.g. interviews with the author, letters, diaries. The degree of physical proximity, of course, affects profoundly the nature of the relationship between the paratext and the main text: greater proximity gives the paratext greater peremptory potential (to borrow a phrase Genette uses in another context [11]).

to another. Whatever logic governs the organization of Empson's notes is not immediately obvious – the notes strike us as haphazard or, at best, only loosely structured. Eliot's notes, by contrast, make up a tidy, vertically arranged list; employing the trappings of a quasi-academic apparatus, each note is neatly pegged to the respective section of the poem through a line number. The notes duly begin at the beginning (the poem's title) and end at the end (the poem's closing line); and the notes on the five parts of the poem are marked off from each other.

Finally, the two poets' notes are also markedly different in terms of language and tone. Eliot's notes are formal, austere, and scholarly; Empson's are colloquial, often effusive, and friendly. While Eliot, for instance, would offer a reference as "Cf. *The Tempest*, I, ii" or "V. Weston: *From Ritual to Romance*; chapter on the Fisher King" (82, 86), Empson would casually remark: "Dr Johnson said it, somewhere in Boswell"; or "It is true about the old dog, at least I saw it reported somewhere"; or "Darwin tried this, but I forget whether it was true or not" (notes to *Invitation to Juno* 94; *Missing Dates* 113; *Plenum and Vacuum* 94).<sup>6</sup> The precise references in Eliot are offered in impersonal, formulaic language; the vague references in Empson are made in a chatty tone. Broadly speaking, while Eliot's notes tend towards a written, quasi-academic model of commentary, Empson's tend towards an oral one.

And yet, despite all these differences, I would like to suggest that Eliot's notes provided for Empson not merely a general impetus, but also a specific model of self-annotation.

At first sight, it appears that Empson rejected Eliot's model. While he believed *The Waste Land* notes were necessary – he believed they "had to be written" (Empson 1987f: 98) – he was highly critical of what he regarded as their "schoolmaster's tone", of the way they mutely rebuke the reader for not being sufficiently well-read (Empson 1987c: 71). If the notes were serviceable to him, it was because they prompted him to formulate his own idea of the kind of notes he would like to write – as he told Chatto & Windus's Ian Parsons, negotiating the publication of his first book of poetry, his notes would "avoid the Eliot air of intellectual snobbery" (Empson 2006: 7). Any self-annotating poet, too, Empson argued, must be careful to avoid "grandios[ity]" and strive to write notes that are "casual[...]", "simple", and "good-humoured" (Empson 1987c: 80, 71).

The description of *The Waste Land* notes as schoolmasterly targets Eliot's source references. With their Latin *Cfs* and *Vs*; with their meticulous references to the line (or act and scene, or chapter and volume) of the respective texts; with the quotations they provide, these notes do strike us as pedantic. But we find among them also a note like that to line 360:

---

<sup>6</sup> All quotations from Eliot's notes to *The Waste Land* and to the poem itself are made from the 1963 *Collected Poems* (Eliot 1963). All quotations from Empson's notes to his poems and to the poems themselves are made from the 1984 *Collected Poems* (Empson 1984a).



The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's): it was related that the party of explorers, at the extremity of their strength, had the constant delusion that there was *one more member* than could actually be counted. (85; emphasis Eliot's)

The vague, colloquially parenthetical "(I forget which, but I think one of Shackleton's)" stands in striking contrast to, for instance, "Cf. *Purgatorio*, V.133: / 'Ricorditi di me, che son la Pia: / 'Siena mi fe', disfecemi Maremma'" (84, note to line 293). Unlike this note, the Shackleton note not only does not provide the relevant passage from the source text – or at the very least locate it – but does not even identify the source text. It does not make use of academic notation ("Cf."); it does not quote in alien tongues. In its manner, the note is positively genial. And it bears a strong similarity to such Empson notes as those cited above: "Darwin tried this, but I forget whether it was true or not"; "Dr Johnson said it, somewhere in Boswell"; "It is true about the old dog, at least I saw it reported somewhere". This, then, is my argument: the insouciant vagueness characterizing the source references in a number of Empson's notes may well be a rhetorical gesture that Empson adopted from Eliot. Taking his cue from what in Eliot is a rare, if not exceptional, type of note, Empson developed the casually indefinite reference into a consistent and conspicuous strategy. While he does not discriminate between *The Waste Land* notes in his blanket deprecation of their "schoolmaster's tone" and "intellectual snobbery", in his self-annotation practice Empson in fact reacts against one particular type of note (the dry academic one) and perpetuates another. He also intensifies the effect of geniality by employing a more casual language – in Eliot's Shackleton note, alongside the colloquial parenthesis there are also fairly formal expressions ("it was related that ...", "at the extremity of their strength"); in Empson's notes, the phrasing is casual through and through.

Another of Eliot's notes which can be seen as prefiguring certain features of Empson's is the note to line 68 of *The Waste Land*, "With a dead sound on the final stroke of nine" ("And each man fixed his eyes before his feet. / Flowed up the hill and down King William Street, / To where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine": 65, lines 65–68). The note reads: "A phenomenon which I have often noticed" (81). While I would not go as far as Sultan, who describes the note as "chatty" (Sultan 1990: 171) – "phenomenon" is not, after all, particularly colloquial, with or without its Bradleyan associations – I do think that it is fairly casual. It is casual in its elliptic syntax and especially in the kind of information it conveys – a fragmentary sliver of quotidian personal experience, thrown in without any further comment or explanation. In this, the note points the way towards the parenthetical asides that make one aspect of the overall informality of Empson's notes – as in the following gloss: "A bus is *under-roaded* when the road gives way under it and you spend hours digging in the mud and

spreading branches (my friends don't seem to know this word, which I thought was a common one)" (note to *China* 116–17; italics Empson's). While the parenthesis is not whimsical – it explains why a gloss is provided in the first place – it does take an abruptly personal turn. And as in the vague references discussed above, Empson intensifies the general effect of informality by employing a markedly colloquial diction.

It seems, then, that while Empson is generally right about Eliot's formal, ceremonial tone, he may be overplaying it. Eliot's notes do not really belong to one uniform type; and even the driest of them can be interpreted as, in fact, sophisticatedly playful, as self-ironic or "mock-notes" (Sultan 1990: 171; Matthiessen 1972: 52; Southam 1991: 22). Nor are these notes so pedantic – even the strictly technical source-reference notes may cite inaccurate bibliographical information; or use the supposedly punctilious "V." and "Cf." arbitrarily; or provide inconsistent or whimsical intra-textual cross-references (Southam 1991: 20–21; Sultan 1990: 171).

*The Waste Land* notes thus seem to have provided Empson with a productive model that, in his own annotation, he works against, but also, in some ways, within. But the most important cue which Empson may have taken from Eliot's notes is related to the metatextual dimension of his self-annotation. Much of Empson's self-annotation comments openly on the poem as construction, on the effects he was trying to produce through a particular device or verbal choice – for instance, "I cut out an intervening verse about Russia ... because it seemed no use pretending I had anything to say about proletarianism" and "The grammar is meant to run through alternate lines; I thought this teasing trick gave an effect of the completely disparate things going side by side" (note to *China* 117); "*Gravelly*, the spelling of the original, means 'of gravel' but suggests graves" (note to *Part of Mandevil's Travels* 98; italics Empson's); "Ether and chloroform smell to me much alike though only chloroform has got chlorine in it, so I swap drugs to bring in poison gas" (note to *Bacchus* 108). The notes also often remark on his overall performance in the poem or, rather, on the failure of particular intentions – "The unconfined surface of [the old lady's] sphere is like the universe in being finite but unbounded, but I failed to get that into the line" (note to *To an Old Lady* 98); "The intention behind the oddness of the theme, however much it may fail ..." (note to *Camping Out* 99); "The two main ideas put forward or buried in this poem ..." (note to *China* 115); etc.

In Eliot's notes to *The Waste Land*, too, the metatextual aspect is very important: even in what are formally source references, the notes serve to explain or defend particular poetic choices. Some of the notes are concerned with relatively minor elements of the poem – for instance, a couple of lines like "... the evening hour that strives / Homeward, and brings the sailor home from sea" (lines 220–21). These elicit the following note: "This may not appear as exact as Sappho's lines, but I had in mind the 'longshore' or 'dory' fisherman, who returns at nightfall" (83). What we have here, apart from the (casual) identification of an intertextual reference, is the

concession of a possible poetic flaw, followed, in turn, by a reassertion of authorial intention. Nor is the concession unequivocal: Eliot's lines "*may* not appear" exact, but this appearance is probably deceptive – a more sophisticated reader ought to see through it. In other words, the concession could amount to a pre-emptive deflection of criticism. The use of esoteric nautical jargon, too (note the deliberate inverted commas), brings home the point that the poet knows what he is about, and is meant to remove any doubts that happen to linger in the reader's mind. The note neutralizes the objection anticipated on the reader's part by inhibiting the reader – almost, one might say, by intimidating him or her into silence. Here we see, then, something of the magisterial manner that Empson attributed to Eliot's notes: one way for an insecure or authoritarian teacher to deal with a student's troubling question is to evade the question by overwhelming the student with unfamiliar terminology.

Other notes deal with much larger and more important elements of the poem. Formally assigned to line 46 with its "wicked pack of cards" (64), the following note in fact comments on an entire level of the poem – that of characters:

I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience. The Hanged Man, a member of the traditional pack, fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V. The Phoenician Sailor and the Merchant appear later: also the 'crowds of people', and Death by Water is executed in Part IV. The Man with Three Staves (an authentic member of the Tarot pack) I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself. (80–81)

In a manner similar to that of the note discussed above, the note begins with an admission of authorial ignorance ("I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards ...") and goes on to make a blunt assertion of authorial rights ("... from which I have obviously departed to suit my own convenience"). It foregrounds the degree to which the materials of poetry are subservient to the shaping authorial intention ("... fits my purpose"); and generally makes the author's presence very keenly felt, through the repeated use of the first person singular. (Note also the growing assertiveness in the transition from passive to active voice: "... because he is associated in my mind with ... because I associate him with...") And even as the declaration of ignorance is offset, to some extent, by the references to two figures that *are*, respectively, "a member of the traditional pack" and "an authentic member of the Tarot pack", the authority of the intention is reasserted almost imperiously – "to suit my own convenience", "I associate, quite arbitrarily". Yet, this declaration of authorial licence implicitly questions the poet's authority, the weight of his intention – the latter appears, after all, to be rather "arbitrar[y]": not a solid, carefully conceived design, but a web of precarious personal associations. The note, in other words, suggests the poem's contingency – it suggests that it did not have to be what it is.

In other of Eliot's notes, on the other hand, we see something very like the evasion of authorial responsibility. This is the case with the note on Tiresias (82–83), which opens with “Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest”. In this key sentence, Eliot is groping “for a descriptive term for the voice Tiresias names” (Kaiser 2007: 241). And after the author's tentativeness about the textual status of Tiresias, the assertion that, whatever name one gives Tiresias, he unites “all the rest” (all the rest *what?* spectators? characters? personages?) may not be as convincing. But perhaps one could ignore this uncertainty. What one cannot ignore is the way in which, after declaring that “[w]hat Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem” (emphasis Eliot's), the author adds, “[t]he whole passage from Ovid is of great anthropological interest”, and quotes the respective passage. The quotation, in the original Latin and, at 19 lines, occupying two-thirds of the note, overwhelms the reader. Thus overwhelmed, he or she is less likely to question either the appropriateness of Eliot's exegetical procedure (the statement “What Tiresias *sees*”, etc. sounds quite magisterial) or the significance of Tiresias as a figure, bolstered as it is by great Ovidian bulk. Introduced through a shifty reference to its “anthropological interest”, the quotation is a diversion.

Eliot's headnote performs a similar evasion. After stating that the poem's title and “plan”, and much of its “incidental symbolism”, were derived from Jessie Weston's *From Ritual to Romance*, Eliot says: “Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; ... I recommend it ... to any who think such elucidation of the poem worth the trouble” (80). Exegetic responsibility is, once again, shifted onto another authority. In addition, the sentence performs a *captatio benevolentiae* function – at the very beginning of the notes, the author suggests their deficiency (as well as the poem's: “any who think such elucidation ... worth the trouble”), and thus pre-empts criticism. The rest of the note acknowledges another debt, to *The Golden Bough* – more specifically to the two volumes of *Adonis*, *Attis*, *Osiris* – and concludes: “Anyone who is acquainted with these works will immediately recognise in the poem certain references to vegetation ceremonies” (80). In this case, exegetic responsibility is transferred – via Frazer – to the reader; and this is done in a pontifical manner that, again, justifies Empson's objections to the tone of *The Waste Land* notes. The rhetorical contrast between the peremptory absoluteness of “anyone” and “immediately” and the vagueness of “certain”, too, is telling of an urge on the author's part to evade exegetic responsibility – while he also claims it, through the fact of self-annotation itself – and to place it firmly with the reader.

All in all, then, Eliot's metatextual notes both assert the authority of the author (and his intentions) and point to its limitations; they both claim authorial control and entrust responsibility for meaning to others. They suggest a conflicted attitude to his own annotation. Eliot's contradictory “I associate, quite arbitrarily” – at once affirming an authorial *I* and negating its authority – characterizes literary self-

annotation as compromise: a way both to propose and not to propose authorial meaning, a way to offer a “plan” and to withdraw it.

One last point needs to be made about Eliot’s notes before we compare them with Empson’s. One of the most important functions the notes are assigned is that of highlighting the coherence of the poem as a whole, bringing its large design into relief. (The circumstances of *The Waste Land*’s composition, described earlier in this study, well account for Eliot’s concern to foreground the poem’s structural unity.) This is the primary function of the headnote and of the notes on Tiresias and the Tarot pack. But other notes, too, serve that purpose in more oblique ways. Consider, for instance, the note to line 309, “O Lord Thou pluckest me out” (74): “From St. Augustine’s *Confessions* again. The collocation of these two representatives of eastern and western asceticism [the Buddha and Augustine], as the culmination of this part of the poem, is not an accident” (84). In the first place, of course, the note identifies a source reference. But it is also anxious to point up a “collocation” the reader might otherwise miss; to stress the collocation’s place within an overarching authorial design (“the culmination of this part of the poem”); and to stress, for good measure, that the Augustine allusion is not a one-off but part of an Augustine pattern (“again”; the previous reference to Augustine is in the note to line 307, “To Carthage then I came”).

Other notes establish such intratextual connections more explicitly. The notes to lines 100, 115, and 126 in the poem’s Part II read, respectively, “Cf. Part III, l. 204”, “Cf. Part III, l. 195”, and “Cf. Part I, l. 37, 48” (81). This close cluster of notes (only one other note intervenes in the series) make, together, two backward and two forward references; and thus suggest firm authorial control of the poem. (The author knows where he has been and where he is going.) At the same time, the notes may well strike us as a little too eager or punctilious. It is such cross-references, surely, that warrant Lecercle’s remark about a “slightly hysterical need to dot one’s i’s” much more than Empson’s self-annotation, to which in fact Lecercle applies the phrase (Lecercle 1999: 273).

Empson’s notes are not, in fact, particularly concerned with bolstering the poems’ structural unity. They do occasionally point to intratextual connections, but not, generally, in a way that suggests a firm, monolithic structure for the respective poem. Similarly, the source references do not suggest a solid intertextual substructure – for one thing, they are too sporadic. (These differences are of course due to the different nature of *The Waste Land* and Empson’s poems; even so, they must be pointed out.) At the same time, some of the most significant metatextual gestures and effects in Empson’s notes have important precedents in Eliot’s. I have suggested about Eliot’s note to line 221 of *The Waste Land* (“This may not appear as exact as Sappho’s lines, but ....”) that it neutralizes anticipated objections by a reference to authorial intention that inhibits and intimidates the reader. For all their informality and geniality, Empson’s notes can sometimes produce a similar effect. This is the case with the note to *Courage means Running*, which explains:

“*Bard* and *hack* I suppose come in a bit oddly, but the point is to join up the crisis-feeling to what can be felt all the time in normal life” (113). In order to deflect potential objections, the note reveals the author’s underlying intention – to “join up the crisis-feeling to what can be felt all the time in normal life”. But the revelation is frustrating rather than enlightening – all doubts the reader may have had about the appropriateness of the words *bard* and *hack* are displaced by an urgent need to uncover the connection between those words, on the one hand, and crisis and normal life on the other. The idea of such a connection is thrown in casually, as if the connection were self-evident, which it is not; the reader feels not merely baffled but also insecure in the face of the author’s apparent self-assuredness. If Eliot’s note makes one think, as I suggested, of a teacher who tackles a student’s bothersome question by overwhelming him with unfamiliar terminology, Empson’s note evokes a teacher who frustrates an uncomprehending student by blithely suggesting that the problem does not exist in the first place.

The note sounds all the more imperious as the highlighting of *bard* and *hack* seems arbitrary – these two words “come in” no more “oddly” than other words in a poem that is altogether extremely opaque. The note’s focus on those words compounds the reader’s bafflement, as it presses on him or her the added problem of what makes those words, unlike other obscure elements of the poem, important enough to be addressed in the note. In the final analysis, reference to authorial intention in this note is, well, authoritarian: it inhibits and obstructs.<sup>7</sup>

There is also an affinity between Empson’s self-annotation and Eliot’s Tarot pack note. This note, I suggested earlier, couples an admission of authorial ignorance with an assertion of authorial rights, and highlights the subservience of poetic materials to the shaping authorial intention:

... I have obviously departed [from the exact constitution of the Tarot pack] to suit my own convenience. The Hanged Man ... fits my purpose in two ways: because he is associated in my mind with the Hanged God of Frazer, and because I associate him with the hooded figure in the passage of the disciples to Emmaus in Part V.... The Man with Three Staves ... I associate, quite arbitrarily, with the Fisher King himself. (80–81)

The rhetoric of this note is mirrored strikingly in two of the glosses within Empson’s note to *Bacchus*. The first of these reads: “Ether and chloroform *smell to me much alike* though only chloroform has got chlorine in it, *so I swap* drugs to *bring in* [the idea of] poison gas”; and the second: “The snakes round [Mercury’s] staff were also used for Bacchus, *as I remember*, hidden under the ivy, and *I connect them* with the serpent that gave knowledge of good and evil” (108; emphasis added).

---

<sup>7</sup> Some of this commentary on the note to *Courage* means *Running* appears in my paper “A Poetry ‘Cookery-Book’: The Metatextual Aspects of William Empson’s Authorial Notes to His Poetry”, in *Filologijata – klasicheska i nova* (Sofia University Kliment Ohridski Press, 2016, pp. 483–97).

Like Eliot's Tarot pack note, these glosses are saturated with the author's presence; they affirm personal perceptions and associations, and declare poetic designs. They nonchalantly expose the inescapable workings of intention. In fact, the Tarot pack note may well have inspired Empson's metatextual annotation in general, with its typically open announcements of the author's intentions, choices, and procedures. At the very least, it certainly provided encouragement for it.

Finally, I would also suggest a general connection between Empson's self-annotation and *The Waste Land's* headnote and Tiresias note. The headnote, we remember, adumbrates the entire poem's "plan" (derived, the note claims, from Jessie Weston's study of the Grail legend). The Tiresias note identifies an equally important structural level of the text: its point of view – "Tiresias ... is ... the most important personage in the poem, uniting all the rest.... What Tiresias *sees*, in fact, is the substance of the poem" (emphasis Eliot's). These two are examples of what we could call the overarching note – a note whose function is not to shed light on local difficulties, but to uncover the overall design or meaning of the poetic text, or of a significant dimension or portion of it. These overarching notes have not been universally welcomed. Early reviewer Charles Powell was distrustful: "The thing [*The Waste Land*] is a mad medley. It has a plan, because its author says so [in the headnote] ..." (Powell 1997: 194). Lawrence Rainey also deprecates the headnote, though from a different standpoint: the note is all too easy to take at face value, with the disastrous consequence that the poem is "crushed into the Procrustean pattern furnished by Jessie Weston" (Rainey 2007: 108–109). And though a critic like James Longenbach finds the Tiresias note useful, he also recognizes that it provides an "overly schematic account of the poem" (Longenbach 1999: 121).

Unlike such critics, Empson did not object to Eliot's overarching notes as he did to his magisterial source-reference notes; or to his "Shantih" note, on the grounds that it "put ... more into the poem" than was really there (Empson 1987c: 72). In fact, he openly claimed for himself the right to explain in his notes "not only particular references ... but the point of a poem as a whole" (Empson 2006: 6). The notes to a number of his poems do indeed do just that. In *Reflection from Rochester*, for example, "[t]he idea is that nationalist war is getting to a crisis because the machines make it too dangerous and expensive to be serviceable even in the queer marginal ways it used to be" (112); in *This Last Pain*, "[t]he idea of the poem is that human nature can conceive divine states which it cannot attain" (102); and, more tentatively, "[t]he thought supposed to be common" to the three stanzas of *Plenum and Vacuum* is "that the object has become empty so that one is left with an unescapable system of things each nothing in itself" (95).

These overarching glosses are generally more casual than Eliot's, and are thrown in among other glosses, concerned with various local aspects of the text. Eliot's overarching notes, in contrast, refer more formally to the poem's general "plan" (distinguished from its "incidental[s]") or to "the substance of the poem" (80, 82). They also stand as solid, autonomous blocks and thus command greater

regard. Even so, at least one of Empson's overarching glosses has achieved the same kind of super-exegetic status in the interpretation of his poetry as Eliot's overarching notes have achieved in the interpretation of *The Waste Land*. The famous formulation in the note to *Bacchus*, "The notion is that life involves maintaining oneself between contradictions that can't be solved by analysis" (104–105), has been just as influential as a prism through which to read the entirety of Empson's poetry as the Jessie Weston and Tiresias notes have been in the reading of *The Waste Land*. In any case, what is important here is that *The Waste Land* notes may well have suggested to Empson the potential value of such comprehensive interpretative notes, and sanctioned and spurred his own explanations, in his annotation, of the main idea of a given poem.

At the same time, both Eliot's and Empson's notes also perform gestures that at least on the surface cast doubt on the author's authority. In the Tarot pack note, we saw earlier, Eliot begins by admitting – indeed, announcing – his own ignorance: "I am not familiar with the exact constitution of the Tarot pack of cards ...". But this blunt declaration is only made in order to be overthrown by the more powerful claim of poetic licence, of authorial intention and "convenience". Empson's note to *China* makes a similar point. The note begins by declaring the falsity of the poem's two basic premises, concerning the relationship between the Chinese and the Japanese (115); and ends by registering the inaccuracy of the poem's central metaphor of the liver-fluke (118) – a parasite which Empson uses to describe this relationship. At the same time, the detailed account of the liver-fluke (117–18), whose capacity for "demoniacal possession" is "so frightening", makes clear Empson's fascination with it. Despite their deficiencies, both poem and metaphor are allowed to stand as they are. In the final analysis, the note serves, like Eliot's Tarot pack note, to consolidate the status of authorial intention, to uphold the poet's prerogative to mould his materials according to his purposes. The same prerogative is also implicit in the relation between Empson's *Missing Dates* and its accompanying note: while the poem makes an important point through the image of "the Chinese tombs ... / Usurp[ing] the soil" (60), the note unabashedly points out that it is *not* true that a large part of China's land is taken up by tombs (113). And though in Empson's notes the assertion of this prerogative assumes a less direct form than in Eliot's, it is no less compelling.

Empson's notes also often seem to undermine his authority by registering an imprecision or uncertainty of knowledge, as in the already cited "Dr Johnson said it, somewhere in Boswell", or "Darwin tried this, but I forget whether it was true or not". And once again, as I have suggested, this gesture of authorial vagueness has a precursor in Eliot, in "The following lines were stimulated by the account of one of the Antarctic expeditions (I forget which, but I think one of Shackleton's) ...". Though such notes are not primarily metatextual, they involve issues of authority and control that are similar to those raised by metatextual annotation. They function as a version of the modesty topos – among all other possible effects, such notes serve to neutralize criticism through an open admission of inadequacy; they gain



the reader's goodwill through a display of human fallibility. Like Eliot's Tarot pack note and Empson's note to *China*, they undermine the poet's position in order to consolidate it.

\* \* \*

I would like to conclude this discussion of the affinities between Eliot's and Empson's self-annotation by returning to Empson's objection to the snobbish, schoolmasterly tone of *The Waste Land* notes. This is not a minor complaint – it is a fundamental criticism. In the ideal of poetic self-annotation Empson sets out in *Obscurity and Annotation*, he attaches special importance to tone. To him, the tone of a poet's notes – the language they employ and the attitudes they convey – is crucial; the notes' substance, the type of information they provide, is a secondary matter. While he allows for an extremely liberal range of information that notes can legitimately supply, as far as language is concerned, he sees no alternatives – the only permissible language is language that is “simple”, “casual[...]”, and “good-humoured” (Empson 1987c: 80, 71). Tone alone, he believes, can overcome the problems that make self-annotation necessary in the first place, the most important of which are the new epistemological conditions, under which the idea of shared general knowledge is no longer viable. This lack of solid common ground, he argues, does not have to lead to communication breakdown – it “could be got over sensibly enough” if the poets supplied their own poems with notes and, in these notes, “were sufficiently sure of themselves to adopt the right tone” (71–72).

In this sense, Eliot's notes provided Empson with a useful anti-model for his own self-annotation. Yet there are also, as I have tried to show, important affinities between the two poets' self-annotation. Although Eliot and Empson approached the activity of self-annotation in different circumstances and impelled by different motives and critical attitudes, their notes often perform similar rhetorical gestures, enter similar interactions with the reader, and employ similar strategies of simultaneously subverting and asserting authorial authority.

Empson seems, then, to have transferred to his own self-annotation practice some of the rhetorical features of *The Waste Land* notes, while at the same time tempering and slackening into casualness their generally formal tone. (And the seeds even of some of the informality of his notes may, I suggested, already be found in Eliot's notoriously dry notes.) He also intensifies these features, making them a consistent and salient characteristic of his self-annotation, where in Eliot they are only occasional and often muted. *The Waste Land* notes can be said, then, to have offered a self-annotation model that Empson both challenged and assimilated – and, in assimilating, adjusted and extended. Empson's notes do not simply counteract Eliot's: they resist and replicate them at the same time.

The common critical view of Eliot's and Empson's notes as polar opposites – this study's starting point – thus seems too absolute. *The Waste Land* notes could

well be one of the smaller, more specific facets of Eliot's general influence on Empson – an influence of whose pervasiveness Empson was keenly aware:

I feel, like most other verse writers of my generation, that I do not know for certain how much of my own mind [Eliot] invented, let alone how much of it is a reaction against him or indeed a consequence of misreading him. He has a very penetrating influence, perhaps not unlike an east wind. (Empson 1965: 35)

#### WORKS CITED

- Bradbrook 1974*: Bradbrook, M. C. The Ambiguity of William Empson. – In: Gill, R. (ed.) William Empson: The Man and His Work. London and Boston: Routledge and Paul Kegan, 1974, 2–12.
- Eliot 1932a*: Eliot, T. S. Hamlet and His Problems. – In: The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen & Co. Ltd., 1932 [first edition 1920], 95–103.
- Eliot 1932b*: Eliot, T. S. The Perfect Critic. – In: The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen & Co. Ltd., 1932 [first edition 1920], 1–16.
- Eliot 1932c*: Eliot, T. S. Tradition and the Individual Talent. – In: The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen & Co. Ltd., 1932 [first edition 1920], 47–59.
- Eliot 1957*: Eliot, T. S. The Frontiers of Criticism. – In: On Poetry and Poets. New York: Farrar, Strauss & Co., 1957, 113–31.
- Eliot 1963*: Eliot, T. S. Collected Poems 1909 – 1962. London: Faber and Faber, 1963.
- Eliot 1967*: Eliot, T. S. The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London: Faber and Faber, 1967 [first edition 1933].
- Eliot 1971*: Eliot, T. S. The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound. Ed. V. Eliot. New York: Harcourt Brace and Company, 1971.
- Eliot 1975*: Eliot, T. S. The Function of Criticism. – In: Kermode, F. (ed.). Selected Prose of T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1975 [essay first published 1923], 68–76.
- Eliot 1977*: Eliot, T. S. Interview with Donald Hall. – In: Plimpton, G. (ed.). Writers At Work: The Paris Review Interviews (2<sup>nd</sup> Series). Harmondsworth: Penguin 1977 [first edition 1963], 89–110.
- Eliot 1988*: Eliot, T. S. The Letters of T. S. Eliot, Vol. I: 1898–1922. Ed. V. Eliot. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- Eliot 2001*: Eliot, T. S. Introduction. – In: Knight, G. W. The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy. London: Routledge, 2001 [first edition 1930], xvi–xxii.
- Empson 1935*: Empson, W. Poems. London: Chatto & Windus, 1935.
- Empson 1940*: Empson, W. The Gathering Storm. London: Faber and Faber, 1940.
- Empson 1953*: Empson, W. Seven Types of Ambiguity. London: Hogarth Press, 1953 [first edition 1930].
- Empson 1956*: Empson, W. Collected Poems. London: Chatto & Windus, 1956 [second impression of Collected Poems 1955].

- Empson 1965*: Empson, W. The Style of the Master. – In: Tambimuttu, M. J. and R. March (eds.). T. S. Eliot: A Symposium. London: Frank & Cass, 1965, 35–37.
- Empson 1972*: Empson, W. Introduction. – In: Empson, W. and D. Pirie (eds.). Coleridge's Verse: A Selection. London: Faber & Faber, 1972, 13–97.
- Empson 1984a*: Empson, W. Collected Poems. London: Hogarth Press, 1984.
- Empson 1984b*: Empson, W. Using Biography. London: Chatto & Windus and the Hogarth Press, 1984.
- Empson 1987a*: Empson, W. Argufying in Poetry. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1963], 167–73.
- Empson 1987b*: Empson, W. Jam Theory and Imagism. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1953], 113–16.
- Empson 1987c*: Empson, W. Obscurity and Annotation. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay written c. 1930], 70–87.
- Empson 1987d*: Empson, W. Rhythm and Imagery in English Poetry. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1962], 147–66.
- Empson 1987e*: Empson, W. Still the Strange Necessity. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1955], 120–28.
- Empson 1987f*: Empson, W. Teaching the Meaning of Poetry. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1936], 98–100.
- Empson 1987g*: Empson, W. Words and Techniques. – In: Haffenden, J. (ed.). Argufying: Essays on Literature and Culture [by] William Empson. London: Hogarth Press, 1987 [essay first published 1953], 117–19.
- Empson 1993*: Empson, W. Mr. Empson and the Fire Sermon (reply to a review by A. E. Rodway). – In: Constable, J. (ed.). Critical Essays on William Empson. Aldershot: Scolar Press, 1993 [reply first published 1956], 342–43.
- Empson 2000*: Empson, W. The Complete Poems of William Empson. Haffenden, J. (ed.). Harmondsworth: Penguin Books, 2000.
- Empson 2006*: Empson, W. Selected Letters of William Empson. Haffenden, J. (ed.). New York: Oxford University Press, 2006.
- Empson 2007*: Empson, W. Interview with Christopher Norris and David B. Wilson. – In: Bevis, M. (ed.). Some Versions of Empson. Oxford & New York: Oxford University Press, 2007 [interview conducted 1970], 289–318.
- Gardner and Gardner 1978*: Gardner, P. and A. Gardner. The God Approached: A Commentary on the Poems of William Empson. London: Chatto & Windus, 1978.
- Genette 1997*: Genette, G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Trans. J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Haffenden 2005*: Haffenden, J. William Empson[.] Volume I: Among the Mandarins. New York: Oxford University Press, 2005.
- Kaiser 2007*: Kaiser, J. E. G. Disciplining The Waste Land, or How to Lead Critics into Temptation. – In: Bloom, H. (ed.). T. S. Eliot's The Waste Land. New York: Chelsea

- House, 2007, 235–52.
- Lecerle 1999*: Lecerle, J. William Empson's Cosmicomics. – In: Norris, C. and N. Mapp (eds.). *William Empson: The Critical Achievement*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 269–93.
- Longenbach 1999*: Longenbach, J. Modern Poetry. – In: Levenson, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 101–29.
- Matthiessen 1972*: Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (with additional chapter by C. L. Barber). London: Oxford University Press, 1972.
- Powell 1997*: Powell, C. Untitled Review of *The Waste Land*. – In: Grant, M. (ed.). *T. S. Eliot: The Critical Heritage*, Vol. 1. London: Routledge, 1997 [review first published 1923], 194–95.
- Rainey 2005*: Rainey, L. *Revisiting The Waste Land*. New Haven & London: Yale University Press, 2005.
- Rainey 2006*: Rainey, L. Introduction. – In: Rainey, L. (ed.). *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. New Haven & London: Yale University Press, 2006, 1–44.
- Rainey 2007*: Rainey, L. Pound or Eliot: Whose Era? – In: Davis, A. and L. M. Jenkins (eds.). *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*. New York: Cambridge University Press, 2007, 87–113.
- Southam 1991*: Southam, B. C. *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. London & Boston: Faber and Faber, 1991.
- Stead 1967*: Stead, C. K. *The New Poetic: Yeats to Eliot*. Harmondsworth: Penguin Books, 1967.
- Sultan 1990*: Sultan, S. *Eliot, Joyce & Company*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Whittier-Ferguson 1996*: Whittier-Ferguson, J. *Framing Pieces: Designs of the Gloss in Joyce, Woolf, and Pound*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Willis 1969*: Willis, Jr., J. H. *William Empson (Columbia Essays on Modern Writers No. 39)*. New York and London: Columbia University Press, 1969.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

## ОСНОВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ОБРАЗА НА СЕМЕЙСТВОТО В БЪЛГАРСКИТЕ И ИСПАНСКИТЕ ПАРЕМИИ

АКСИНИЯ ОБРЕШКОВА

*Катедра „Западни езици“*

*Аксиния Обрешкова.* ОСНОВНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА ОБРАЗА НА СЕМЕЙСТВОТО В БЪЛГАРСКИТЕ И ИСПАНСКИТЕ ПАРЕМИИ

Явлението семейство, неговата структура и междуличностните отношения вътре в него са общи за българския и испанския език. Сходството във фразеологичните единици, включени в тази тематика, говори за определени общи моменти в начина на мислене и изразяване на носителите на двата езика. От друга страна, подчертаните различия се обясняват с индивидуалността на историческия опит и самобитността на културата на двете общества.

**Ключови думи:** паремиология, етнолингвистика, роднински термини.

*Aksiniya Obreshkova.* PRINCIPAL CHARACTERISTICS OF THE IMAGE OF THE FAMILY IN BULGARIAN AND SPANISH PROVERBS

The phenomenon of the family, its structure and internal interpersonal relations are common to Bulgarian and Spanish. The similarity in phraseological units in this domain in the respective languages highlights certain common moments in the way of thinking of and preferred patterns of expression by native speakers of the two considered languages. On the other hand, underlined differences are explained by the individuality of historical experiences and originality of the culture of both societies.

**Keywords:** paremiology, ethnolinguistics, kinship terms.

Настоящият труд е създаден на базата на материали от испански и български сборници за народни умотворения. Разгледани са пословиците, в които има компонент идея за семейството и образа на неговите членове. Ще се опитам да извлека характеристиките, които дефинират семейството чрез тези поучителни единици.

Паремииите, които образуват семантичното поле „Семейство“, заемат особено място, тъй като семейството е „център на човешкия свят“ (Китанова 2010: 104).

Ще бъдат анализирани пословици и поговорки с основни компоненти: женитба, дом, мъж, жена, дете, майка, баща, брат, сестра, зет, снаха, свекърва, роднини, кум. Очакван резултат е дефинирането на етнокултурните стереотипи, които са свързани с представите за семейството в българската и испанската традиционна култура и тяхното съпоставяне. За тази цел съм подбрала 377 единици на испански език и 243 на български език от съответните испански и български източници: *Diccionario de refranes* на Кампос и Барейа (1975–1993), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* на Коркас (2000), *Refranero general ideológico español* на Мартинес Клейсер (1982), *Испански пословици* на Омайников (1993), *Български пословици и поговорки* на Стойкова (2007).

## 1. ОБРАЗЪТ НА ЖЕНАТА

Паремииите с ключов компонент *жена*, със значение на „омъжена жена“ и респективно *mujer* „*mujer casada, esposa*“ са съответно 72 единици на български език и 95 на испански език, което представлява сравнително голяма група. Не се наблюдава разграничение между термините жена / съпруга.

В устното народно творчество ролята на жената е представена много противоречиво – от една страна, се говори за нейната красота, благородство, трудолюбие и мъдрост, но същевременно и за нейното лекомислие, суета и хитрост, както и за нейното тежко и безправно положение.

Ще разгледам българските и испанските пословици, отнасящи се до жената, като за отправна точка ще служи отношението – отрицателно или положително – към нея в двете общества. При изучаването на паремииите за жените става очевидно, че перспективата в тях е изцяло андроцентрична, защото жената не е преценявана сама по себе си, а от гледна точка на представата, която има за нея мъжът. По този начин в патриархалните култури гласът и начинът на мислене на мъжа са представени като общ изразител и всичко, което не съвпада с това мнение, се счита за ирационално и е осъдено на мълчание. Тази идея се отразява най-вече в паремииите, които показват непълноценността и подчиненото положение на жената спрямо мъжа.

*Más vale un hombre de paja que una mujer de plata.* /прев. По-добре мъж от слама, отколкото жена от сребро./

*Un hombre de plomo vale más que una mujer de oro.* /прев. Мъж от олово струва повече от жена от злато./

И у двата народа преобладават пословиците и поговорките с тенденция за негативна оценка за жените, което води до създаване на определен стереотип у носителите на езика. От една страна, този факт може да се обясни с древните вярвания, че жената е свързана с тъмнината и тайните, а всичко тайнствено поначало плаши и не буди положителни емоции у хората. А от друга страна, отрицателният образ се базира на слабостта и непълноценността на женския пол, чрез което доминиращата мъжка фигура се опитва да бъде легитимирана. Тъй като притежава функцията да управлява, мъжът трябва да бъде морално достоен, докато за жената това се счита за ненужно, защото ролята ѝ в обществото – да ражда наследници на мъжа, под чиято власт се намира и да се подчинява пасивно на неговите намерения, не го изисква. Конфликтът между половете се отразява в пословиците и поговорките, където те имат строго определени социални роли. Всеизвестно е делението по пол, което определя на жената грижите по домакинството и раждането и отглеждането на децата. Предявяват се претенции, че само мъжът притежава власт в семейството и че трябва да я налага дори използвайки сила; че жената не е човешко същество, а нещо по-малоченно от мъжа и трябва да бъде контролирана чрез обществена изолация и зависимост.

От една страна, могат да се отделят пословиците, в които се възхваляват способностите на жената къщовница:

*A la mujer muy casera, su marido bien la quiera.* /прев. Жената, която си стои у дома, мъжът ѝ много я обича./

В други случаи се намеква за опасностите, които я дебнат извън къщи:

*A la mujer en su casa nada le pasa.* /прев. Нищо не може да се случи на жената вкъщи./

В испанските паремии се разкрива, че мястото на жената е в дома и тя по този начин се намира в социална изолация:

*La mujer y la gallina, hasta la casa de la vecina* /прев. Жената и кокошката само до съседската къща./

*La mujer y la gallina, por andar se pierden aina* (fácilmente, pronto) /прев. Жената и кокошката, ако ги изпуснеш, лесно се губят./

*En la vida, la mujer tres salidas ha de hacer: al bautismo, al casamiento, a la sepultura o monumento* /прев. През живота си жената може да излезе от къщи само за да я кръстят, да я венчаят и да я погребат./

*La mujer honrada, la pierna quebrada y en casa* /прев. Почтената жена да си стои у дома./

*A la mujer casada, el marido le basta.* /прев. На омъжената жена съпругът ѝ е достатъчен./

*A la mujer casada, sus hijos y su casa.* /прев. На омъжената жена – децата и къщата ѝ./

*El hombre, en la plaza; y la mujer, en casa.* /прев. Мъжът на площада, а жената вкъщи./

С което се съгласява и българинът:

*Венчана жена е с оглавник, а невенчана – без оглавник.*

*Жена много да не ходи.*

*Ако ти е драга, не я пуцай пред прага.*

От друга страна, жената, която прекарва много време извън къщи или посещава много обществени прояви, например ходи често на гости или на църква, или на сватби, е обвинявана в липса на приличие и скромност, защото се предполага, че има повече възможности да се държи по неподходящ начин поради своя непостоянен характер и да се подаде на изкушението.

*En la calle están las malas, y las buenas, en sus casas.* /прев. На улицата са лошите жени, а добрите си стоят у дома./

*Ir romera, y volver ramera.* /прев. Тръгна поклонничка, а се върна курва; = *Жена, която ходи по комшиите, здрава не си идва.*/

*La mujer honesta, en su casa y no en la fiesta.* /прев. Почтената жена си стои вкъщи, а не ходи по сватби./

*На жена да са къси пътеките.*

*Ако ти е жената много лична, не я пуцай сама на сватба.*

Въпреки това испанците признават, че социалната изолация на жената невинаги е най-добрата форма да бъде държана тя в подчинение:

*La mujer, por más guardar, no está más guardada* /прев. Колкото и да пазиш една жена, това не значи, че е добре пазена./

*No puede ser el guardar a una mujer.* /прев. Жената не може да бъде опазена./

Че мъжът притежава жената, е ясно и в двата езика:

*La mujer y el huerto no quieren más de un dueño* /прев. Жената и градината искат само един стопанин./

*Al marido, temerle, quererle y obedecerle.* /прев. От мъжа трябва да се страхуваш, да го обичаш и да му се подчиняваш./

*Пушка, жена и кон може човек да показва, ама назаем да ги не дава или*

*Жена, кон и пушка не се дават в чужда ръка. /Mujer, reloj y escopeta, no se presta./*



В друга серия от пословици се счита, че жената притежава сексуална власт, която я превръща в опасна, защото чрез нея може да манипулира мъжа. Това отрицателно мнение я свързва със злите сили, с неконтролируемите природни стихии, представя я като опасно същество с множество недостатъци. Жената е опасна именно със способността си да прелъстява мъжа, да го кара да загуби самообладание и да го подчини. Предполагаемата опасност е довела до сравняването ѝ с дявола; общо явление, което намира израз в следните пословици:

*Lo que el Diablo no puede hacer, hácelo la mujer* /прев. Което дяволът не може да стори, сторва го жената./

*Donde hay mujer, hay diablo también.* /прев. Където има жена, там е и дяволът./

*A la mujer, el diablo le dio el saber.* /прев. На жената дяволът ѝ е дал знанието./

*La mujer puede tanto que hace pecar a un santo.* /прев. Жената умее толкова много, че може да накара и светецът да съгреши./

и на български:

*Жената е по-лукава и от дявола.*

*Дяволът е дявол, само жената е по-дявол.*

*Жена вярва няма.*

*Жената е дявол (съблазнител).*

Фернандес Понсела (2002: 49) твърди, че жените са толкова лоши и често биват идентифицирани със самия дявол, а понякога са много по-зли и от него, тъй като го надминават по злонамереност и хрумвания, когато замислят и осъществяват дяволските си планове.

Тъй като в патриархалното семейство силата и властта са у мъжа, то жената може да постигне само с ум и хитрост това, което иска.

Представата за жената като опасно същество е съпътствана от прехвърлянето върху нея на безброй пороци и недостатъци. За жените се казва, че говорят много, че са бърбиви:

*Antes le faltará al ruiseñor qué cantar, que a la mujer qué hablar* /прев. По-скоро славеят няма да има за какво да пее, отколкото жената – за какво да говори./

*Cien damas en un coral, todo es cantar* /прев. Сто жени в хор, всичко е песен./

*De mujer parlera, ningún bien se espera* /прев. От бърбива жена добро да не чакаш./

*A quien Dios ayuda, la mujer se le queda muda.* /прев. На който Господ иска да помага, жена му става няма./

*La lengua es el arma de las mujeres.* /прев. Езикът е оръжието на жените./

и българските пословици:

*Една жена – сто езика.*

*Бърбивата жена е като празна воденица.*

Този недостатък води след себе си и мнението, че жените не могат да пазят тайни и поради тази причина трябва да бъдат държани настрана от важните проблеми, с които могат да се занимават мъжете:

*Жена само що не знае, него няма да изкаже*

и

*A la mujer y a la picaza (urraca), lo que vieres en la plaza.* /прев. На жената и свраката, каквото видиш на площада./

Лъжата и хитростта са сред най-големите недостатъци на жените и много от пословиците и в двата езика предупреждават за тях:

*Зимно слънце и женско сърце не са да ги вярваш – завчас се променят.*

*Жената има за всякого пълна торба със сълзи.*

*Жената е като котката – на гърба си не пада.*

*Жена и лисица, како една майка ги е родила.*

*Жена се смее, кога може, а плаче, кога ще.*

*Mujer, viento y ventura, pronto se mudan* /прев. Най менят се жена, слуга и тоя, що духа./

*Cojera de perro, y lágrimas de mujer, no hay que creer* /прев. На куче, което куца, и на женски сълзи вяра да нямаш./

*De la mujer y del mar no hay que fiar.* /прев. На жената и на морето не трябва да се вярва./

*En palabras de mujer, nadie se debe poner.* /прев. Никой да не вярва на женски думи./

И испанските, и българските мъже се страхуват от лошата жена:

*Жена без злина не бива.*

*Шипка без тръне, жена без злоба не бива.*

*Жената си крие злината като котката ноктите.*

*De la mar, la sal; de la mujer, mucho mal.* /прев. От морето – солта, а от жената – много злини; = *Зла жена – и от море по-зла, добра жена – и от имане по-добра.*/

Злобата е признак, който се приписва изключително интензивно на жената.

По-лош душманин няма от зла жена.

Зла жена яде повече от зла змия.

*Зла зима си отива, зла жена – не.*

Поради това мъжът трябва добре да избира, когато си търси съпруга, а дори и да избягва женитбата:

*Antes de que te cases, mira lo que haces* /прев. Преди да се ожениш, гледай кого ще вземеш./

*El que se casa hace bien, y el que no se casa hace mejor* /прев. Който се жени прави добре, но още по-добре прави този, който не се жени./

*И с жена мъка, и без жена мъка.*

*И да се ожениш, и да не се ожениш, все пишман ще станеш.*

Що се отнася до произхода и социалното положение на бъдещата съпруга, пословиците и в двата езика са единодушни:

Вземай жена от род, а кучка от мандра.

или

*Избирай жена от сой, а куче от копаня.*

*Гледай майката, та вземай дъщерята.*

*De buena vid planta la viña, y de buena madre toma la hija* /прев. Засади лозето с добра пръчка и вземи жена с добра майка./

Важно е момата /невестата/ да е от добър род, известен със своето трудолюбие и почтеност. Жената трябва да бъде от добро семейство, което показва, че се е отделяло голямо внимание при избора на съпруга.

Освен това се изразява и трудността да се опознае жената и да бъде направен правилен избор:

*Жената не е цвете да го помиришеш, та да познаеш какво е.*

и

*El melón y la mujer, malos son de conocer* /прев. Пъпешът и жената трудно се познават дали са добри./

*Който иска жена без кусур, без жена остава.*

В някои от пословиците не се съдържа изрично терминът жена, но той се подразбира.

Среща се и идеята, че жената трябва да се избира по любов.

Дето сърцето бежи, там и окото лежи.

Жени се без любов, ходи без пушка на лов.

Любов хубост не гледа.

Любовта е сляпа.

Но испанските пословици предупреждават ,че

*El amor a la mujer echa al hombre a perder.* /прев. Любовта към жената може да погуби мъжа./

*El que se casa con amor, vive con dolor.* /прев. Който се жени по любов, живее в мъка./

Но освен негативното отношение към жените, което, както вече стана ясно, се корени най-вече в идеята за множеството им недостатъци – те са хитри, лукави, могат да накарат мъжа да страда, в народното творчество откриваме и друго отношение към нежния пол. Жената е крехка и слаба, затова трябва да бъде защитавана и пазена. Испанците казват:

*La mujer y el vidrio siempre están en peligro.* /прев. Жената и стъклото винаги са в опасност./

Цяла група пословици са насочени към възхвала на жената, но само като добра домакиня. Качествата, които се ценят, са добродетелност, възискателност и усърдност:

*Зла жена – и от море по-зла, добра жена – и от имане по-добра.*

*Добра жена – безценен камък.*

*Лоша жена – вечна злина.*

*Който има добра жена, не му трябва рай; който има зла жена, не му трябва пъкъл.*

*Мъж да принася с две ръце, жена да изнася с малкия пръст, пак е празна къщата.*

*La mujer buena, de la casa vacía hace llena.* /прев. Добрата домакиня и нейната пестеливост карат дома да просперира./

*La mujer buena corona es del marido.* /прев. Добрата жена е корона на съпруга си./

*De buenas armas es armado, quien con buena mujer es casado.* /прев. Добре въоръжен е този, който има добра съпруга./

*Al hombre casado, su mujer le hace bueno o malo.* /прев. Жената може да направи своя съпруг добър или лош./

*La casa, la mujer la hace y la deshace.* /прев. Жената може да направи къщата, но може и да я развали./

*La hembra es la que hace el nido.* /прев. Женската свива гнездото./

*El ama brava, es la llave de su casa.* /прев. Смелата стопанка е ключът на къщата./

Всички тези паремии подчертават колко важно е за мъжа да има добра жена и за повечето от тях се откриват паралели и в Библията.

В голяма част от пословиците се отбелязва значението на умната жена, като често в тях се противопоставят умната и хубавата жена:

*Хубавата жена е угодна на очите, а умната на сърцето.*

*Умната жена струва повече.*

*Не хвали лична жена, а умна.*

*Мома гиздосия, булка поразия.*

*Hermosa es la buena mujer.* /прев. Хубава е добрата жена./

Наблюдава се обаче и отрицателно отношение към ума на жената.

Размислена жена непрана оди.

Може да бъде отделена и темата, че красотата у жената не е важна.

*Хубост къща не крепи.*

*Bondad y dulzura, más que donaire y hermosura.* /прев. Доброта и нежност са повече от привлекателност и красота./

*Compiesta, no hay mujer fea.* /= Пременилите са половин хубост./

Но се наблюдава и отрицателно отношение към красотата на жената.

*Ако жена ти е много хубава, не я пускай сама на сватба.*

Специално в испанските поговорки се отделя внимание на това, че хубавите жени изискват по-голямо наблюдение, тъй като са непрекъснато преследвани от другите мъже и най-накрая винаги се предават, поддавайки се на изкушението. Но силата на красотата е в това, че могат да постигнат всичко, което желаят.

Поради тази причина по-грозната жени са предпочитани, защото са по-малко желани и съответно не толкова преследвани. Могат да бъдат открити и други причини, за да бъде предпочетена една грозна жена, като например нейното богатство или зестра.

*A la fea, el caudal de su padre la hermosa.* /прев. Грозната жена я краси богатството на баща ѝ./

*A la mujer fea, el oro la hermosea.* /прев. Грозната жена златото я разкрасява./

*A la fea, su mayor guarda es lo que sea.* /прев. Най-добрата охрана на грозната жена е това, което е./

Но може да се срещне и признанието, че парите, донесени от жената, не носят щастие:

*Con dote de mujer nadie feliz llegó a ser.* /прев. Със зестра на жена никой не е станал щастлив./

*Entre mujer hacendosa y hacendada, la primera más me agrada.* /прев. По-добре е работна жена, отколкото имотна./

*Женино имане пресяда.*

*Женските пари не са хаирлии.*

Може да бъде направен изводът, че зестрата на жената не е важна.

В народния фолклор се откриват и различни признания за това, че мъжът е зависим от жената и е подвластен на нейното влияние в семейния живот. В много от паремииите откриваме, че жената е важна и за мъжа, и за семейството.

Една поговорка гласи:

*Къща без жена е кладенец без кофа. /= La casa sin mujer es como una mesa sin pan* (прев. Къща без жена е като маса без хляб)./

Макар и прозаичен на пръв поглед, този образ на жената всъщност я представя като „пазител“ на боготворената някога вода, без която животът е немислим. А друга потвърждава:

*Къща без жена е като стадо без овчар. /= Casa sin mujer, gente sin capitán* (прев. Къща без жена – моряци без капитан)./

Тъй като някога овчари са ставали само мъжете, а стадата са били тяхна гордост – белег на заможност, паремията символично изравнява жената с мъжа и дори признава нейната роля за материалното му благоденствие. И испанците признават, че благодарение на положителните качества на жената мъжът може да се сдобие с успех:

*Detrás de cada hombre de éxito hay una mujer.* /прев. Зад всеки успял мъж има жена./

За това, че мъжът до известна степен зависи от жената, испанците твърдят:

*Sin una mujer al lado, el hombre es desdichado.* /прев. Без жена до себе си мъжът е нещастен./

*La mujer es un mal, pero un mal necesario.* /прев. Жената е необходимо зло./

*Las mujeres donde están sobran; donde no están faltan.* /прев. Жената, където е, е излишна; където я няма, липсва./

Подчертава се, че в семейството трябва да цари хармония и жената има основна роля за това.

*На жената господ е мъжо.*

*Мъжът е вкъщи глава, а жената – душа.*

Бракът е от изключителна важност за жената и затова в много от паремияте се говори колко необходим е той за нея.

*Sea marido aunque sea de palo.* /прев. Мъж да е, па от дърво да е; = Нека е мъжец, ако ще и от калец./

При възможната смърт на един от двамата съпрузи откриваме различия при двата народа. Ако испанците признават:

*En caso de duda, que la mujer sea viuda.* /прев. Ако има съмнение, по-добре е жената да е вдовица/,

тъй като

*Mujer muerta, casa deshecha.* /прев. Щом умре жената, къщата се разваля/;

то българите, от една страна, са съгласни:

*Човек без жена – тън опален,*

но от друга, казват:

*Ako ще се лежи, да лежа аз, че да ми шета жената; ако ще се мре, да мре жената, че да си взема друга.*

За някои жени положението им на вдовици е свързано с чувството за свобода особено ако са богати и не им се налага да се подчиняват отново на някой мъж.

*Antes viuda, que casada.* /прев. По-добре вдовица, отколкото омъжена./

*La viuda rica, con un ojo llora y con el otro repica.* /прев. Богатата вдовица с едното око плаче, а с другото – се радва./

*Ot лоша женитба вдовството е по-добро.*

Вдовицата е може би за първи път свободна в живота си и сигурно поради тази причина тя е смятана за опасна, което отново показва патриархалното мислене и е резултат от мъжката гледна точка.

*Надява се като вдовица на ерген.*

*Да жалеем Марка, да се свати Мара.*

*De patas de mula y de faldas de viuda.* /прев. От копитата на муле и от вдовишки поли (господ да ме пази)/

В българския език се срещат и пословици, които осъждат повторната женитба.

*Нахапана чушка да не ядеш, разоставена жена да не вземаш.*

В испанските паремии преобладават тези, според които при повторната си женитба жената си спомня непрекъснато за починалия си съпруг и го сравнява с новия си мъж, като все има за какво да го укорява.

*La viuda nunca se olvida del primer marido, y es censura del segundo.* /прев. Вдовицата никога не забравя първия си съпруг и мъмри втория./

Не така стои въпросът за мъжете, на които им се налага да сключат повторен брак. Те рядко си спомнят с благодарност първата си съпруга. Този факт

може да бъде обяснен с това, че повторната женитба се случва на една по-зряла възраст, когато мъжът трябва да глези жена си, за да не загуби грижите ѝ по време на старостта и включително да не я подбужда към изневяра особено ако е доста по-млада.

Първата ми жена – жена, втората ми – господарка, третата ми – икона.

Не бяха открити в българския език паремии, съдържащи темата, че жената е за дълго, за цял живот. Това по-скоро се отнася до мъжа:

*С майка до време, а с мъж – довека.*

Огромната важност на съпруга за семейството се доказва и в пословиците, в които се говори за лошото възпитание на децата на вдовицата. Жената е слаба физически и по характер. Тя няма авторитет пред децата си и им позволява всичко.

*Hijo de viuda, o mal criado o mal acostumbrado.* /прев. Синът на вдовицата – или е зле възпитан, или зле научен./

Скръбта по починалия съпруг не продължава дълго време както за мъжете, така и за жените.

*Dolor por mujer muerta llega hasta la puerta.* /прев. Мъката по починалата жена стига до вратата./

*Dolor de viuda, poco dura.* /прев. Мъката на вдовицата продължава кратко./  
*Жена мъжа толкоз помни, колкото ври отнето гърне.*

В пословиците намираме също и позитивно отношение към умната жена и нейните съвети, макар и с известна доза враждебност:

*El consejo de la mujer es poco, y el que no lo toma, un loco.* /прев. Съветът на жената е нищо, но е луд този, който не го послуша./

*En lo que el Diablo no sabe hacer, pide consejo a la mujer.* /прев. За което Дяволът не знае как да направи, пита жената./

*A caso repentino, el consejo de la mujer; y al del pensado, el del más barbado.* /прев.

При спешен случай – съвет от жена, при друг – съвет от най-брадатия./

*Добре е понякога умна жена да се послушва.*

*На хилядата едно послушвай и жената.*

Доста по-често е разбирането, че мъжът не бива да се вслушва в съветите на жената.

*От женски ум без имот остана.*

*На жената по ума ако се водиш, ще прокопсаиш.*



Възхвалява се честността на жените, тъй като е важна за поколението:

*La mujer casada, en el monte es albergada.* /прев. Омъжената жена и в планината е защитена/,

която съответства на българската пословица:

*Честната жена и сред войска да влезе, пак честна ще излезе.*

В много от паремията се определя, че мъжът е този, който трябва да управлява дома. Въпреки че домът се смята за естествено място на жената, тъй като тя е отговорна за грижите по него, дори и тук не може да не се подчинява на авторитета на мъжа. Следователно се смята, че е срамно жената да има доминираща роля и естествено тази ѝ роля не се одобрява.

*Жена му носи калпака.*

*Жената не бие мъжа си, но лесно го надвива.*

*Дай на жената юзда, да ти опустее къщата.*

*Casa donde la mujer manda, mal anda.* /прев. Къща, където жената командва, не върви добре./

*Casa donde manda la mujer, no vale un alfiler.* /прев. Къща, в която жената командва, не струва и една карфица./

*Casa en que la mujer gobierna, casa enferma.* /прев. Къща, която жената управлява, е болна./

В някои от пословиците се използва метонимия, като жената се замества с предмети, които са ѝ свойствени – хурка (rueda) или украшение за глава (tocado).

*Con mal anda la casa donde la rueda manda a la espada.* /прев. На зле върви дом, в който хурката командва сабята./

*Reniego de casa que el tocado la manda.* /прев. Презряна е къщата, в която гребенът командва./

В други паремии жената се оприличава на животно:

*Casa perdida, donde calla el gallo y canta la gallina.* /прев. Загубена е къщата, където петелът мълчи, а кокошката пее; = *Където кокошката пропее, там къщата запустее.*/

Паралелно съществува и цяла поредица от пословици и поговорки, в които се заклеява мъжът, оставил се да бъде командван от жена си.

*Cuando la mujer manda la casa, el marido es calabaza.* /прев. Ако жената командва вкъщи, значи мъжът е тиква./

*En casa del mezquino, más manda la mujer que el marido.* /прев. В къщата на нещастника жената командва повече от съпруга си./

Докато в други паремии директно се говори за превъзходството на мъжа при ръководенето на дома и дори той е подтикван да накаже съпругата си, ако тя не се придържа към определената ѝ роля.

*Donde el gallo canta, la gallina calla.* /прев. Където пее петелът, кокошката мълчи./  
*Donde hay barbas, callen faldas.* /прев. Където има бради, полите да мълчат./  
*A la que en mandar más que su marido se empeña, ¡leña!* /прев. Жената, която иска да командва мъжа си, заслужава точилка./

Въпреки това има много пословици, които като че ли противоречат на изказаната по-горе идея. Те могат да бъдат интерпретирани в светлината на вече споменатото, че жената олицетворява до известна степен дома и със своето трудолюбие и добродетели трябва да го изгради.

*En casa sin mujer, ¿qué gobierno puede haber?* /прев. В къща без жена каква оправия може да има?/  
*En la casa, el hombre reina y la mujer gobierna.* /прев. У дома мъжът царува, а жената управлява./  
*La mujer debe gobernar la casa; y el marido, la caja.* /прев. Жената се грижи за дома, а мъжът – за парите./  
*Къща без жена се не върти.*  
*Де няма жена, няма и къща.*

В пословиците и поговорките се противопоставя идеята, че *работна жена е добре* – *мързелива жена не е добре*.

*Жена работница ноце ѝ свети къщата.*  
*Мързелива жена къща запустява.*  
*Галена жена хурка не преде.*  
*Buen sol y mujer hacendosa harán tu casa dichosa.* /прев. Хубаво слънце и работна жена ще направят къщата ти щастлива./

В пословиците и поговорките темата, че жената трябва да бъде бита, се среща съвсем рядко:

*Жена, ако не се бие в неделята веднъж зад врато, гнездо лови.*  
*A la mujer y a la burra, cada día una zurra.* /прев. Жената и магаричата всеки ден заслужават бой./

Но присъства и идеята, че жената не трябва да се бие:

Ако биеш жена си, биеш главата си.

От изложеното дотук става ясно, че образът на жената в българските и испанските пословици и поговорки е доста противоречив. Тя е представена, от една страна, с многобройни недостатъци, които да обосноват нейното неравностойно и зависимо положение спрямо мъжа; но от друга страна, се признават нейните качества като домакиня и съпруга. При сравняването и съпоставянето на образа ѝ в българските и испанските паремии бяха открити много съвпадения: жената е опасна, лукава, зла, бърлива, не може да ѝ се вярва, но от друга страна, има и своите достойнства. Различията се изразяват най-вече при идеята за социалната изолираност на жената, с цел да бъде запазена нейната чест – идея много по-добре развита в испанските паремии. Изглежда, че чувството за ревност е в основата и на паремиите на испански език, в които се говори за жените, сключили повторен брак, които си спомнят за своя първи съпруг с добри чувства.

Пословиците и поговорките са възникнали в конкретни общества, отразяват начина на живот, обичаите и нравите на конкретни народи, техните характерни черти и ги препредават през времето и пространството, макар че също има и наличие на много общоевропейски и общочовешки идеи. Но нека не забравяме, че голяма част от паремиите са свързани с една вече остаряла представа за жената и нейната роля в съвременния живот.

## 2. ПАРЕМИИ С КОМПОНЕНТ *МЪЖ*

Повечето пословици и поговорки се отнасят до човека по принцип, без значение от неговия пол. Паремиите, характеризиращи *мъжа*, са много по-малко на брой в сравнение с тези, които се отнасят до образа на жената. В много от тях се говори за отрицателните му черти: пиянство, глупост, мързел, ревност, страхливост и др.

*Пиян човек – съдран чувал.*

*Шапката му добре, главата му не струва.*

*Отишъл да оре, ралото си забравил.*

*Hombres poco hombres, ni me los nombres.* /прев. Мъж, който не е мъж, хич не ми го споменавай./

*Antes viejo con dinero, que tozo sin seso.* /прев. По-добре старец с пари, отколкото младеж без ум./

*Dios nos libre de un tonto, y más si es celoso.* /прев. Господ да ни пази от глупак и още повече от ревнив глупак./

*Hombre largo, cabeza corta.* /= Дал му господ бой, ама ум не му дал./

*Hombre atrevido dura como un vaso de vino.* /прев. Животът на смелчагата продължава колкото една чаша вино./

Положителните черти са следните:

На първо място може да се твърди, (идея, залегнала най-вече в българската традиция), че мъжът е за цял живот.

*С майка до време, с мъж – до века.*

Освен това е ясно, че мъжът е този, който трябва да издържа семейството.

*Ако влизаши с празни ръце вкъщи, не се смятай за мъж.*

Поради тази причина може да се счита, че мъжът е необходим.

*Работа без мъж, сваткане без дъжд.*

За разлика от образа на жената мъжът в народната традиция е представен предимно с положителни качества, едно от които е, че е умен.

*Умните мъже си почитат жените.*

Освен това той е и смел, решителен и силен.

*Al hombre osado la fortuna le da la mano.* /прев. Съдбата помага на смелия./

*Hombre decidido vale por dos.* /прев. Решителният мъж струва колкото двама мъже./

Според народните умотворения не е задължително мъжът да бъде хубав:

*El hombre y el oso, cuanto más feo más hermoso.* /прев. Мъжът и мечокът колкото са по-грозни, толкова по-добре; = *На мъж хубост се не търси.*/

*El hombre, que espante; y la mujer, que encante.* /прев. Мъжът – да плаши, а жената – да омайва./

Това е така, защото красотата е атрибут на жената и не е необходимо мъжът да го притежава, тъй като не трябва да се забравя, че пословиците и поговорките отразяват манталитета на едно патриархално общество.

Старият мъж или дядото е един от основните персонажи, който често се характеризира иронично.

*Ожени се дядо, да си има баба.*

*Главата му побеле, умът му не дойде.*

В паремииите обикновено се отразява мъжкият поглед към света и неговата власт, като се подчертава зависимото положение на жената. За да бъдат избегнати проблемите, които възникват, когато жената се опитва да заеме водеща роля в семейството и дома, пословиците препоръчват на мъжа да се въздържа от сключване на брак или да си подsigури властта в бъдещия брак.

*Quien mujer no tiene, mil males no siente.* /прев. Който няма жена, няма и проблеми./

*Quien no se casó, de mil males se libró.* /прев. Който не се оженил, от хиляди мъки се е отървал./

Ако в тези паремии се говори колко по-добре е мъжът да остане ерген, то в други директно се описват страданията и несгодите на женения мъж.

*Quien se casa, con dolor la vida pasa.* /прев. Който се жени, животът му е изпълнен с болка./

*Quien se casa, mal lo pasa.* /прев. Който се жени, зле живее./

Трябва да бъде отбелязано, че цитираните паремии на испански език представят известна неяснота, породена от използването на относителното местоимение *quien*, лишено от всякаква разлика по пол. Според Паскуал Лопес (Паскуал Лопес 2010: 164) те обаче са насочени към мъжа, защото в латинските им варианти, откъдето произлизат, се употребява специфичното местоимение от мъжки род *qui*.

Не бяха открити български поговорки, които да препоръчват, че за човека е по-добре да си остане несемеен, отколкото да създаде семейство. По-скоро се приема, че женитбата е тежест.

*Ожени се да си земеш бела на главата.*

В испанските паремии, които се отнасят до идеята, че бракът е нещо лошо, се открива посланието, че е по-добре човек да остане неженен, отколкото да има несполучлив брак.

*Casarse es bueno; pero es mejor quedarse soltero.* /прев. Да се ожениш е добре, но по-добре е да си останеш ерген./

*Bien hace quien se casa, y mejor quien no se casa.* /прев. Добре прави този, който се жени, но още по-добре този, който не се жени; = *И с жена мъка, и без жена мъка.*/

*Más vale soltero andar, que mal casar.* /прев. По-добре е да си останеш ерген, отколкото да се ожениш несполучливо./

Тази идея е добре очертана и в българската пословица:

*И да се ожениш, и да не се ожениш, все пишман ще станеш.*

По-свободно могат да се тълкуват и паремиите, в които се твърди, че умният мъж или този, който добре премисля брака предварително, в крайна сметка предпочита да си остане неженен.

*Quien todo lo miró, nunca se casó.* /прев. Който всичко е огледал, никога не се жени./

*Si el hombre bien lo pensara, en su vida se casara.* /прев. Ако човек добре помисли, няма никога да се ожени./

*Quien no se casó, prueba de talento dio.* /прев. Който не се е оженил, е дал доказателство за ум./

Друга група паремии се базира на факта, че бракът е постоянен източник на напрежение, беспокойствие и спорове.

*Quien busca mujer, busca ruido y desplacer.* /прев. Който търси жена, търси кавги./

*Quien teniendo paz se casa, mete la guerra en su casa.* /прев. Който живее спокойно и се ожени, вкарва войната у дома си./

*Жена – всякога война.*

Асоциацията между брака и войната може да се срещне и в други пословици, според които и двете неща са еднакво непрепоръчителни. Отново проличава андроцентризмът в народното творчество поради употребата на думата война – дейност, която е присъща без съмнение на мъжете.

*Ir a guerra ni casar, no se debe aconsejar.* /прев. За женитба и за бран трудно е съвет да дам./

В повечето паремии, както беше споменато и по-горе, се съветва мъжът добре да избира своята съпруга, за да не попадне на лоша и зла, каквито според фолклора са повечето жени. Но съществува и противоположното мнение, когато се говори за жената, която не е сполучила в своя брак и не си е намерила добър и грижовен съпруг.

Сключвайки брак, мъжът губи свободата си и се превръща в роб на жена си.

*Quien era soltero y ya es marido, de libre se ha hecho esclavo.* /прев. Който е бил ерген, а вече е съпруг, от свободен е станал роб./

*Hombre casado, pájaro enjaulado.* /прев. Женен мъж е като птица в клетка./

Но съществуват и паремии, в които жените се оплакват от брака.

*Que no quiero ser casada, sino libre y enamorada.* /прев. Не искам да бъда омъжена, а свободна и влюбена./

До известна степен тези испански пословици и поговорки си кореспондират с българските, в които се възхваляват годините, през които човек все още не е създад семейство, живее с родителите си (предимно това касае жените, които след брака обикновено отиват да живеят в къщата на съпруга си) и няма особени грижи.

*Ергенлък – пашалък, моминство – везирство<sup>1</sup>.  
Лесно се тропа хорото, мъчно се тъче платното.  
Лесно се галят момите, мъчно се дялат гредите.*

При съпоставянето на паремииите с компонент мъж става ясно, че за испанската традиция няма никакво значение дали един мъж е красив. Дори на-против, предпочита се той да бъде по-грозен. Освен това там заляга и идеята, че е по-добре за един мъж да не се жени, отколкото да се ожени несполучливо. Такава теза не беше открита в българските паремии, в които по-скоро се при-ема, че бракът е тежест.

### 3. ПАРЕМИИ С КОМПОНЕНТИ МЪЖ И ЖЕНА

Пословиците и поговорките с компоненти *мъж* и *жена* в корпуса са сравнително много. В тях може да се види ясно противопоставянето между двата пола, като положителната оценка обикновено е свързана с образа на *мъжа*.

В българските паремии се очертава идеята, че мъжът е опората на дома, докато жената е само допълнение.

*Мъж държи къщата, а жената я краси.  
Мъжът е вкъщи главата, а жената душата.*

В испанските пословици жената се приема като господарка на къщата, докато мъжът се грижи за парите и за важните проблеми:

*La mujer debe gobernar la casa, y el marido, el arca. /прев. Жената трябва да се грижи за къщата, а мъжът – за парите./*

В някои паремии се прокрадва мнението, че женският пол е този, който доминира благодарение на различни стратегии и по този начин мъжът се превръща в постоянен инструмент на своята съпруга.

*Al hombre casado, su mujer le hace bueno o malo. /прев. Жената прави своя мъж добър или лош./  
¿De dónde eres hombre? / De donde es mi mujer. /= Откъдето жената, оттам и родата./*

Именно поради това се говори, че зад успехите на мъжа винаги е стояла жена. Истината е, че тъй като жените не са можели да се стремят към нищо, е трябвало да изобретяват различни техники, за да успеят да постигнат желани-ята и амбициите си посредством своите братя, съпрузи или любовници.

---

<sup>1</sup> От сватбена народна песен (Стойкова 2007: 41).

В поговорките се налага темата, че в никакъв случай не бива да се допуска жената да доминира над мъжа. Кротките и послушните мъже са осмивани и биват презирани, като така се налага мнението за конкретен вид съпругески отношения, които се основават на властта на мъжа.

*Женина воля мъжа оголя.*

*Dichosa la casa, donde solo uno manda.* /прев. Щастлива е къщата, където мъжът командва./

*Casa donde la mujer manda, mal anda.* /прев. Къща, в която жената командва, върви зле./

Цяла серия от паремии са насочени към идеята, че мъжът не може без жена и трябва много да внимава при избора си на съпруга:

*Мъж без жена е като гърне без ръчка.*

*Човек без жена – пън опален.*

Идеята, че добрата жена е голяма рядкост, се противопоставя на мнението, че и добрите мъже също не са много.

*Mujeres buenas, en todo el mundo, dos docenas; mujeres malas, a millaradas.* /прев.

В целия свят добрите жени са две дузини, а лошите – хиляди./

*De cien hombres uno; de mil mujeres ninguna.* /прев. На сто мъже – един; на хиляда жени – нито една./

*No hay más de una mujer buena, ni más de un hombre malo.* /прев. Няма само една добра жена, както и само един лош мъж./

В паремиите обикновено се хвали мъжът, успял да намери добра жена, именно поради нейната рядкост. Твърди се, че по този начин той е открил най-хубавото нещо в живота си, като то се сравнява често и с други ценни притежания и в този случай повече няма към какво да се стреми.

*Buen caballo, buena espada y buena mujer, ¿qué más puedes apetecer?* /прев. Какво друго може да желае човек освен добър кон, добър меч и добра жена./

*Con casa limpia y buena mujer, ¿qué más vas a apetecer?* /прев. Какво още можеш да желаеш освен чиста къща и добра жена./

В други пословици се изтъква колко ценна е добрата жена и тя е сравнявана със скъпоценни камъни или метали:

*Mujer buena, no hay precio para ella.* /прев. Добрата жена е безценна./

*Mujer buena y leal es tesoro real.* /прев. Добрата и вярната жена е като кралско скъпоценно; = *Добра жена е и от имане по-добра.*/

със скъпоценни камъни или метали



*La mujer que es buena, plata es que mucho suena.* /прев. Добрата жена е като среброто, което звъни./

*Mujer obediente y honrada, no hay joya en el mundo que tanto valga.* /прев. Послушната и честна жена е като безценен камък; = *Добра жена – безценен камък.*/

Въпреки тези благожелателни пословици в народното творчество се настоява, че добрата жена е рядкост и дори се отрича нейното съществуване.

*La mujer buena es a la vez perlas, plata y oro; pero ¿dónde se encuentra tal tesoro?* /прев. Добрата жена е едновременно перли, сребро и злато, но къде може да се намери такава съкровище?/

*Ésa es buena y honrada, que es muerta y sepultada.* /Най-добра и честна е тази, която е мъртва и погребана./

Все пак въпреки критиката към брака всеки човек е длъжен да се ожени, за да създаде законни наследници. Поради тази причина многобройни са паремииите, които препоръчват на мъжа да избере съпруга от равните нему и най-вече от съседите, за да бъдат избегнати трудностите при размяна на ролите в семейството.

*Quien determina de se casar, a sus vecinos ha de mirar.* /прев. Който реши да се жени, да потърси сред съседите./

Повечето пословици са във форма на съвет към родителите при избора на партньор за децата им.

*Casa tu hijo con hija de tu vecino.* /прев. Ожени сина си за дъщерята на съседа./

*El buen vecino casa tu hija y vende tu vino.* /прев. Добрият съсед взима дъщеря ти и продава виното ти./

Друга серия от пословици отново сравняват жената с животно, сякаш е притежание на мъжа.

*El buey y tu mujer, de tu tierra deben ser.* /прев. Волът и жена ти от твоята земя трябва да бъдат./

*La mujer y el caballo, si puede ser del vecindado.* /прев. Жената и конят, ако може, вземай от съседите./

Предупреждава се, че ако човек се ожени в чужди краища, винаги може да бъде измамен.

*En el casarse hombre en lugar extraño siempre hay engaño.* /прев. Когато човек се ожени на далечно място, винаги има измама./

*Quien lejos va a casar, o va engañando o va a engañar.* /прев. Който далеч се жени, или мами или бива измамен./

В българските пословици също откриваме тази идея, но в случая тя се отнася по-скоро за жената, отколкото за мъжа.

*Далеч ме, мамо, ожени, лесно да се похваля.  
Ожени ме, мамо, на чуждо село, лесно да се хваля.*

Важен аспект в това отношение се явява и икономическото равенство. В много от паремииите се говори за опасността, която заплашва мъж, оженил се за по-богата жена, чиято зестра надминава неговото богатство и поради това той може да се превърне в слуга на съпругата си.

*Cásate por la dote, y de tu mujer serás un monigote. /прев. Ако се ожениш заради зестрата, на жена си ще станеш послушник./  
Pobre con rica casado, más que marido, es criado. /прев. Беден, който се е оженил за богата, е по-скоро прислужник, отколкото съпруг./  
En casa de la mujer rica, ella manda y ella grita. /прев. В къщата на богата жена тя е тази, която вика и командва./  
Женските пари не са хаирлии.  
Женино имане пресяда.*

Отново се настоява, че ако човек се ожени за богата жена, той ще загуби авторитета си и ще трябва да ѝ се подчинява.

*Recibí mujer con dinero, y perdí mi fuero. /прев. Получих жена с пари и загубих властта./  
Mujer rica que toma pobre marido, ella lo ha comprado y él se ha vendido. /прев. Богата жена, взела беден съпруг, тя го е купила, а той се е продал./  
Quién se casa por el dinero, vendido se ha por precio. /Който се жени заради парите, той се продава./  
Оженил си се за пари – продал си се на вяра.*

На испански език съществува една стара поговорка, която Кореас записва в своя Речник от началото на XVII в. Тирсо де Молина я цитира по следния начин в комедията *Marta la piadosa* (Ирибарен 1994: 311).

*Aunque se vista de seda la mona, mona se queda. /прев. И с коприна да се облече маймуната, маймуна си остава; Хубавата дреха не прави хубав човек; = Пременил се Илия, погледнал се – пак в тия./*

Друга испанска поговорка, която има същото значение:

*El amor no se compra con dinero. /прев. Любовта не се купува с пари./*

контрастира с

*La fea el oro la hermosa.* /прев. Златото прави грозната жена красива./

Може да се обобщи, че мъжът се жени по няколко причини: или заради красотата на жената, или заради нейното богатство, или заради нейния произход и род.

В испанската традиция се открива констатацията, че понякога единственият начин за един мъж да накара жената да се влюби в него и да я спечели е чрез подаръци, като така отново се подчертава женската алчност и се набляга на негативното отношение към нейния пол.

*El presente y los presentes conquistan a las mujeres.* /прев. Подаръкът и подаръците покоряват жените./

*A mujer que toma, el que le da la toma.* /прев. Жена, която взима, този, който ѝ дава, я взима./

*Amor de mujer y halagos de perro, mientras toman son duraderos.* /прев. Женска любов и кучешки ласки траят, докато им даваш./

Но все пак има и пословици, които говорят за любовта, която може да изравни различията в социалното и икономическо положение на мъжа и жената и не налага йерархия в отношенията:

*El amor todo lo iguala.* /прев. Любовта прави всички равни./

*El amor es de hermano y no de señor.* /прев. Любовта е за братя, а не за господари./

*El amor iguala al vasallo con el señor.* /прев. Любовта прави равни слугата и господаря./

Не бяха открити паремии в българската традиция, които да подкрепят това мнение. То може би намира своето обяснение във факта, че в България, ако приемем, че пословиците и поговорките идват до нас от последните няколкостотин години, не съществува такова ясно разграничаване, каквото има в Западна Европа, на аристокрацията и народ.

Но все пак и за българина:

*Любовта е сляпа.* /=*El amor es ciego.*/

В паремииите, свързани с любовта, се критикуват възрастните, които се оказват в плен на това чувство:

*Vejez con amor; no hay cosa peor.* /прев. Старост с любов – няма по-лошо нещо./

*Vejo que se enamora, cerca tiene su última hora.* /прев. Който се влюби на старини, часът му приближава./

Тези любовни чувства могат да доведат до брак, чийто край е ясен:

*Quien viejo se casa, mal lo pasa.* /прев. Ако се жениш на стари години, ще си изпатиш./

Въпреки това на български език откриваме съветите към девойката, че е по-добре да се омъжи за по-възрастен мъж, тъй като той вече е улегнал:

*Либи младо, вземи старо.*

Испанците от своя страна препоръчват в народната традиция:

*Cuando de los cincuenta pases, no te cases.* /прев. Минеш ли петдесетте, не се жени./

Който не послуша този съвет, ще трябва да приеме последствията на това си решение:

*Casado a los cincuenta, no llegarás a los sesenta.* /прев. Ако се ожениш на петдесет, няма да доживееш до шестдесет./

Неговият брак е изложен на опасност от изневеря, тъй като жената е твърде млада:

*Quien se casa viejo, o pierde la honra o pierde el pellejo.* /прев. Ако се жениш на стари години, или ще си загубиш честта, или кожата./

*Viejo que con toza se casa, de cornudo no escapa.* /прев. Старец, който се жени за девойка, рогата са му в кърпа вързани./

А българинът предупреждава за друга негативна последица:

*Късна женитба – ранни сираци.*

Поради тези причини според паремите е добре човек да се жени навреме.

*Или млад се жени, или млад се калугери!*

Но от друга страна:

*Млад да се жениш – рано е, стар да се жениш – късно е!*

Обаче никога не се знае кога е подходящото време за тази стъпка. В такъв случай на български език хората казват:

*Дойде му сляпата неделя.*

Подходящата възраст за сключване на брак е в пряка зависимост от обичаите. Особено що се отнася до дъщерите, главното притеснение на бащата е да им намери съпруг и да ги омъжи, за да започнат да изпълняват основната си роля, която се иска от тях – продължаване на рода.

Пословиците и поговорките не са единодушни по темата за подходящата възраст, на която човек трябва да сключи брак. В някои случаи се препоръчва и на жената, и на мъжа да се оженят по-рано, защото ако много чакат, ще им се падне лош партньор или изобщо няма да се оженят.

*Quien tarde casa, mal casa.* /прев. Който млад се жени, се жени несполучливо./  
*De tarde madrugar y tarde casar; arrepentirte has.* /прев. Ако ставаш късно и се ожениш късно, ще съжаляваш./  
*Която мома много пробира, тя неженена ходи.*

Преобладават паремияте, които съветват човек да се жени млад и за партньор на същата възраст, за да бъдат задоволени желанията на младостта.

*Más vale esperar barbas que peinar canas.* /прев. По-добре да чакаш да му порасне брада, отколкото да му решиш белите коси./  
*A la moza con el mozo, y al mozo con el bozo.* /прев. Ерген с мома и ергенът с мъх по брада./  
*Рано ручай, не май се, млад се жени, не кай се!*

В други пословици не се конкретизира възрастта, но се счита, че мъжът трябва да бъде по-възрастен, защото той притежава авторитет и мъдрост, характерни за старостта. Особено в някои паремии, отнасящи се до жените, ясно личи тяхното предпочитание към верността и почитта, които възрастният мъж изпитва към съпругата си, пред разпуснатостта и грубото отношение на младия мъж.

*Antes con viejo asesado que con tozo desatinado.* /прев. По-добре с умен старец, отколкото с безразсъден младеж./  
*Más quiero viejo que me honre, que galán que me asombre.* /прев. По-добре старец да ме уважава, отколкото младеж да ме изненадва./  
*Más quiero viejo que me regale, que tozo que me mande.* /прев. По-добре старец да ми подарява, отколкото младеж да ми заповядва./  
*На старо под брадица, на младо под пестница.*  
*По-арно старому под брадата, ощо младому под стрехата.*  
*Либи младо, вземи старо!*

Дори когато бракът се сключва по любов, не са изключени проблеми и неприятности.

*Casado por amores, casado con dolores.* /прев. Оженил си се по любов, оженил си се за мъки./

*Matrimonio por amores traen muchos sinsabores.* /прев. Ако се ожениш по любов, ще имаш много разочарования./

*Quien casa por amores, malos días y buenas noches.* /прев. Който се е оженил по любов, дните му са лоши, а нощите – хубави./

В последната цитирана паремия на испански език се прави ясен сексуален намек за положението на жената като обект на сексуално желание.

Що се отнася до чувството любов, и испанците, и българите са еднородни, че няма по-хубава и незабравима от първата.

*Frutas y amores, los primeros los mejores.* /прев. Най-хубави са първата любов и първият плод./

*No hay tal amor como el primero.* /прев. Няма по-хубава любов от първата./

Тя оставя завинаги в паметта на този, който я е изпитал.

*Първо либе не се забравя.* /= *Amor primero no es olvidadero.*/

*El primer amor que entra en el corazón es el último que sale de la memoria.* /прев.

Първата любов, която влиза в сърцето, е последната, която излиза от ума./

*Севдата през очите влиза, от сърцето не излиза.*

Тя оставя следи, които не могат да бъдат изтрити.

*Los primeros amores son unas flores que nunca pierden sus colores.* /прев. Първата любов е като цвете, което никога не губи цвета си./

Истинската любов е безсмъртна и е способна да превъзмогне всяко препятствие чрез силата си.

Тъй като често се смята, че любовта е болест, а жената – болка, то заключението, до което достигат мъжете, е, че тази болест се лекува с друга любов, а тази болка – с друга жена.

*Amor nuevo, olvida el primero.* /прев. Новата любов помага да се забрави първата./

Пословиците и поговорките съветват да се избира партньор от същото населено място.

*Quien determina de se casar, a sus vecinos ha de mirar.* /прев. Ако решиш да се жениш, първо погледни при съседите си./

В по-голямата част от испанските паремии тази тема се появява под формата на съвет към родителите, когато уговарят брака на децата си.

*Casa tu hijo con la hija de tu vecino.* /прев. Ожени сина си за съседската дъщеря./

Не се гледа с добро око на женитба с жена от друго място, тъй като се предполага, че има някаква измама.

*En el casarse hombre en lugar extraño siempre hay engaño.* /прев. Ако човек се жени на чуждо място, винаги има измама./

*Quien lejos va a casar, o va engañado, o va a engañar.* /прев. Който далеч се жени, или мами, или остава измамен./

И българите имат пословици по този въпрос:

*От свое село мома – като в стъкло вода; от чуждо село мома – като в стомна вода.*

*По-добре знайно с махана, а не незнайно с хвалба.*

*Далеч ме, мамо, ожени, лесно да се похваля.*

Един от главните недостатъци на брачния живот е изневярата. Особено ако мъжът е измаменият, то отношението към него е изпълнено с подигравки.

*El marido es el último que se entera.* /прев. Мъжът е този, който научава последен./

Бащинството в такива случаи е предполагаемо и затова най-често се казва:

*Si el hijo sale al padre, de duelo o sospecha saca a la madre.* /прев. Ако детето прилича на баща си, спасява майка си от мъки и подозрения./

Отношението към рога носеща е такова, защото изневярата предполага, че мъжът е загубил своето достойнство и авторитет и ролите в семейството са се разменили. Мъжът винаги трябва да действа като господар и пазител на честта на своята съпруга и не трябва да позволява тя да бъде опетнена. Ако това се случи, вината е негова поради недостатъчната му твърдост и решителност.

Заклучението, което може да се направи, е че образът на мъжа не е така добре детайлизиран както образът на жената в паремииите. Отличават се няколко негови характеристики, които го представят като глава и основна фигура в семейството. Той притежава изключително положителни качества, с малки изключения – например глупостта. Може да се твърди, че въпреки че мъжът и жената имат строго определени функции в семейството и дома, то много често жената е противопоставяна на мъжа. Нейният образ е много по-сложен и противоречив, с много отрицателни качества, което се свързва до известна степен с библейския модел за греха. Най-характерните отлики, които бяха открити при съпоставителния анализ, са идеята в испанските паремии, че любовта може да изглади всички различия и да изравни брачните партньори в социално и икономическо отношение и че дори и бракът да е сключен по любов, неминуемо се появяват някакви проблеми. Освен това липсва в бъл-

гарските пословици и поговорки представата на испанските мъже, че жената може да бъде спечелена с подаръци.

#### 4. ПАРЕМИИ С КОМПОНЕНТИ БАЩА, МАЙКА, СИН, ДЪЩЕРЯ, РОДИТЕЛИ, ДЕЦА

В настоящото изследване ще се опитам да се доближа до идеята за семейството в две общества, които имат сравнително много общо – българското и испанското. Разгледани са пословиците, в които има компонент членове на семейството: *баща, майка, дъщери и синове, родители, деца*. В устното народно творчество изобилстват пословиците и поговорките, в които главни действащи лица са предимно тези членове на семейството в сравнение с други роднини. Всеки един от тях има своята роля, с която се откроява в изследваните паремии.

*Баща, майка, деца* са трите основни елемента, които образуват семейството в паремиологичната традиция, без това да омаловажава присъствието и на други членове на семейството, като баба и дядо, свекър и свекърва, братя и сестри, чието изучаване е запазено за следващия раздел.

Желанието ми е да дам възможно най-ясен образ на семейството чрез пословиците и поговорките, за да се уверя, че този образ до известна степен съвпада у двата народа и той се е запазил и до наши дни.

*A los tuyos, con razón y sin ella* твърди испанската поговорка, с което се показва важността на семейството като социално ядро, около което се върти ежедневието; но семейството е представено в паремиологичната традиция чрез фигурата на мъжа, на неговата любеща съпруга и домакия и на техните деца, като настрана остават други членове на семейството, които не се считат за негова съставна част и са натоварени с немного позитивен образ, като например снаха и зет. Това е характерно и за българските поговорки, в които се набляга на важността на семейството.

*Hijos y hogar son la única verdad.* /прев. Децата и домът са единствената истина./

за да се съгласи и българинът:

*Всеки, който има челяд, е богат.*

*Buena fiesta hace Miguel, con sus hijos y mujer.* /прев. Добре се забавлява Мигел с децата и жена си./

*Yernos y nueras, de mis hijos son familia, pero no familia mía.* /прев. Зетьове и снахи роднини са на моите деца, но не са мои роднини./

*Padres e hijos son amigos; hermanos, indiferentes; y enemigos, los demás parientes.* /прев. Родителите и децата са приятели; братята, безразлични; а врагове, останалите роднини./



За българина обаче съществува мнението:

*Брат – най-близък приятел.*

От особена важност е отношението между най-близките роднини и най-вече фактът, че трябва да се прощават някои дребни недостатъци, тъй като семейство, в което има разногласия, често се разпада.

*Familia desavenida presto es perdida.* /прев. Разединено семейство бързо се губи./

В пословиците и поговорките на двата народа се изтъква принадлежността към определено семейство и наследяването на определени качества. Няма по-голяма добродетел от тази да приличаш на членовете на семейството си.

*Más vale onza de sangre que libra de amistad.* /прев. По-важна е една унция<sup>2</sup> кръв от един фунт<sup>3</sup> приятелство./

*La sangre es más espesa que el océano.* /прев. Кръвта е по-гъста от океана./

*Приятел не е като брат.*

*Кръвта вода не става.*

Испанската паремииологична традиция препоръчва с членове на семейството да не се върти търговия.

*Con la familia comer y beber, pero no comprar y vender.* /прев. Със семейството яж и пий, но не продавай и не купувай./

Освен това паремииите отразяват и семейните конфликти. Във всички семейства, колкото и добре да се разбират техните членове, винаги се намира някой враждебен роднина. Няма по-лош враг от този, който има същата кръв. Но едновременно с това народното творчество съветва семейството да бъде защитавано на всяка цена.

*En cada casa suenen habas, y en la nuestra a calderadas.* /= Във всяка къща има ядове, но нашите са най-големи./

*Всяко дърво си има червей да го яде.*

*No hay peor astilla que de la misma madera.* /= Братска злоба мяра няма./

*Cada uno defiende a los suyos.* /прев. Всеки защитава своите си./

Семейството е добре дефинирано в народната традиция. То се състои от: мъжа, в неговата роля на баща; жената като отговорна за благосъстоянието на дома и любеща майка; и децата. Всеки един от тях изпълнява строго определена роля.

---

<sup>2</sup> Унция – мярка = 28,7 г.

<sup>3</sup> Фунт – мярка в Испания, равна на приблизително 460 г.

Терминът **баща** се свързва най-вече с идеята за авторитет, което разкрива неговата важност в живота на децата като извор на мъдрост.

*Бащина поука, синова сполука. /= Consejo de padre, guárdelo el hijo con siete llaves./*

Бащата винаги е прав, той не може да греши.

*Contra un padre no hay razón. /прев. Няма аргументи срещу един баща./*  
*Padre nunca peca. /прев. Бащата никога не греши./*

С положителен характер са паремииите, в които се разкрива, че синовете наследяват бащините добродетели:

*Tal padre, tal hijo. /= Какъвто бащата, такива и децата./*  
*En casa del gaitero, todos son danzantes. /= Харамия татко, харамия син./*

Но синовете невсякога са способни да следват бащиния пример и този факт намира отражение в цяла серия от пословици и поговорки, които ни представят как от добродетелен баща се раждат лоши синове – лъжци и крадци.

*De padre santo, hijo diablo. /= И от добри баща и майка се раждат понякога лоши синове./*

Материалното наследство, което оставя бащата на своите синове, също е широко застъпено в испанските паремии, като най-често се набляга на пражосничеството на децата.

*A padre ganador, hijo despendedor. /прев. Баща пчеловник, син пражосник./*

Докато българинът заявява:

*На добър син имот не трябва, а на лош – защо му е? (Първият ще си спечели сам, докато вторият ще го пръсне, изяде или изпие).*

В други случаи се показва ролята на бащата в отношенията му с децата и разликата с майчините действия.

*El padre para castigar y la madre para tapar. /прев. Бащата е да наказва, а майката да скрива./*  
*Quién tiene padre, va llorando; quien tiene madre, va cantando. /= Имаш ли майка, имаш и татко, нямаш ли майка, нямаш и татко./*

Бащината и майчината любов често са сравнявани:

*Amor de padre, que todo lo demás es aire.* /прев. Бащината любов е истинска, а другото е вятър./

*Amor de madre, que todo lo demás es aire.* /= *Майчица, че пак майчица.*/

Любовта към бащата в испанската традиция също често е сравнявана с тази към Бог. Наблюдава се промяна във връзката между човек и Бог, тъй като в християнската религия Бог олицетворява бащата.

*Al padre temporal y al espiritual, has de honrar por igual.* /прев. Почитай еднакво и временния си, и духовния си баща./

*Honra al padre natural; también al espiritual.* /прев. Почитай родния си баща, но също и духовния./

Ролята на жената в семейството е да бъде **майка**. Групата на пословиците и поговорките в българския и испанския фолклор за майчинството е доста голяма. Може би защото майката е издигната на пиедестал.

*Майчица – сенчица.*

*Майка на чедо зло не мисли.*

*Hijo sin madre, río sin cauce.* /прев. Дете без майка, река без корито./

*De mujer que es madre, nadie nunca mal habla.* /прев. За жена, която е майка, никой лошо да не казва./

*La mujer que es madre no es mujer, sino ángel.* /прев. Жена, която е майка, не е жена, а ангел./

Майката се характеризира със своята безкрайна обич към децата си, със своята щедрост и нежност, но също и със страданието, когато се появят проблеми с децата. Традиционно се приема, че връзките на обич и привързаност между една майка и нейните деца са по-силни, отколкото тези с бащата.

*Майчини сълзи дете попаднат – земята изгарят.*

*Майчица – сенчица.*

*Майчица – златна сенчица.*

*Amor grande, amor de madre.* /прев. Голяма любов – майчината любов./

*Como aman las madres, no ama nadie.* /прев. Както майка обича, никой не може./

*La amante ama un día; la madre, toda la vida.* /прев. Любимата обича един ден, а майката – цял живот./

Различията в чувствата и в социалните функции на мъжете и жените се отразяват и в определените роли, които имат в отглеждането на децата. Обикновено се смята, че любовта на майката я прави по-опрощавача и по-снизходителна към децата, понякога и скришом от бащата.

*Quien tiene padre, va llorando; quien tiene madre, va cantando.* /прев. Който има баща, плаче; който има майка, пее./

*Имаш ли майка, имаш и татко, нямаш ли майка, нямаш и татко.  
Дете без баща е половин сираче, а без майка – цяло.*

За майката (но също важи и за бащата) всичките ѝ деца са хубави и добри, тъй като майчината любов е сляпа за недостатъците им.

*A nadie le parecen sus hijos feos. /прев. Никои не мисли, че децата му са грозни./  
Piensa el cuervo que blancos son sus polluelos. /прев. Мисли си гарванът, че са бели пиленцата му./*

*„Grumos de oro“ llama la lechuza a sus hijos. /прев. „Златни крилца“ нарича кукумявката децата си./*

*За гаргата гарджето – най-хубаво и най-мило.*

*Гаргата не напуца гарджетата си, че били черни.*

*И тоя грозник се хванал на хорото! – Бабо, ами че това е твоят син. – Ох, как му прилича гърбицата.*

Тъй като майката играе най-важната роля в семейството, то нейното отсъствие или липса води до появата на много проблеми, които се задълбочават още повече с идването на мащехата. Компонентите **майка (madre)** и **мащеха (madrstra)** много често се противопоставят в народната традиция. Мащехата е персонаж, който се презира и от когото се страхуват всички още от митовете с интригите на Хера или в детските приказки със злата мащеха като „Пепеляшка“ до известни съзаклятия на втори съпруги срещу децата от предишния брак в дворцовите интриги. Според Суарес (2004: 134) образът на мащехата в литературата има четири основни характеристики. Тя е възплъщение на зло и жестокостта, на липса на контрол и враждебност, на завист и ревност и на предателство и коварство. Поради това се счита, че вдовец с деца не трябва да се жени отново, тъй като мащехата не може да се отнася добре със заварените си деца и те се превръщат в нейни жертви. Тя се грижи единствено за собствените си деца, докато нейните завареничета или децата на съпруга ѝ минават на заден план.

*Едному майка, другиму мащеха.*

*A la madrastra, el nombre la (le) basta. /прев. Кажеш ли мащеха, това е достатъчно./*

*No hay madre más de la que pare. /прев. Няма друга майка освен тази, която те е родила./*

В една от пословиците на испански език се споменава и **padraastro** (пастрок, побасим, втори баща). И неговият образ също е представен в негативна светлина.

*Guárdate Dios del diablo y a tus hijos de padraastro. /прев. Господ да те пази от дявола и децата ти от пастрок./*

Майката е тази, която се грижи за децата и за тяхното възпитание. До такава степен тя е отдадена на тази си задача, че всеки недостатък или порок на децата се приписва на нея.

Както се видя вече и при бащата и синовете, традицията свързва произхода на майка и дъщеря. Той понякога има положителен, а понякога отрицателен характер, като нерядко се твърди, че дъщерята може да надмине своята майка по умения.

*Como es la madre, así es la hija. /= Каквато майката – такава и дъщерята./*  
*De buena vid planta la viña, de buena madre toma la hija. /= Гледай майката – вземай дъщерята./*  
*Madre hacendosa hace hija perezosa. /прев. Работна майка, мързелива дъщеря./*

Връзката между майка и дъщеря е много тясна. В испанската паремииологична традиция те са добри приятелки, макар че понякога дъщерята може да се разбунтува срещу майчината воля. Съюзът между двете може да бъде опасен за мъжа, защото се случва двете да заговорничат срещу съпруга и бащата, който се превръща в тяхна жертва.

*Quien no tiene hija, no tiene amiga. /прев. Който няма дъщеря, няма и приятелка./*  
*Dos hijas y una madre, tres diablos para el padre. /прев. Две дъщери и една майка – три дявола за един баща./*

Майката е съпоставяна с други членове на семейството от женски пол, като на нея винаги ѝ се отрежда привилегировано място.

*Esa es la más negra, no tener madre, y tener suegra. /прев. Най-тежко е да нямаш майка, а да имаш свекърва./*  
*Zet sin ne става, снаха дъщеря не става, свекърва майка не става.*

Въпреки това образът на майката в испанските пословици невинаги е положителен. Понякога тя е критикувана, защото със своето поведение пречи на мъжа си.

Характерно за пословиците е, че майката е по-важна от бащата.

*Всеки тражи майката, а не таткото.*  
*Дете без баща е половин сираче, а без майка – цяло.*  
*Quien tiene padre, va llorando; quien tiene madre, va cantando. /прев. Който има баща, плаче; а който има майка, пее./*

Както беше споменато по-горе, **децата** са тези, които правят един дом пълен и заедно със съпругата допринасят за щастието и богатството на мъжа. Семейството е свързано главно със създаването и отглеждането на децата и

тяхната липса в миналото се е възприемала най-често като наказание за някакво прегрешение.

Още сватбените обреди са свързани с пожелания към младоженците да имат много деца.

*Таз година булка, догодина люлка.*

*De hijos y bienes, tu casa llenes.* /прев. С деца и блага дома си напълни./

*Децата са дар Божии.*

*Всеки, който има челяд, е богат.* /= *Los hijos son la riqueza del pobre.*/

Поради тази причина липсата на деца в един дом нарушава неговата устойчивост и води до сериозни проблеми.

*Casa sin hijos, higuera sin higos.* /прев. Къща без деца е като смокиня без смокини./

*Жива риба да е, ама чедо да е.*

*Едни плачат за деца, други – от деца.*

Освен това народната традиция се отнася с голямо уважение към майката, загубила своето дете.

*De los hijos, el que tuere es el más querido.* /прев. От децата, което умре, е най-обичано./

А българинът казва:

*Децата са като росата – сега ги има, сега ги няма.*

Тъй като в миналото, поради голямата детска смъртност, е можело лесно да се загубят. В съвременното тази поговорка се тълкува, че децата бързо и неусетно порастват, стават самостоятелни и напускат своето семейство.

За това, че всички деца са важни и родителите скърбят еднакво за всички, говори пословицата:

*Пет пръста има човек, който да му отрежат, все боли.*

Родителите обичат всичките си деца, без значение от техния брой и дори още преди да се родят.

*Se quieren cuantos nacen.* /прев. Обичат се всички, които се родят./

*Se quiere al hijo antes de ser nacido.* /прев. Детето се обича още преди да се роди./

*Всяка година по дете, за девет години – дванайсет.*

Прокрадва се и идеята, че обикновено родителите обичат повече децата си, отколкото децата – родителите си.

*El amor baja, y no sube.* /прев. Любовта слиза, а не се качва./  
*Ten por fijo que más te quiere tu perro que tu hijo.* /прев. Бъди сигурен, че кучето ти те обича повече от сина ти./

Това се отнася и за други поколения:

*Ama el abuelo al nieto, y no el nieto al abuelo.* /прев. Дядото обича внука си, а не внукът – дядото./

В пословиците и поговорките се говори също и за възпитанието на децата и се дават съвети как да бъде избегнато тяхното разглезване и разхайтване.

*Hijo mimado, hijo mal criado.* /= Нека плаче детето, да не плаче майка му./  
*Hijos criados, duelos doblados.* /= Малки деца – малка беля, а големи – голяма./  
*Lo que con tus padres hagas con tus hijos lo pagas.* /прев. Каквото сториш на родителите си, ще го платиш с децата си./  
*Дете, което не слуша баща си и майка си, добро няма да види.*  
*Детето и кучето на каквото ги научат, на такова се научават.*  
*Много баби – хилаво дете.*

До такава степен възпитанието е важно, че испанците приемат, че майка е тази, която отглежда детето, а не тази, която го е родила.

*La mujer que cría es más madre que la que solamente pare.* /прев. Жената, която отглежда детето, е повече майка от тази, която го е родила./

По този начин се подчертава още веднъж традиционната идея, че майката се занимава основно с възпитанието на децата. Но ако в семейството липсва баща, а майката е доброжелателна, то децата със сигурност ще бъдат разглезени.

*Padre no tuviste, madre no temiste, diablo te hiciste.* /прев. Който няма баща и не се страхува от майка си, става жив дявол./

Въпреки че възпитанието не е главна тема в паремииите, се подчертава, че децата трябва да слушат родителите си.

*Дете, което не слуша майка си и баща си, хаир няма да види.*

И в българските, и в испанските пословици възпитанието трябва да бъде строго и е свързано и с физическо въздействие:

*Дървото се извиа, докато е младо.* /= *Piedra que no se pica, no muele.*/  
*Да го биеш, ще плаче, да му се оставиш, ще ти се смее.*

*Нека плаче детето, да не плаче майка му. /= Más vale que llora el hijo que no el padre./*

*Si quieres tener buenos hijos, castígalos desde chicos. /прев. Ако искаш да имаш добри деца, наказвай ги от малки./*

*A tu hijo, pan y castigo. /прев. За сина ти – хляб и наказание./*

*Piedra que no se pica, no muele. /прев. Камък, който не е очукан, не мели; = Дървото се извива, докато е младо./*

*Más vale que llora el hijo que no el padre. /прев. По-добре да плаче детето, а не баща му; = Нека плаче детето, да не плаче майка му ./*

*Tanto te quiero, que te pego. /прев. Обичам те, затова те бия./*

Суровостта във възпитанието в детските години се основава на идеята, че тогава се изгражда личността и се придобиват както положителни, така и отрицателни качества, които ще съпровождат човека през целия му живот.

Среща се и мнение, че бащата не трябва да се слуша:

*Като ми е татко, не ми е господ.*

В много от събраните пословици и поговорки се открива субективното отношение на родителите към децата.

*Само щъркелът знае кое щъркле е лошо.*

*Майката обича и келяв син.*

*За гаргата гарджето – най-хубаво и мило.*

Както вече беше споменато, децата обикновено приличат на родителите си, наследявайки техните качества.

*De tales padres, tales hijos. /прев. Каквито родителите, такива и децата; = Какъвто бащата, таквиз и децата./*

*Los hijos salen a los padres. /прев. Децата приличат на родителите си./*

*De padres músicos, hijos cantores. /прев. От родители музиканти – деца певци./*

*Cual es el padre, así los hijos salen. /= Какъвто бащата, таквиз и децата./*

В паремииите освен това се прави разликата, че синовете приличат на бащата, докато дъщерите – на майката.

*Cual es María, tal hija cría. /прев. Каквато е Мария, такава и дъщеря отглежда./*

*La buena madre cría buena hija. /прев. Добрата майка отглежда добра дъщеря./*

*По бащата се познава синът, а по майката – дъщерята.*

*Каквото преде майката, таквиз тъче дъщерята.*

Друга група пословици и поговорки отричат приликата между родителите и децата, като индиректно намекват, че поколенията, които идват, са по-лоши – и в икономически, и в морален аспект.



*Padres ganadores, hijos caballeros, nietos pordioseros.* /прев. Бащата печеловник, синът – благородник, а внукът – просяк./

Понякога от добри родители се раждат посредствени деца. Ако в пре-дишните примери на испански език присъстваше известно редуване между баща и майка, то тук обикновено се споменава бащата, който е изключително добродетелен, интелигентен и способен.

*De padre virtuoso, hijo vicioso.* /прев. От добродетелен баща – порочен син./

*De padre santo, hijo diablo.* /прев. Бащата – светец, а синът – дявол./

*De padres sabios, hijos tontos.* /прев. От мъдри родители – глупави деца./

Паремииите в някои случаи представят по-добри качества у деца, чиито родители не са толкова добродетелни.

*De padre diablo, hijo santo.* /прев. Бащата – дявол, а синът – светец./

*De padres feos, hijos hermosos.* /прев. Родителите – грозни, а децата – хубави./

*De padre malo, hijo bueno; pero ya vendrá el nieto que salga al abuelo.* /прев. Бащата – лош, синът – добър, но ще дойде внукът, който ще прилича на дядото./

*И от лоши баща и майка излязват и добри синове.*

Що се отнася до броя на децата в едно семейство, то и в испанските паремии се порицават тези двойки, които имат само едно дете, тъй като то обикновено е разглежено и от него няма да излезе нищо добро.

*Hijo único, pocas veces bien criado.* /прев. Единственото дете рядко е добре възпитано./

*Quien tiene un hijo solo, hácelo tonto.* /прев. Който има само едно дете, го прави глупаво./

Желанието и волята да се създадат деца доста често контрастират с при-тесненията и грижите, които децата създават на родителите си.

*Los hijos son un mal deseado.* /прев. Децата са желано зло./

*Quien hijos desea, cien males desea.* /прев. Който иска деца, сто мъки иска./

*От челяд по-сладко и по-горко няма.*

Точно заради проблемите и трудностите по отглеждането на децата в паремииите се възхваляват родителите, успели с възпитанието на децата си.

*Bendita sea la madre que tales hijos pare.* /прев. Благословена да е майката, дето е родила такива деца./

*Los hijos buenos son alivio en los duelos.* /прев. Добрите деца са утеха в скърбите./

*Един син да има човек, но прокопсан, струва повече от десет сина.*

Добре е тук да бъдат изяснени и разликите, които традиционните общества, както българското, така и испанското, правят между *дъщерите* и *синовете*. *Дъщерята* обикновено е пренебрегвана, тъй като тя не се явява наследник на семейното богатство. В испанските паремии не се гледа положително на раждането на дъщеря.

*Cuando nace hija, lloran las paredes de la casa.* /прев. Когато се ражда дъщеря, и стените на къщата плачат./

Докато всички се радват при раждането на момче, дори то след това да не стане добър човек:

*Nazca mi hijo varón, aunque sea ladrón.* /прев. Нека ми се роди син, пък било то и крадец./

*Matrimonio de buena fortuna, siete varones y hembra sólo una.* /прев. Щастливо семейство – седем сина и само една дъщеря./

Причината за омразата към женския пол се корени в предпочитанията в семейството да се раждат синове, а не дъщери. Момчетата са тези, които наследяват фамилното име и богатство, докато момичетата преминават много рано в друго семейство, когато сключат брак.

*Más vale el hijo en la horca que la hija en la boda.* /прев. По-добре синът на бесило, отколкото дъщеря на сватба./

*Момата е хайдутин вкъщи.*

*Момата е чужда отмяна.*

Дъщерята е „чуждо чедо“, тъй като по нейното отглеждане има разноси, а когато порасне, не остава при семейството си, а се омъжва и отнася със себе си част от имуществото на рода като зестра.

И в други паремии ясно личи различното отношение към синовете и дъщерите.

*Майката я съсипват дъщерите, а за тях сина си съсипва.*

*Жени сина, кога искаш, а на щерка, кога можеш.* /= *Casa el hijo cuando quisieres y la hija cuando pudieras.*/

*A quien hija casa, la bolsa le queda rasa.* /прев. Който жени дъщеря, кесията му отгънява./

Други испански пословици разглеждат трудното и дълго раждане като нещо лошо, а още по-лошо е то, ако завърши с раждането на дете от женски пол.

*Mala noche y parir hija.* /прев. Лоша нощ и да се роди дъщеря, Толкова блъскане и накрая нищо./

*Parto largo y parto malo, hija al cabo.* /прев. Дълго и трудно раждане, а накрая – момиче./

В тези паремии се отразява песимизмът по отношение на раждането на момиче в семейството.

Дискриминацията към женския пол не се открива само във връзка с раждането, а се отнася и до начина, по който момичетата биват възпитавани и получават образование.

*Tu hija más lista no la pierdas de vista.* /прев. Не изпускай от поглед умната си дъщеря./

Поговорки от този вид подбуждат родителите да възпитават дъщерите по-строго от синовете, към които има по-благосклонно отношение. Други пословици директно съветват или препоръчват на родителите да наказват и дори да бият дъщерите си като най-ефикасен метод на възпитание.

*A la hija traviesa, con azotes se endereza.* /прев. Непослушната дъщеря с камшик се вкарва в ред./

Но въпреки това се среща и положително отношение към женското чедо. В доста пословици се говори за предимствата да имаш дъщеря. Сред българските паремии намираме:

*Женско чедо – дясна ръка.*

Става въпрос за дъщерите, които помагат във всичко на родителите си. А испанците твърдят, че

*En la casa de bendición, primero hembra, y después, varón.* /прев. В благословена къща първо се ражда момиче, а после – момче./

Ясно е, че дъщерята е предимство за майката, тъй като тя е в помощ за домакинската работа.

*Heredad buena es, una hija para la vejez.* /прев. Добро наследство е дъщеря за старост./

Тъй като обикновено дъщерите са тези, които се грижат по-добре и по-внимателно за остарелите си родители.

Тези пословици противоречат на предишните, защото в тях дъщерите престават да бъдат безчестие за своето семейство или тъга и грижа за родителите си и се превръщат в богатство и подкрепа както за бащата, така и за майката.

Един от начините бащата да се отърве от дъщерите си е да ги омъжи, но и тук намираме различно отношение към брака на дъщерите и синовете. Момичетата трябва да бъдат омъжени, когато е възможно това и без условия да приемат първия, който ги е поискал.

*La hija a quien la pidiere, el hijo se mirará a quién se dará.* /прев. Дъщерята – на когото я поиска, а синът – ще се види на кого ще се даде./

*Жени сина, кога искаш, а на щерка, кога можеш. /= Casa el hijo cuando quisieres y la hija cuando pudieres./*

Тези пословици отново говорят за факта, че семейството няма много варианти да избира за кого да омъжи дъщерята, докато при сина ситуацията е съвсем различна, тъй като мъжете могат да се оженият по принцип за когото поискат. В резултат на това обикновено жената се омъжва за човек, когото не обича.

Изводите при разглеждането на българските и испанските паремии, свързани със семейството, представено от основните членове – баща, майка и деца, са следните: Всеки от тях има собствена роля. Бащата се грижи за семейството и служи за подражание на синовете. Майката е тази, която обича безмерно децата си без значение от техните недостатъци и обикновено тя е тази, която ги разглезва. Децата са истинското богатство за семейството, въпреки че понякога създават грижи и проблеми на родителите си. Основните разлики между българската и испанската традиция се заключават в: отношението към раждането на дъщеря – за испанците предпочитането на син е съвсем ясно; идеята, че родителите обичат повече децата си, отколкото децата – своите родители; освен това за испанците майката е тази, която отглежда децата, т.е. може да не е тази, която ги е родила; не се гледа добре на семейство само с едно дете, защото то ще стане разглезено; само в една испанска паремия се среща образът на втория баща (padrastro), представен в негативна светлина.

## 5. ПОСЛОВИЦИ И ПОГОВОРКИ С КОМПОНЕНТ ДРУГИ ЧЛЕНОВЕ НА СЕМЕЙСТВОТО

Паремииите, съдържащи компонент други членове на семейството, са много. Основните ключови термини в тях са: **брат, сестра, зет, снаха, све-кърва, кум (кръстник), роднина.**

В българския материал най-голям брой пословици са тези, които съдържат елемента **брат (hermano)**. От тях става ясно колко важно е човек да има брат. Той е по-близък от приятел и винаги може да се разчита на помощта му.

*Приятел е хубаво нещо, ама не е като брат.*

*Чедо си раждаш – брат не можеш.*

Същата тази идея, че братът е по-скъп от син, се среща и в българските народни песни, където е разпространен мотивът, че „сестра жертва син за брат“ (Стойкова 2007; 30–31).

В една от намерените български пословици се среща противопоставяне между брат и побратим. Тъй като побратимството е едно от изключително важните родствени отношения за традиционния българин и се възприема като кръвно родство, въпреки че всъщност не е, се подчертава, че човек, който има брат, не бива да остава и без побратим.

*Ако имаш брат, имай и побратим.*

В други паремии се набляга на това, че отношенията между братята не бива да бъдат основавани на материална изгода.

*Ако ми е брат, не ми е ортак на кесията.*

*Брат за брат, сирене за пари.*

*Братство за братство, а сиренето за пари.*

Докато испанците смятат, че:

*No hay amigo ni hermano si no hay dinero en mano.* /прев. Ако нямаш пари, нямаш братя и приятели; = *Без грош вред си лош.*/

В българските паремии се открива и образът на по-големия брат, който винаги се смята за опора на семейството.

*Ако си богат, ти си по-стар брат.*

Съществуват и други варианти на тази пословица:

*Ако си богат, всекиму си сват.*

*Ако имаш пари, всеки за татко те иска.*

Те може би най-добре съответстват на испанската паремия:

*No hay amigo ni hermano si no hay dinero en mano.* /прев. Ако нямаш пари, нямаш братя и приятели; = *Без грош вред си лош.*/

Братската помощ се свързва най-често с подкрепа, която не е задължително да бъде материална.

*Брат брата не храни, ама все го брани.*

*Брат за брата не печели, ама все го жали.*

В испанската паремиологична традиция не открих голям брой паремии с компонент **hermano /брат/**. Те са общо пет на брой и отразяват идеята, която се откроява и в българските пословици, че враждата между братя понякога е много силна.

*Ira de hermanos, ira de diablos. /= Братска злоба мяра няма./*

*No hay peor astilla que la de la misma madera. /= Братска злоба милост няма./*

*Брат за брата умира, ама и брата убива.*

И двата народа са достигнали до извода, че не бива човек да се намесва в конфликтите между братя, защото те често се обединяват срещу външния, чуждия човек.

*Entre padres y hermanos no metas tus manos. /прев. Не се намесвай между родители и братя./*

*Братя кога се бият, бягай да ги отминеш, защото ще те бият.*

От ексцерпирания материал на испански език също може да се посочи и още една паремия, която съдържа компонента брат:

*Siete hermanos de un vientre, cada uno de su mente. /= Една майка все едни деца не ражда./*

Тя отразява схващането, че децата на едни и същи родители никога не могат да бъдат еднакви или да мислят еднакво.

Интересно е и отношението към най-малкия брат в българските пословици. Той обикновено е подценяван и доста често е онеправдан. Дори и в народните приказки му се възлагат тежки задачи, с цел да се отърват от него.

*По-малък брат и сиромаш, кучета да бяха, по-лесно ще живееша.*

Пословиците и поговорките с компонент **сестра (hermana)** са значително по-малко на брой от тези, съдържащи термина **брат (hermano)**, и в българската, и в испанската народна традиция.

Сестрата се очертава като близка и обичаща своите братя и сестри, макар понякога между тях да възникват конфликти.

За традиционния българин сестрата е тази, която милее повече за своя брат и нейната любов е по-силна.

Брат милее за сестра, доде изстине меден съд; сестра за брата милее, доде изстине пръстен съд.

„Пръстеният съд изстива по-бавно от медения, следователно сестрата по-дълго милее за брата, отколкото той за нея“ (Стойкова 2007: 31).

На испански език се среща същият мотив за обичта между братя и сестри:

*El hermano quiere a la hermana; y el marido a la mujer sana.* /прев. Брат обича сестра си, а мъжът – здрава жена./

Понякога може да възникнат конфликти между братя и сестри или между сестри поради конкуренцията между тях.

*Una hermana a su hermana no quiere verla más lozana.* /прев. Сестрата не иска да види сестра си по-хубава./

*Entre hermanos y hermanas, nunca deja de haber cuchilladas y palabras.* /прев. Между братя и сестри винаги има разпри и кавги./

Освен тези открих и друга паремия, съдържаща компонент **сестра**:

*Pariente a la clara, el hijo de mi hermana.* /прев. Само синът на сестра ми ми е истински роднина./

Обяснението се крие може би в схващането на традиционните хора, че майката винаги е известна, докато за бащата не е много сигурно кой е, или в модела на авункулата, където роднините по майчина линия винаги имат по-важна роля. Такъв паралел може да се направи и с друга паремия:

*Hijo de mi hija, mi nieto ser; hijo de mi hijo, no saber.* /прев. Синът на дъщеря ми ми е внук, за сина на сина ми не се знае./

Роднинските връзки между син/дъщеря и майка/баща не могат по никакъв начин да бъдат сравнени с връзката по сватовство, която съществува между **зет/снаха (yerno/nuera)** и **тъст, тъща/свекър, свекърва (suegro, suegra)**. Отношенията между тези членове на семейството могат да бъдат много напрегнати и дори нараняващи.

Обикновено **зетят (yerno)** и **снахата (nuera)** остават „чужди за родителите на съпруга или съпругата, тъй като най-голямо значение се отдава на кръвното родство.

*Зет син не става, нито снаха – дъщеря.*

Най-трудни и противоречиви са отношенията между **снаха (nuera)** и **свекърва (suegra)**. Отношението и към двете е негативно, докато зетят като че ли успява да избяга от отрицателния образ. Свекървата се отхвърля, дори и тя да е добра и кротка по характер. Обикновено паремииите съветват да се стои надалеч от нея, защото омразата към нея е толкова голяма, колкото може да бъде голяма обичта към майката. Всички членове на семейството са в постоянни

конфликти с нея, докато това не е характерно за образа на *свекъра* или *тътста* (*suegro*).

Със снахата проблемите се усложняват, тъй като те двете трябва да си поделят домакинските задължения и още повече ако се появи неразбирателство между снахата и дъщерята. Свекървата никога не може да се примири снахата да живее по-добре от собствената ѝ дъщеря.

Институцията „свекърва“ вероятно може да се разбере от перспективата на по-нисшето положение на женския пол в патриархалните общества. Тъй като жената в миналото не е разполагала с никакви права, за да участва в управлението и взимането на решения относно проблемите на общността, то нейното единствено „царство“ остава дома, където може да упражнява своята власт: да контролира останалите членове на семейството, разбира се, съобразявайки се с авторитета на мъжа. Майчината любов, която е естествено чувство към собствените деца, не ѝ позволява да се отнася лошо към тях. Но със снахата не я свързват кръвни връзки и обич, защото тя ѝ е наложена от сина, и в отношението си към нея може да прояви деспотство. По този начин снахата се определя в някои испански паремии като „dolor de muelas“ (зъбобол) и тя е обвинявана в нарушаване на реда в дома, защото се опитва да наложи или да следва навици и традиции, които е научила в своя роден дом и които се различават от тези в новото ѝ семейство.

*En la casa donde hay suegra, vive mal la nuera.* /прев. В къща, където има свекърва, живее лошо снахата./

*Entre Diablo y suegra, sea el Diablo el que venga.* /прев. Между дявола и свекървата, нека дяволът да дойде./

*Entre suegra y nuera, no hay hora buena.* /прев. Между свекърва и снаха няма добро време./

*Nuera y suegra, gata y perra.* /прев. Снаха и свекърва, куче и котка./

*Suegra y nuera, no hay peor parentela.* /прев. Няма по-лошо роднинство от това между свекърва и снаха./

*El buen marido, huerfanito.* /прев. Добрият съпруг е сираче./

*Suegra, ni de azúcar es buena.* /прев. Свекървата и от захар да е, не е добра./

*Всяка свекърва своята снаха мрази.*

*Умря свекървата, разшири се къщата.*

*Свекървата е забравила, че и тя е била снаха.* /= *Acuérdate, suegra, de que fuiste nuera.*/

Само в една единица беше открито добро отношение към снахата и то се дължи на нейната работливост:

*Работна снаха по-драга от своя мома.*

**Зетят** също присъства в паремиите на двата езика, като и на него се гледа като на „чужд“ човек.



*Зет син не става, нито снаха – дъщеря.  
Като умре дъщерята, защо ми е зетят.  
По-добре на синово бунище, отколкото на зетъво огнище.  
Amistad de yerno, sol de invierno. /прев. Приятелството на зетя е като зимно слънце./  
La nuera, como la escogieres; el yerno, como saliere. /прев. Снахата – каквато си я избереш, зетят – какъвто се падне./  
Nuera y yernos, tenerlos lejos. /прев. Снахи и зетъове – далеч от теб./  
Nuera y yernos, para los hijos, gloria; para su suegro, infierno. /прев. Снахите и зетъвите са слава за децата, но ад за свекъра./*

Но испанците признават, че зетят понякога може да бъде и като добър син:

*Un buen yerno, un hijo más; un mal yerno, una hija menos. /прев. Добър зет – още един син, а лош – една дъщеря по-малко./  
La buena hija trae buen hijo; pues cuando se casa, trae buen yerno a casa. /прев. Добрата дъщеря довежда добър син, защото, когато се жени, довежда добър зет вкъщи./*

Много противоречиви са отношенията между зетя и родителите на жена му и най-вече тези с нейната майка – тъща. Разногласията им вероятно се коренят в табуто за инцеста, докато при снахата и свекървата по-скоро се дължат на съперничеството между двете за властта в дома и за влиянието върху съпруга/сина респективно.

*Suegra y yerno, medio infierno. /прев. Тъща и зет – половин ад./  
Para tu hijo, el cielo; para tu yerno, un cuerno. /прев. За сина ти – небето, а за зет ти – рог./  
Dice al hombre Dios: „Te libraré del diablo, pero de la suegra, no“. /прев. Бог казал на човека: „От дявола ще те избавя, но от тъщата, не“./*

Особено място в българската паремиология се отделя на зетя, който живее в къщата на родителите на съпругата си.

*Живее като зет на привод.  
Зет на къща – синигер в кратуна.*

Тоест живее лошо. Да бъдеш заврян или приведен зет, да живееш в къщата на родителите на жена си, се смятало за унижително. Но когато те нямали собствен син, според обичайното право той бил третиран като осиновен син (Стойкова 2007: 32).

Останалите роднини по брачна връзка се споменават много рядко в пословиците. На български език открихме само две, които съдържат термините **етърва** и **зълва**.

Били се етървите, изпатила свекървата.  
Умря етървата, разшири се зълвата.

В първата се открива лошото отношение към свекървата, като понякога етървите, или жените на двама братя, се обединяват срещу нея. Връзката между жената и сестрата на нейния съпруг – зълва (*cuñada*), е съвсем различна от тази между съпруга и брата на неговата жена – шурей (*cuñado*). Между мъжете почти липсва общуване, тъй като те принадлежат към различни родове и живеят в различни домове. Точно обратното е между жените на двама братя или между жената и сестрата на нейния съпруг, на които им се налага да живеят под един покрив и да делят малкото власт, с която разполагат, което води до безкрайни конфликти.

*Allá vayas casada, donde no halles suegra ni cuñada.* /прев. Омъжи се в къща, където няма свекърва и етърва (зълва)./

*Cuñadica, culebrica.* /прев. Зълва (етърва) – змия./

*Nuera, cuñada y suegra, palabras negras.* /прев. Снаха, свекърва и зълва (етърва) – думи черни./

Образът на **лелята (tía)** в испанските паремии е по-добре разгърнат, докато в българската традиция се среща само в една пословица, и то се споменава терминът вуйна, т.е. жената на брата на майката:

*От гозбите боба, от покривките рогозката, от роднините вуйната – по-лошо не бива.*

Лелята в испанските пословици и поговорки се представя като грижлива и ласкава, но няма единодушно мнение по въпроса доколко силна е обичта ѝ към племенниците. Някои паремии съветват да не се стои прекалено много време в нейната къща, докато в други се говори за нея като за втора майка.

*A casa de tía, mas no cada día.* /прев. На гости на леля, но не всеки ден./

*Con tíos y tías, quince días; con hermanos o hermanas, tres semanas.* /прев. При чичо и леля – 15 дни, при брат или сестра – три седмици./

*La hermana de tu madre es dos veces tu madre.* /прев. Сестрата на майка ти ти е два пъти майка./

Интересна е и паремията:

*Desde que vi a mi tía muero de acedía; desde que no la veo muero de deseo.* /прев. Откакто видях леля си, умирам от жестокост, а откакто не я виждам – от желание; = *Кое то няма човек, него нетимисва.*/

Тя се употребява в ситуации, когато човек желае неща, които не може да достигне, и не цени това, което притежава.

Що се отнася до термините **чичо** или **вуйчо (tío)**, то те се срещат много рядко. Най-известната от поговорките на български език е:

*Имаш ли вуйчо владика, и ти поп ще станеш.*

или нейният вариант:

*Имаш ли вуйчо владика, и без пари ще те венчаят. /= Quien no tiene padrinos, no se bautiza./*

Вуйчото или братът на майката е играл важна роля в живота на своите племенници и с този факт може да бъдат обяснени споменатите паремии, в настоящето употребявани в ситуации, в които става ясно, че връзките са необходими за всичко.

Много интересна е и друга пословица на български език, съдържаща термина вуйчо:

*Питали мулето: „Кой е баща ти?“ – „Атът ми е вуйчо“, рекло.*

Човек винаги изпитва желание да покаже, че принадлежи към достоен и уважаван род, и затова споменава само влиятелните си роднини.

Що се отнася до термина **чичо** (брат на бащата), не бяха намерени поговорки, които да се отнасят до него. По същия начин и в испанската паремия-ологична традиция не се обръща специално внимание на братята на майката или бащата. Заслужава си обаче да бъде спомената пословицата:

*A quien dios no le dio hijos, el diablo le dio sobrinos. /прев. Комуто бог не дава деца, дяволът му дава племенници/*

Тя се използва в случаи, когато поради външна причина се появяват проблеми, които човек по принцип няма.

**Племенник** или **племенница (sobrino, sobrina)** също са термини, които не се появяват често в паремииите. Сред българските поговорки не бяха открити, а в испанските са сравнително малко – само три на брой, включително и вече цитираната. В едната от тях се говори за проблемите в отношенията между леля и племенница, базиращи се на съществуващото съперничество между жените; а във втората се споменава един исторически и културен факт, намерил отражение и в испанската литература: персонажът на племенницата на свещеника.

*Riñas de sobrinas con tías, riñas de arpías; riñas de suegras con nueras, riñas de fieres. /прев. Караница между леля и племенница, караница между харпии; караница между свекърва и снаха, караница между зверове./*

*No hay monja sin vecina, ni cura sin sobrina.* /прев. Няма монахиня без съседка, нито свещеник без племенница./

В образа на **бабата** (*abuela*) се наблюдават два аспекта: негативното отношение поради нейната възраст и от друга страна, обичта към тази, която се грижи за децата, както го прави и майката.

*Éramos poco y parió mi abuela.* /прев. Чунким бяхме малко, та и нашата баба роди./

*Quien no tiene abuela que le (lo) alabe, él se lo hace.* /прев. Който няма баба да го хвали, сам се хвали; = *Умря тая циганка, що го хвалеше.*/

*Bien se conoce que no tiene abuela.* /прев. Познава се, че няма баба./

В българските пословици и поговорки образите на **бабата** и **дядото** обикновено са изпълнени с уважение:

*Що каже баба, все е право; що направи дядо, все е хубаво,*

тъй като в патриархалното семейство дядото имал почти неограничена власт над синовете и внуците, а бабата се разпореждала сред жените в къщата.

*Дето дяволът не може, вика баба да помогне.*

*Една баба – една беля, две баби – две бели.*

*Баба знае и две, и двеста.*

Долавя се иронично и закачливо отношение към бабата или по-скоро към всяка възрастна жена.

В испанските пословици се долавя чувство на антипатия към възрастната жена, най-вече към нейния външен вид, болести и оплаквания. Влюбването на тази възраст се счита за смехотворно и при мъжете, и при жените, като може да доведе до лоши последици.

*Más valen dos de a treinta que una de a sesenta.* /прев. По-добре две на по тридесет от една на шестдесет./

*No hay moza fea, ni vieja hermosa.* /прев. Няма грозна мома нито хубава баба./

*A quien se casa viejo, o tuerto o cuernos.* /прев. Който се жени стар – или умира, или рога./

От особено значение за традиционното испанско и българско общество е и роднинството по кумство. **Кумът** (*padrino*) е изключително важен за семейството. Той става и кръстник на децата, като обикновено избира и техните имена. Кумството в българската традиция се предава по наследство и отношението към кума винаги е с изключително уважение.

*Пред кум се вода не газу.  
Стани владико свети, че иде кумът ми.*

Кумът е едно от най-важните обредни лица в българската традиционна сватба. Той е обграден с голямо уважение и внимание, неговата дума на две не става – изпълняват се всичките му желания (Стойкова 2007: 47). Понякога обаче се наблюдава и иронично отношение към кума (кръстника).

*Две деца ми е кръстил, три прасета изял.*

Кумата също изпълнява важна роля в сватбения обред.

*Кога кумата не е драга, и сватовете – до прага.  
Водим кумата, няма момата.*

Много известна е и следната пословица, употребявана особено често в пресата за изясняване на обществените отношения:

*Да видим кой кум, кой сват и кой на булката брат.*

В испанската традиция образът на кума не е така добре дефиниран, тъй като обикновено неговата роля на сватбената церемония се изпълнява от близки роднини: от страна на булката – нейният баща или брат, и от страна на младоженеца – неговата майка или сестра.

*Casar y compadrear, cada cual con su igual. /прев. Всеки трябва да се жени и кумува на свой равен; = Cada oveja con su pareja; = Всяка жаба да си знае гъола./  
Murióse el ahijado, acabóse el padrino. /прев. Умря кръщелникът, свърши кръстничеството (когато изчезне причината за нещо, изчезват и последствията); = Умрял кон не рита./  
Madrina de pila, donde te la hallares, allí te la arrima. /прев. Кръстницата, където я свариш, там ще ти помогне./*

Пословиците с компонент **роднина (pariente, familiar)** са сравнително малко на брой и на двата езика. В тях „роднина, свой“ се противопоставя на останалите хора, които са „чужди“. Най-важно значение се отдава на кръвното родство, което е опора на членовете на рода и създава чувство за сигурност.

*Кръвта вода не става. /≠ La voz de la sangre; La sangre tira./*

Кръвта означава близки, свои, роднини. Народната мъдрост изтъква честта на тези, които не отхвърлят наследеното по кръвна линия, и сравнява кръвните връзки с приятелството или със месо, като кръвта има превъзходство над всички материални неща.

*Honra merece quien a los suyos se parece.* /прев. Честит е този, който прилича на своите./

*La sangre se hereda y la virtud se aquista.* /прев. Кръвта се наследява, а добродетелта се придобива./

*Más vale onza de sangre que libra de carne.* /прев. По-добре е унция кръв от фунт месо./

Порицават се тези, които говорят лошо за своите роднини, и затова паремииите съветват да не се казват обидни думи за близките. По тази причина е добре, въпреки неизбежните конфликти, човек да се придържа към своето семейство и до известна степен дори да се примирява с него.

*Desgraciado se vea quien a los suyos desprecia.* /прев. Нещастен е този, който презира своите./

*De los tuyos mal hablar y no mal sentir.* /прев. За своите можеш да говориш лошо, но не и да имаш лоши чувства./

*Con mal o bien, a los tuyos te atén.* /прев. И с добро или с лошо за своите се дръж./  
*Каквито сме, свои сме.*

*Лоши сме си, ама свои сме си.*

*Чуждица не е своица.*

Роднинството предполага задължително да се полагат усилия за членовете на рода:

*Свой своего и да не люби, длъжен е за него да се губи.*

Роднинската близост е свързана с отношения, при които трябва да бъде изключена всякаква комерсиалност и печалба.

*Със свой яж, пий, алъш-вериш не прави.*

*Със свой живеи, ала не търгувай.*

Същата идея се открива и в испанската паремииологична традиция, където се препоръчва да се избягват сделки и да се върти търговия с членове на семейството, като се показва и отрицателен образ на семейството, свързан понякога именно с тези отношения.

*Con la familia comer y beber, pero no comprar y vender.* /прев. Със семейството яж и пий, но не купувай и продавай; = *Със свой яж, пий, алъш-вериш не прави.*/

*De la familia y del sol, cuanto más lejos, mejor.* /прев. От семейството и от слънцето колкото по-далеч, толкова по-добре./

В някои от събраните испански паремии, критикуващи хората, отдалечили се от семейството си, Бог е този, който ги наказва за това им поведение или

им отрежда лош късмет. Човек, който не обича своите роднини и не проявява щедрост към тях, е неспособен на такива чувства и към останалите хора.

*Quien contra los suyos pelea, contra Dios pleita.* /прев. Който срещу своите се бори, срещу Бог злослови./

*Quien de los suyos se aleja, Dios lo deja.* /прев. Който се отдалечи от своите, Бог го изоставя./

*Quien de los suyos se separa, Dios le desampara.* /прев. Който се раздели със своите, Бог го изоставя./

*Quien de los suyos se aleja, fortuna le aqueja.* /прев. Който се отдалечи от своите, късметът ще го измъчва./

*Quien mal quiere a los suyos, no querrá bien a ninguno.* /прев. Който не обича своите, не може да обича никого./

В същото време в друга група пословици се изразява необходимостта човек да бъде винаги заобиколен от роднини:

*Donde vayas, de los tuyos huyas.* /прев. Където и да отидеш, от своите бягаш./  
*Pod рода не храни – но тежко на този, който го няма.*

С изключение на една:

*De la familia y del sol, cuanto más lejos, mejor.* /прев. От семейството и от слънцето колкото по-далече, толкова по-добре./

Семейните конфликти също са обект на пословиците. Във всички семейства, колкото и добре да се разбират техните членове, винаги има някой, който поражда спорове и разпри. Но освен това се наблюдава и идеята, че омразата между роднини може да бъде много силна и че няма по-лош враг от човек със същата кръв.

*En cada casa cuecen habas y en la nuestra a calderadas.* /прев. Във всяка къща има ядове, но нашите са най-големи./

*En cada familia hay un Judas.* /прев. Във всяко семейство има един Юда./

*Toda olla tiene su garbanzo negro.* /= Стадо без мърша не бива./

*No hay peor astilla que la del mismo madero.* /= Братска злоба мяра няма./

*No hay más cruda guerra que entre la parentela.* /прев. Няма по-сурова битка от тази между роднини./

*Цял град да те гони, един роднина да не те гони.*

Причините, които водят до чувството на завист и омраза, се крият най-вече в приликите между роднините. Завистта и омразата се появяват между хора, които прекарват заедно времето си, споделят един дом, на подобна възраст са или имат еднакво занятие и др. Затова най-често те се проявяват между братя и сестри.

*Entre hermanos y hermanas, nunca deja de haber cuchilladas y palabras.* /прев. Между братя и сестри винаги има разправии./  
*Ira de hermanos, ira de diablos.* /= Братска злоба мяра няма./  
*Братска злоба милост няма.*

До такава степен тези чувства са силни, че в испанските паремии се пре-насят и в отношенията между роднините по сватовство.

*¿Que tu cuñado es tu amigo? ¡Que no, te digo!* /прев. Зет ти да ти е приятел? Не, разбира се!/  
*Riñen las cuñadas, y andan las puñadas.* /прев. Карат се етървите и ваят юмруците./

Понякога се твърди, че е по-добре човек да разчита сам на себе си или на приятелите си, отколкото на роднините си.

*Antes son mis dientes que mis parientes.* /прев. По-важни са ми зъбите, отколкото роднините; = *Всеки гледа себе си.*/  
*Más vale un amigo que pariente o primo.* /прев. По-добре един приятел, отколкото роднина или братовчед; = *Ако имаш брат, имай и побратим.*/  
*Rompióse el cesto y acabóse el parentesco.* /прев. Скъсала се кошницата и край на роднинството/ (порицава се този, който се отдалечава от близките си хора, когато те престават да му бъдат полезни).

В пословиците и поговорките и на двата езика присъства идеята за групата роднини, които се навъртат около богатите:

*Al pudiente, todos lo tienen por pariente.* / прев. Богатия всички го смятат за роднина; = *Ако си богат, всекому си сват.*/  
*A la persona rica le salen parientes tras cada esquina.* / прев. Богатият човек има роднини на всеки ъгъл./  
*A quien tiene ducados, no le faltarán primos ni cuñados.* /прев. Който има пари, няма да му липсват братовчеди и зетьове; = *Ако имаш пари, всеки за татко те иска.*/

А бедният е отхвърлен от семейството:

*No hay pariente pobre.* /прев. Няма беден роднина./  
*Al pobre, nadie por pariente lo reconoce.* /прев. Никои не признава бедния за роднина./  
*No hay amigo ni hermano, si no hay dinero en mano.* /прев. Ако няма пари; няма приятели и братя; = *Без грош, вред си лош.*/

В испанските паремии се срещат предупреждения за опасността от семейни вражди и ненавист:

*No hay mayor enemigo que el de casa.* /прев. Няма по-лош враг от този в къщата ти./



*No hay peor enemigo que el vive conmigo.* /прев. Няма по-лош враг от този, който живее в къщата ми./

Отново в испанската традиция се наблюдава отношението към децата, отгледани от друг човек, а не от родния им баща. Обикновено те се представят като неблагодарни и затова е по-добре мъжът да не се захваща с отглеждането на чужди деца.

*Harto es loco quien cría hijos de otro.* /прев. Много луд е този, който гледа децата на друг./

*No críes hijo ajeno, que no sabes si te saldrá bueno.* /прев. Не гледай чуждо дете, че не знаеш дали ще излезе добро./

*Cría cuervos y te sacarán los ojos.* /прев. Гледай гарвани, да ти извадят очите, = Храни куче да те лае./

Важна е темата за противопоставянето между роднини и приятели. В по-малка част от събраните пословици на испански език се твърди, че по-важна е кръвната връзка.

*Más vale gota de sangre que cuarto de amistad.* /прев. По-важна е капка кръв, отколкото четвърт приятелство./

*Sobre padre no hay compadre.* /прев. По-важен е татко от кръстника./

*Donde hay hijos, ni parientes ni amigos.* /прев. Където има деца, не важат роднини и приятели./

*No hay amigo tal como el pariente en el mal.* /прев. Няма по-голям приятел от роднината в лош момент./

Подчертава се приятелството, което съществува между братя и сестри, а също и любовта, която ги свързва.

*Quien no tiene hermano, no tiene pie ni mano.* /прев. Който няма брат, няма ни ръка, ни крак./

*Tres hermanos, tres fortalezas.* /прев. Трима братя, три крепости./

*Ama hermano a hermana, y marido a mujer sana.* /прев. Брат сестра обича, а мъжът – здрава жена./

*Брат за брата не печели, ама все го жели.*

*Брат милее за сестра, доде изстине меден съд; сестра за брата милее, доде изстине пръстен съд.*

Освен това се цени братската вярност и помощ в трудни моменти.

*En gran peligro, mejor es el hermano que el amigo.* /прев. В голяма опасност е по-добре да имаш брат, отколкото приятел./

*El hermano, para el día malo.* /прев. Брат за лоши дни./

*Брат за брата с глава заплава.*

*Брат за брата умира, но го и убива,*

докато други роднини не са достойни за доверие.

*Hermano ayuda, y cuñado aciña.* /прев. Братът помага, а зетят – забива нож./

Що се отнася до дилемата кое е по-важно: приятелството или роднинството, обикновено се предпочита първото в ущърб на роднините, които човек не може сам да избира, както се случва с приятелите.

*Más vale buen amigo que pariente ni primo.* /прев. По-добре добър приятел от роднина или братовчед./

*Más vale un amigo que cien primos.* /прев. По-добре един приятел от сто братовчеди./

В една единица на български език се противопоставят роднина и приятел:

*Зла година за роднина плаче, а неволя – за приятел.*

В друга испанска паремия се отхвърлят всички: и приятели, и роднини.

*Amigos, enemigos; parientes, serpientes; cuñados, mal bocado; y aun los mismos hermanos, librate Dios de sus manos.* /прев. Приятели – неприятели; роднини – змии; зетьове и снахи – лоша хапка; и дори и самите братя; господ да те пази от ръцете им./

Обща идея и за испанската, и за българската традиция е предпочитането към добрите съседи пред роднините, които обикновено се намират по-далеч и не биха могли да помогнат в труден момент. Понякога човек може да разчита на комшиите и те се оказват по-близки и от роднините.

*Добрият комшия е най-близък роднина.*

*Добрият комшия е и от брат по-голям роднина.*

*Buen vecindado, más que hermanado.* /прев. Добър съсед е повече от брат; Добрият комшия е и от брат по-голям роднина./

*¿Quién es tu hermano y tu primo? – Mi buen vecino.* /прев. Кой ти е брат и братовчед? – Добрият ми съсед./

*Más vale el vecino cercano que el pariente lejano.* /прев. По-добре близкият съсед от далечния роднина./

Дори и да не може да се разчита винаги на роднините, те остават тези, които са ни необходими и в най-тежките моменти от живота ни:

*Род рода не храни, тежко томува, кой го няма.*

*Свой своего не храни, но тежко му, който го няма.*

*Брат брата не храни, но тежко му, който го няма.*

Метафорична е и пословицата на български език, която разкрива роднинството чрез близостта и приятелството между майките. В нея иронично се отбелязва липсата на истинска кръвна връзка.

*Роднини са, майките им си сушили дрехите на едно слънце.*

И на испански език съществуват подобни паремии, в които не кръвта, а доброжелателството е това, което свързва хората.

*Ése es mi tío que quiere el bien mío; y quien no lo quiere, no es mi pariente.* /прев. Чичо ми е този, който ми желае доброто, а този, който не ми го желае, не ми е никакъв роднина./

*Quien bien me hace, ése es mi compadre.* /прев. Който ми прави добро, той ми е кум./

Образът на семейството в паремиите може да бъде реконструиран и чрез концепта **дом**, който съдържа компоненти като **огнище, къща, дом**.

*Бащино огнище – топло пепелище.*

*Човек без къща е като охлюв без черупка.*

*Всеки е на къщата си господар.* /= *Cada cual es rey de su casa.*/

*Къща без жена се не върти.*

*Къщата не стои на земята, а на жената.*

*Без жена къща – без кофа кладенец.* /= *La casa sin mujer es como una mesa sin pan* (прев. Къща без жена е като маса без хляб)/.

*Де няма жена, няма и къща.*

*Casa sin mujer; cuerpo sin alma viene a ser.* /прев. Къща без жена е като тяло без душа./

*Casa mía, casa mía, por pequeña que tú seas me pareces una abadía.* /прев. Дом мой, колкото и да си малък, за мен си голям като абатство./

*A cada pájaro le gusta su nido.* /прев. Всяка птичка харесва своето си гнездо; = *От дома по-хубаво няма.*/

Домът е център на семейството, в него човек винаги трябва да се чувства добре и свободен. Той изисква много грижи. Жената се намира в неговата основа.

Паремиите с компонент роднински термини отразяват взаимодействието между родствениците и са огледало на културата, социалните отношения и историческото развитие, характерни за носителите на езика.

Фразеологичните единици, изследвани в този труд, съдържат в своя лексикален състав термини, свързани с роднинството. На база на прегледания материал прави впечатление, че броят на паремиите, съдържащи термин роднина на испански език, е по-голям от тези на български език (377 срещу 243). Тази диспропорция може да се обясни с някои особености на испанския език като използването на много синоними, остарели думи и лексикални единици

със специфично значение. Широкото разпространение на пословиците с компонент роднински термини се дължи на историческата и социална значимост на даден исторически етап. Те са средство за опознаване и обобщаване на факти и явления от обществения живот.

С цел изясняване на основните тенденции анализираният фразеологичен корпус беше разделен на отделни фразеосемантични полета, които обаче са и неразривно свързани помежду си. Така бяха очертани образите на жената, мъжа, бащата, майката, децата и други членове на семейството. И за българската, и за испанската култура характерна ценност е близостта с роднините, макар че техният състав е различен за двата социума. Ако за испанците кръгът на близките роднини се ограничава в рамките на нуклеарното семейство (баща, майка, син, дъщеря), то представителите на българското общество имат близко отношение и с по-възрастните поколения. Във връзка с кръвното и некръвното родство и за двете съпоставяни култури е характерно предимството, което се отдава на близките и човешки отношения пред лошите и неприятелски между роднини.

Традиционният модел на брак в двете общества също е доста подобен. Той представлява патернален съюз, в който мъжът заема позицията на лидер. За такъв модел на съпружески взаимоотношения е характерно ясно разграничаване на ролите: мъжът е по-активен, с по-висока степен на образование и той е длъжен да се грижи за осигуряване на семейството, а жената е майка и домакиня. Положението на жената почти изцяло е зависело от мъжа, макар че понякога се е допускало и партньорство в междуличностните взаимоотношения между съпрузите. Тази йерархия се е установявала още в първите дни на брака и се е поддържала от Църквата (православната в България и католическата в Испания) и от политическите институции. Бракът доста често се е асоциирал със сделка, при която трябвало да се свържат семейства, равни по положение или да се подобри и издигне статусът на един от съпрузите. Съвременното развитие на двете общества е довело и до промени в брачната институция. Този традиционен модел вече е придобил нови форми на съвместно съжителство, без задължителното сключване на църковен или граждански брак. Все повече българки и испанки не се страхуват да останат неомъжени, нещо почти немислимо в миналото.

Културологичните характеристики на функциониране в нуклеарното семейство в съпоставяните общества не се различават особено. Единствената отлика е, че в българското общество ролята на по-възрастното поколение, т.е. баба и дядо, е все още много голяма.

Децата се явяват най-голямото богатство за едно семейство. Обикновено се е поощрявал техният по-голям брой, като е характерно предпочитанието на синовете пред дъщерите. Дори в испанската традиция съществуват стереотипи, според които по-големият брой деца, в частност дъщери, води до икономически затруднения в семейството.

Възпитанието на децата трябва да бъде строго, не се поощрява глезенето, като дисциплината и образованието са фактори, които могат да способстват за успешното по-нататъшно реализиране в обществото.

Що се отнася до съпоставянето на всеки един от двамата родители, то образът на майката се характеризира с безусловна обич и грижа, докато бащата символизира реда и опита.

Наложи се изводът, че явлението семейство, неговата структура и междуличностните отношения вътре в него са общи за българския и испанския език. Сходството във фразеологичните единици, включени в тази тематика, говори за определени общи моменти в начина на мислене и изразяване на носителите на двата езика. От друга страна, подчертаните различия се обясняват с индивидуалността на историческия опит и самобитността на културата на двете общества.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Алмела Перес, Севиля Муньос 2000*: Almela Pérez, R.; Sevilla Muñoz, J. Paremiología contrastiva: propuesta de análisis lingüístico. // Revista de investigación lingüística, № 1, Vol. III, 7–47.
- Гарсия Йело 2007*: García Yelo, M. La percepción de la familia a través de los refranes españoles. // Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española: La didáctica de la enseñanza para extranjeros. Onda: JMC, 229–245.
- Георгиева 2005*: Георгиева, С. Представление мужчинах во фразеологии (часть II) // Грани слова: Сборник научных статей к 65 – лети' проф. В. М. Мокиенко. Москва: ЭЛПИС, 170–181.
- Георгиева 2008*: Георгиева, С. Образ женщины во фразеологии (на материале русского и болгарского языков) // Изследвания по фразеология, лексикология и лексикография (в памет на проф. д-р Кети Анкова-Ничева). София: БАН, 64–70.
- Доброволски 1997, 1998*: Добровольский, Д. О. Национально-культурная специфика во фразеологии (I). (II) // Вопр. Языкознания, Москва № 6, 37–48; № 6, 48–57.
- Камтос, Барейа 1975–1993*: Campos J.; Varella, A. Diccionario de refranes. Madrid: Espasa – Calpe.
- Калдиева-Захариева 2013*: Калдиева-Захариева, С. Българска фразеология. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Китанова 2009 а*: Китанова, М. Концептът жена в българските и руските пословици и поговорки. // Български език, год. LVI, кн. 2, 46–55.
- Китанова 2009б*: Китанова, М. Отношенията между родители и деца според българските пословици // сп. Българска реч, год. XV, кн. 1–2, 81–88.
- Китанова 2010*: Китанова, М. Концептът семейство в българските пословици и поговорки. // Етнолингвистични етюди, Велико Търново: Знак 94, 99–134.
- Комбе 1996а*: Combet, L. Los refranes: origen, función y futuro // Paremia, 5, 11–22.
- Комбе 1996б*: Combet, L. Los refranes en la literatura. // Euskera: Trabajos y actas de la

- Real Academia de la Lengua Vasca, 41/2, 821–839.
- Кореас 2000*: Correas, G. Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Edición de Louis Combet, revisada por Robert James y Maïté Mir-Andreu. Madrid: Editorial Castalia.
- Мартинес Клейсер 1982 (1953)*: Martínez Kleiser, L. Refranero general ideológico español. Madrid: Editorial Hernando.
- Омайников 1993*: Омайников, З. Испански пословици София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, ДФ „Наука и изкуство“.
- Паскуал Лонес 2010*: Pascual López, X. La mujer en la paremiología española de origen latino y griego: ámbito doméstico y vida conyugal. //Itinerarios, Warszawa vol. 11/ 2010, 155–173.
- Паскуал Лонес 2012*: Pascual López, X. Fraseología española de origen latino y motivo grecorromano. Tesis doctoral, Lleida; [www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/84020/Txpl1de1.pdf;jsessionid...](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/84020/Txpl1de1.pdf;jsessionid...) (12.08.2015)
- Потие 1990*: Pottier, B. El refrán, entre lo cultural y lo universal. //Actas do III Congresso Internacional da Lingua Galego-Portuguese na Galiza. Orense, Associaçom Galega da Lingua, 277–287.
- Сбарби и Осуна 1943*: Sbarbi y Osuna, J. M. Gran diccionario de refranes de la lengua española. Buenos Aires: Joaquín Gil (ed.).
- Севиля Муньос 2002*: Sevilla Muñoz, J. El refrán: síntesis de experiencia. // La Palabra. Expresiones de la tradición oral. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca, 71–93.
- Стойкова 2007*: Стойкова, С. Български пословици и поговорки. София: Колибри.
- Суарес 2004*: Suárez, M.A. „Terribles novercae“: Las unas y las otras, Myrtia. // Revista de Filología Clasica, 19, 131–143; <http://revistas.um.es/myrtia/article/view/46161/44201> (26.01.2015)
- Фернандес Понсела 2002*: Fernández Poncela, A. M. Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Barcelona: Anthropos Editorial.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

ПРОМЯНАТА НА ФОНЕМНИЯ КВАНТИТЕТ  
КАТО СПОСОБ ЗА ОБРАЗУВАНЕ НА РАЗШИРЕНИ  
ГЛАГОЛНИ ОСНОВИ В СЕМИТСКИТЕ ЕЗИЦИ

ВИКТОР ТОДОРОВ

*Катедра „Арабистика и семитология“*

*Виктор Тодоров.* ПРОМЯНАТА НА ФОНЕМНИЯ КВАНТИТЕТ КАТО СПОСОБ ЗА  
ОБРАЗУВАНЕ НА РАЗШИРЕНИ ГЛАГОЛНИ ОСНОВИ В СЕМИТСКИТЕ ЕЗИЦИ

В материала се анализира удължаването на определени фонемни като способ за образуване на разширени глаголни основи в семитските езици, което се практикува в рамките на трансфиксалното глаголно словообразуване. Разглежданият способ предоставя една съществена разлика в сравнение с индоевропейското глаголно словообразуване, в добавка към противопоставянето афиксална глаголна деривация (индоевропейски езици) – трансфиксална глаголна деривация (семитски езици). В рамките на предложението анализ се разглеждат и отношенията между интензивните (възвратно-интензивните) и конативните (взаимно-конативните) глаголни основи в исторически план. Направената съпоставка сочи, че първоначално основите от конативен тип са представлявали варианти на основите от интензивен тип при определени глаголни класове – вариативност, която се явява реализация на общия фонетичен принцип за възможността за редуване на дълга съгласна и дълга гласна при определени позиции в семитските езици.

**Ключови думи:** семитски езици, словообразуване, производни глаголи.

This article analyzes the lengthening of certain phonemes as a method of forming derived verbal stems in Semitic, which is put into practice within the framework of transfixal verbal word-formation. The method examined here represents an essential difference in comparison to Indo-European verbal formation, in addition to the established contrast between affixal verbal derivation (Indo-European languages) and transfixal verbal derivation (Semitic languages). The analysis presented here also explores the relationships between intensive (reflexive-intensive) and conative (reciprocal-conative) verbal stems in terms of their history. The comparison made here indicates that the original stems of the conative type were variants of the intensive type in certain verbal classes – a variation which can be seen as a realization of the general phonemic principle of the possibility for alternating a long consonant and a long vowel in certain positions in Semitic.

**Keywords:** phoneme quantity, Semitic languages, derivation, derived verbs.

## 1.

Слообразуването в семитските езици притежава специфични черти, сред които най-съществената в съпоставка с индоевропейските езици е твърде ограничената употреба на чисто афиксалния слообразователен способ. И ако в рамките на именното слообразуване афиксалният способ е все пак застъпен, то при глаголното слообразуване той не присъства самостоятелно. За разлика от езиците от индоевропейското езиково семейство, където афиксалният метод се явява определящ при образуването на производните глаголи, в семитските езици тази функция се изпълнява от трансфикс, т.е. от съчетаването на прекъснатата коренна с прекъснатата афиксална морфема, при което двете морфемии се наслагват „решетъчно“ една върху друга. Ще използвам като пример прекъснатия корен *f-t-ḥ* в арабския език, свързан най-общо със значението „отварям“ от който се образуват следните глаголни основи<sup>1</sup>:

– проста перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-a-a-* (*fataḥ-* – *отварям*);

– проста императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-Ø-a-* (*-ftaḥ-*)<sup>2</sup>;

– интензивна перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-a-a-* при удвоена втора коренна съгласна (*fattaḥ-* – *отварям навсякъде*);

– интензивна императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-a-i-* при удвоена втора коренна съгласна (*fattiḥ-*);

– конативна перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-ā-a-* (*fātaḥ-* – *заговарям*);

<sup>1</sup> Баранов 1976: 579.

<sup>2</sup> От императивно-юсивната основа се образуват: императив (в дадения случай основна форма *iftaḥ*), юсив (*yaftaḥ*), имперфектив (*yaftaḥu*) и субюнктив (*yaftaḥ a*).



– конативна императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-ā-i-* (*fātiḥ-*);

– възвратна перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-ta-a-* (*-fiataḥ-* – *откривам*);

– възвратна императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-ta-i-* (*-fiatiḥ-*);

– интензивно-възвратна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *ta-a-a-* при удвоена втора коренна съгласна (*tafattaḥ-* – *отварям се*);

– възвратно-пасивна перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-n-a-a-* (*-nfataḥ-* – *откривам се, бивам открит*);

– възвратно-пасивна императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-n-a-i-* (*-nfatiḥ-*);

– каузативно-възвратна перфективна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-sta-∅-a-* (*-staftaḥ-* – *заночвам*);

– каузативно-възвратна императивно-юсивна глаголна основа, при която се използва прекъснатият афикс *-sta-∅-i-* (*-staftiḥ-*).

За по-нагледно илюстриране на принципа на трансфиксалното словообразуване в семитологията се използват заложените като концепция в традиционната арабска граматика модели (*al-'awzān*), в които коренните съгласни се обозначават условно – в арабската граматика със съгласните *fā*, *ʿayn* и *lām*, т.е. посочените по-горе глаголни основи в такъв запис имат моделите:

– проста основа *fa<sup>c</sup>al-/f<sup>c</sup>al-*

– интензивна основа *fa<sup>cc</sup>al-/fa<sup>cc</sup>il-*

– конативна основа *fā<sup>c</sup>al-/fā<sup>c</sup>il-*

– възвратна основа *-fta<sup>c</sup>al-/fta<sup>c</sup>il-*

– интензивно-възвратна основа *tafa<sup>cc</sup>al-*

– възвратно-пасивна основа *-nfa<sup>c</sup>al-/nfa<sup>c</sup>il-*

– каузативно-възвратна основа *-staf<sup>c</sup>al-/staf<sup>c</sup>il-*

За по-удобно тук вместо *f*, *ʿ* и *l* ще използваме съгласните *q*, *t*, *l*, подход, приет в семитоложките изследвания. Също така за удобство използваме означението на глаголните основи с латински букви (способ, практикуван в асириологията):

G – проста основа

D – интензивна основа

A – конативна основа

S – каузативна основа

T – възвратно-взаимна основа

N – възвратно-пасивна основа.

Съгласно тези означения изброените по-горе глаголни основи се явяват от типове съответно G, D, A, T, T+D, N и S+T.

## 2.

Това, че трансфиксалният метод е гръбнакът на семитското глаголно словообразуване, е безспорен факт. И все пак при едно по-внимателно вглеждане в неговата „всеобхватност“ се забелязват елементи, които не са чисто трансфиксални. Така например възвратно-интензивната (Т+D) основа в арабския език (модел *taqattal-*) реално се явява префиксално образувана от интензивната (D) основа *qattal-*. Тази констатация не важи, разбира се, за императивно-юсивните варианти на двете основи, където има промяна на гласната вътре в думата (интензивна основа *qattil-*, възвратно-интензивната основа *taqattal-*), но в рамките на перфектива тя е напълно приемлива. Друг един важен словообразователен способ в рамките на трансфиксалния, който е предмет на настоящия материал, е удължаването на дадена (съгласна или гласна) фонема като средство за образуване на разширени глаголни основи. Посоченото явление представлява интерес както само по себе си, така и поради факта, че то ни представя още една съществена отлика в сравнение с езиците от индоевропейското езиково семейство в допълнение към посоченото генерално противопоставяне по линия афиксация – трансфиксация.

Нека обърнем внимание на интензивните и конативните типове основи в арабския език. Тяхната конфигурация е следната:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
D	<i>qattal-</i>	<i>qattil</i>
A	<i>qātal-</i>	<i>qātil</i>
T+D	<i>ta-qattal-</i>	<i>ta-qattal</i>
T+A	<i>ta-qātal-</i>	<i>ta-qātal</i>

В своето пространно изследване на глаголното словообразуване в арабския език Самсарева (2001) разглежда глаголите тип D и A като инфиксални. В първия случай тя говори за инфикс, съставен от съгласна (полугласна), която съответства на втората фонема на трифонемния корен: „Инфиксът се свързва с произвеждаща основа, която представлява разширена основа на глагола с триконсонантен корен от първа порода с МФМ *fa<sup>c</sup>ala*, като заема позиция непосредствено след втората коренна съгласна, в резултат на което двете еднакви съгласни (полугласни) образуват гемината. Дериватите са с МФМ *fa<sup>cc</sup>ala* и се разглеждат като глаголи от II порода, напр. *mazzaqa* „разкъсвам“, мотивиран от *mazaqa* „късам“ (Самсарева 2001: 102). Във втория случай (глаголи тип A) според нея присъства инфикс *-a-*: „...инфиксалната гласна се прибавя непосредствено след първата гласна на основата, която всъщност е и първият компонент на трансфикса, свързващ се с коренната морфема в мотивиращата дума. Двете кратки гласни се трансформират в дълга гласна *-ā-*. Глаголните деривати са с МФМ *fā<sup>c</sup>ala* и според утвърденото в арабистичната литература

схващане те се разглеждат като глаголи от III порода, например *kātaba* „пиша си (с някого)“ – от *kataba* „пиша“ (Самсарева 2001: 99).

Виждаме едно доста усложнено представяне на описаните деривационни процеси: най-напред имаме инфикс, който се уеднаквява с предхождащата го фонема; сетне двете фонемни се сливат и това дава удължена фонема. Наистина всеки един изследовател на семитските езици неизбежно потъва в тяхната усложнена морфология, но според нас в дадения случай нещата са далеч по-прости. В първия случай имаме чисто фонетично удължаване на втората коренна морфема, а във втория – също такова удължаване на гласната *-a-*. Подобни удължавания могат да се извършват съвсем естествено и не е необходимо те да са резултат от инфиксация. Следователно имаме пълното право да говорим за словообразуване посредством промяна на фонемния квантитет.

### 3.

Каква степен на архаичност притежава методът на словообразуване посредством промяна на фонемния квантитет и до каква степен можем да предположим наличието на основите тип D и A в прасемитския език? Данните от граматиките на семитските езици показват следното:

A) Първата от посочените разширени основи (D) е разпространена във всички класически семитски езици и без всякакво съмнение може да бъде реконструирана в прасемитския език. Нещо повече, тя може да бъде изведена и на още по-архаичното ниво на общия афроазиатски език-основа. Като нейно главно значение се посочва изразяването на по-голяма интензивност на даденото действие, макар че впоследствие тя започва да изпълнява също така каузативни функции, етимологично изразявани чрез основата S. Напълно понятно и естествено е да се изрази повишен интензитет на съдържанието чрез повишаване на интензитета на звуковата му форма.

Разглежданото явление има пряка връзка с езиковата редупликация, при която също имаме повишена интензивност в количествен или качествен аспект, изразявана чрез пълни или частични повторения. В рамките на афроазиатските езици (в частност в чадската, кушитската и омотската група) редупликацията е съществена част от езиковата нормативност. Тя се свързва с изразяване на интензивност както в количествен, така и в качествен аспект. В първия случай чрез редупликация се образуват форми за множествено число. Редупликацията може да бъде пълна (хауса *dangi* – *роднина*, мн. ч. *dange dange*) или частична (хауса *bara* – *слуга*, мн. ч. *barara*, кафа *bākō* – *кокошка*, мн. ч. *bākīkō*, сомали *dib* – *мазило*, мн. ч. *dibab*). Във втория случай, при изразяване на интензивност в качествен аспект, редупликацията се явява първоизточник на анализиращия метод на промяна на значението чрез промяна на фонемния квантитет. Доказателство за това е езикът хауса, където интензивните форми не се отделят в специална порода, а могат да бъдат образувани от разнородни по своя словообразователен характер глаголи с помощта на редупликация: *kama*

(ловя) – *kaḳkata* (излавям), *si* (ям) – *siṇye* (изнояждам – форма за „пълнота на действието“) – *siṇye* („много изнояждам“)<sup>3</sup>. Редупликацията се използва за образуване на интензивни глаголи и в кушитските езици: агау *ar* (събирам) – *arar* (жъна), сомали *fur* (отварям) – *furfur* (отварям много), *rōr* (тичам) – *rōror* (търча напосоки) и т.н.<sup>4</sup>

Съществува един междинен феномен между редупликацията и фонемното удължаване – това са т. нар. „удвоени“ глаголи, при които в едни форми се използва частична редупликация, а в други – удължаване на съгласната. Ще приведа пример отново от арабския език с глагола *marrā* (минавам). Неговото спрежение се определя от следното правило: ако след основата присъства гласна, то тя се произнася със „удвоена“ (удължена)<sup>5</sup> съгласна. В противен случай се произнасят „разделени“ коренни съгласни (т.е. налице е редупликация):

императив:

	единствено число	двойствено число	множествено число
м. р.	<i>murr-a/u-mrur</i>	<i>murr-ā</i>	<i>murr-ū</i>
ж. р.	<i>murr-ī</i>	<i>murr-ā</i>	<i>u-mrur-na</i>

перфектив:

	единствено число	двойствено число	множествено число
1 л.	<i>marar-tu</i>	-	<i>marar-nā</i>
2 л., м. р.	<i>marar-ta</i>	<i>marar-tumā</i>	<i>marar-tum</i>
2 л., ж. р.	<i>marar-ti</i>	<i>marar-tumā</i>	<i>marar-tunna</i>
3 л., м. р.	<i>marr-a</i>	<i>marr-ā</i>	<i>marr-ū</i>
3 л., ж. р.	<i>marr-at</i>	<i>marr-at-ā</i>	<i>marar-na</i>

Друг показателен пример за прехода от редупликация към фонемно удължаване дават някои четирисъгласни глаголи, образувани чрез редупликация на двуконсонантно коренно ядро, които имат същото значение както „удвоените“ глаголи, образувани от съответното коренно ядро (например в арабски *ṭaṭṭaqa*, *ṭaṭqa* – хлопам).

Можем да обобщим, че основите тип D са оформени на късния етап от развитието на праафроазиатския език на базата на разпространената в него редупликация, откъдето те са наследени в прасемитския език.

Тук логично следва въпросът какви по-конкретно основи, съдържащи удължена съгласна, могат да бъдат реконструирани в прасемитския език. Най-много на брой такива основи притежава класическият етиопски език:

<sup>3</sup> Щеглов 1970: 25.

<sup>4</sup> Кастелино 1962: 212.

<sup>5</sup> По традиция удължената съгласна се регистрира чрез повторно изписване.

	перфективна основа	императивна основа	юсивно-субжунктивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	<i>qattal-</i>	<i>qattel</i>	<i>-qattel</i>	<i>-qēttel</i>
<b>S + D</b>	<i>aqattal-</i>	<i>aqattel</i>	<i>-āqattel</i>	<i>-āqēttel</i>
<b>T+D</b>	<i>taqattal-</i>	<i>taqattal</i>	<i>-tqattal</i>	<i>-tqēttal</i>
<b>S+T+D</b>	<i>astaqattal-</i>	<i>astaqattel</i>	<i>-āstaqattel</i>	<i>-āstaqēttel</i>

В древноеврейския и арамейския език присъстват основи тип D и T+D.

Древноеврейски език:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	<i>qittēl</i>	<i>qattēl</i>
<b>T + D</b>	<i>hitqattēl</i>	<i>-tqattēl</i>

Формата *hitqattēl* би могла да се разглежда като каузативно-възвратно-интензивна (S+T+D) < \**sitqattal-*, но тази трактовка е неубедителна по две причини: първо, да се запази не породата S+T, както в повечето други семитски езици, а много по-рядко използваният нейн интензивен вариант, изглежда странно. Второ, префиксалната *h-* присъства и в породата N (императив *hiqqātēl* < \**hinqātēl*), където липсват всякакви основания тя да бъде извеждана от древния каузативен префикс \**ṣ-*. Изводът е, че появата на префиксалната *h-* и в двата случая (N и T+D) е вторична и се дължи на аналогия с каузатива *haqtēl*, където тя реално наследява старата съгласна \**ṣ-*.

Арамейски език:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	<i>qattel</i>	<i>qattel</i>
<b>T + D</b>	<i>(h)itqattal</i>	<i>-tqattal</i>

По-особен случай представлява академският език. Базовата парадигма тук също включва основи тип D и T+D:

	стативна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	<i>qattul</i> <sup>6</sup>	<i>qattil</i>	<i>-qattal</i>
<b>T+D</b>	<i>qu-ta-ttul</i>	<i>qu-ta-ttil/-q-ta-ttil</i>	<i>-q-ta-ttal</i>

Наред с това присъства вариант на имперфектива S+T по модела *'uš-ta-qattal*, който удовлетворява схемата S+T+D. Освен това Дяконов (1967: 294) привежда и някои глаголи, които удовлетворяват схемата S+D:

<sup>6</sup> Във вавилонския диалект *qattul*.

*ušḥarrir* – притихна  
*ušparriš* – пусна да лети.

Има също така доводи основата S+D да се предполага в южноарабския език (Бауер 1996: 83), където можем да допуснем следната реконструкция:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	*qattal-	*qattil
<b>S + D</b>	*sa-qattal-/*ha-qattalʾ-	*sa-qattil-/*ha-qattil-/*sqattil/*-hqattil
<b>T+D</b>	*taqattal-	*taqattal/*-tqattal
<b>S+T+D</b>	*satqattal-	*satqattil-/*-staqattil-

Дяконов (1967: 346) реконструира в угаритския език порода S+T+D, аналогична на акадската *'uš-ta-qattal* – *\*yaštaḥawwi-y-u* (графически *\*yšthwy*). Тази реконструкция обаче не е безспорна – възможно е и четене *\*yaštaḥwi-y-u*, т.е. без удвояване на втората коренна полугласна.

Направените наблюдения потвърждават категорично наличието на основни тип D и T+D в прасемитския език. Тези основи присъстват системно във всички древни семитски езици. Що се отнася до S+D и S+T+D, то тяхната реконструкция е по-спорна, но все пак съществуват податки за тяхното наличие, които ни предоставят основание да ги реконструираме в прасемитския език с уговорката, че не са били сред най-употребяваните.

Следователно реконструкцията на интензивните, възвратно-интензивните и каузативно-възвратно-интензивните глаголни основи в прасемитския език може да бъде представена в следния вид:

	ставивна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	*qattal	*qattil	*-qattal
<b>S + D</b>	*sa-qattal	*sa-qattil/*-sqattil	*-sqattal
<b>T+D</b>	*ta-qattal	*ta-qattil/*-tqattil	*-tqattal
<b>S+T+D</b>	*sa-t-qattal	*sa-t-qattil/*-staqattil	*-staqattal

По отношение на по-нататъшното развитие на така реконструираната парадигма могат да се направят следните бележки:

– акадски език. Прехвърлянето на форманта *-ta-* в инфиксална позиция в акадския език (*qutattul*, *qutattil/-qtattil*, *-qtattal*) следва да се отчита като вторично, доколкото подобна метатеза не се наблюдава в породата T+D в другите семитски езици.

В акадския език се запазва разликата между имперфективната и императивно-юсивна основа в породата T+D, базирана на различие в типове

<sup>7</sup> Формите с префиксална *h-* са характерни за сабейския диалект.

(следващи втората коренна съгласна) гласни – имперфективна основа *-a-*, императивно-юсивна основа *-i-*. Промяната на типовата гласна от *-a-* в *-i-* в стативните основи може да бъде обяснена чрез приравняването на тези основи към съответните инфинитиви (изравняването на формите на стативните причастия и инфинитивите е характерна черта на академския език). Етимологично инфинитивът на порода D има модела *qattāl-* („усилена“ форма на стативното причастие *qattal-*). Имената, образувани по този модел обаче, започват да функционират като имена не за действие, а за деятел. Това създава нуждата от друг модел, по който да бъде образуван инфинитивът, и като такъв се използва *qattul*. Тази форма се въвежда по силата на симетрията на типовите гласни: императивно-юсивна основа *qattil*, имперфективна основа *-qattal*, инфинитив *qattul*. Такъв тип инфинитив D демонстрират и най-старите писменни данни от еблаитския език. Успоредно се образува и възвратният вариант *\*taqattul* (порода T+D). С изравняването на формите на инфинитива и стативното причастие последното също добива вида D *qattul*, T+D *\*taqattul* > *\*qatattul* > *qutattul*.

– класически арабски език. В породата T+D перфективната основа измества императивно-юсивната и двете основи се изравняват във вида *taqattal*.

– древноеврейски език. Тук протича изравняване на перфективната и императивно-юсивната основа в породата T+D и в породата D – както *qittēl*, така и *qattēl* се явяват наследници на старата форма *\*qattil*, а (*h*)*itqattēl* – наследник на старата форма *\*-tqattil*. Но механизмът на това изравняване е противоположен на този в арабския език – императивно-юсивната основа измества перфективната.

– арамейски език. Отново наблюдаваме изравняване на перфективната и императивно-юсивната основа както в породата T+D, така и в породата D. В породата D надделява императивно-юсивната основа (*\*qattil*>*qattel*). В породата T+D ситуацията е по-особена – на практика тук също се реализира императивно-юсивната основа, но с типова гласна *-a-*, характерна за перфективната основа.

– класически етиопски език. Макар съгласно направените тук предположения класическият етиопски език да наследява основите тип D в най-пълна степен, в парадигматично отношение той се отдалечава най-силно от прасемитския език.

Съхранени са архаичните перфективни основи. В породите D и T+D императивните и юсивно-субжунктивните основи наследяват старите императивно-юсивни основи, с изравняване в породата T+D, аналогично на това в арабския език (*taqattal* вместо етимологичното *\*taqattil*, под влияние на перфективната основа). Сходството с арабския език ни дава основания да реконструираме императивно-юсивна основа тип T+D с типова гласна *-a-* и в южноарабския език, т.е. да считаме явлението за обща черта на южносемитските езици.

В породите S+D и S+T+D юсивно-субжунктивните основи представляват модифициран вариант на старите императивно-юсивни основи, който съдържа етимологично удължена гласна *-a-* от глаголният префикс. Тази гласна се появява по аналогия с префиксалните форми на базовия каузатив (S) – 3 л., м. р., ед. ч. \**yi-ha-qlil* > \**yi-'aqtil* > *yāqtil*.

Що се отнася до имперфектива, то той представлява новообразуване, в което следходящата първата коренна съгласна гласна *-a-* от юсивно-субжунктивните основи е заменена с *-ē-*. Най-вероятната причина за тази промяна е съвпадането на формите на юсив-субжунктива и имперфектива на един предходен етап. Впоследствие вторично се изработва нова форма на имперфектива.

Б) Основата А е системно застъпена в арабския и класическия етиопски език. Гранде (1963: 124) определя базовите изразявани от нея значения в арабския език като:

– насоченост на действието към определено лице (напр. *ḥāšana* – *отнасям се грубо с някого*)

– конативност (целево значение) – стремеж за постигане на определена цел чрез даденото действие (напр. *ḥāda'a* – *старая се да лъжа*).

В своето изследване на класическия етиопски език Старинин определя основата А като семимутуална (полувзаимна), изтъквайки, че тя предполага „потенциално взаимодействие“ (Старинин 1967: 79). В такъв смисъл е и трактовката на Райт относно „идеята за реципрочност“ (Райт 1859: 32), заложена в модела *qāṭala*. Предпочитаме термина на Гранде „конативна“ основа, с аргумента на автора, че макар в посоченото действие да участват две лица, второто от тях се мисли като негов обект (Гранде 1963: 70), т.е. възможността то да отвърща със същото или друго действие е чисто хипотетична и не се експлицира от дадения глагол. За да се изрази взаимност, е необходимо да се използва породата T+A: арабски *‘āwana* – *помагам*, *tā‘āwana* – *сътруднича си*.

Освен базовата А в класическия етиопски език са налице следните основи от анализирания тип:

	перфективна основа	императивна основа	юсивно- субжунктивна основа	имперфективна основа
<i>A</i>	<i>qāṭal-</i>	<i>qāṭel</i>	<i>-qāṭel</i>	<i>-qāṭtel</i>
<i>S+A</i>	<i>aqāṭal-</i>	<i>aqāṭel</i>	<i>-āqāṭel</i>	<i>-āqāṭtel</i>
<i>T+A</i>	<i>taqāṭal-</i>	<i>taqāṭal</i>	<i>-tqāṭal</i>	<i>-tqāṭtal</i>
<i>S+T+A</i>	<i>astaqāṭal-</i>	<i>astaqāṭel</i>	<i>-āstaqāṭel</i>	<i>-āstaqāṭtel</i>

От казаното до момента става ясно, че интензивната и конативната основа се разграничават в семантичен план. Анализът на историческо развитие на семитския глагол обаче свидетелства за това, че тази специфика е вторична:



всъщност, исторически погледнато, основата А е вариант на основата D. Особено ценен материал за този извод предоставят спреженията на глаголите с втора коренна полугласна (по традиционната арабска терминология „кухи“), както и споменатите вече „удвоени“ (геминирани) глаголи.

а) В академическия език основа тип А отсъства. В спреженията на глаголите с втора коренна полугласна в породите тип D тази полугласна или се заменя с -' (асирийски диалект), или липсва изцяло, като за сметка на това типовата гласна се удължава (вавилонски диалект):

корен *kwn* – бивам постоянен

асирийски диалект

	стативна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	<i>ka'un</i>	<i>ka'in</i>	<i>-ka'an</i>
<b>T+D</b>	<i>ku-ta-'un</i>	<i>kuta-'in/-k-ta-'in</i>	<i>-k-ta-'an</i>

вавилонски диалект

	стативна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	<i>kūn/kunn-</i>	<i>kīn/-kinn-</i>	<i>-kān/-kann-</i>
<b>T+D</b>	<i>kutūn/kutunn-</i>	<i>kuṭīn/-ktinn-</i>	<i>-ktān/-ktann-</i>

Формите във вавилонския диалект демонстрират нещо изключително важно за нашия анализ: в тях се появява ту дълга гласна, ту дълга съгласна, т.е. те на практика могат да функционират било като „кухи“, било „удвоени“. Тази особеност характеризира спрежението на кухия глагол поначало. По правило формите с дълга съгласна се използват при наличие на гласно окончание: *u-kīn* – *устроих*, но мн. ч. *u-kinn-ū* – *устроиха* (в стативните форми употребата на двата варианта не се подчинява на строги правила).

б) Отсъствието на основа тип А се постулира и по отношение на древноеврейския език, където обаче глаголните класове „кухи“ и „удвоени“ глаголи образуват интезивната си порода по модела на конативната такава:

– глагол с втора коренна полугласна:

корен *qwt* – ставам

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	<i>qōmēm</i>	<i>qōmēm</i>
<b>T+D</b>	<i>hitqōmēm</i>	<i>-tqōmēm</i>

– глагол с еднаква втора и трета коренна съгласна:

корен *sbb* – обръщам се

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	<i>sōbēb</i>	<i>sōbēb</i>
<b>T + D</b>	<i>histōbēb</i>	<i>-stōbēb</i>

Важно е да се отбележи, че в първия случай производната основа съдържа на практика корен *qmm*, а не *qwm*, т.е. и в двата случая глаголт се спряга като „удвоен“, при което е удължена обаче не съгласната, а предхождащата я гласна.

Същата ситуация присъства и в угаритския език и може да бъде предположена за древните ханаански езици като цяло.

Анализираното явление демонстрира един твърде древен механизъм при формирането на семитските глаголи, при който се редуват употребите на дълга гласна или дълга съгласна. Вече регистрирахме проявата на този механизъм при „кухите“ глаголи във вавилонския диалект на акадския език, а освен това той може да бъде проследен и при глаголите с основи тип D и T+D с втора коренна „неудвояема“ съгласна – *h*, *h*, <sup>c</sup> или *r* в древноеврейския език:

корен *brk* – благославям

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	<i>bērēk</i> вместо <i>birrēk</i>	<i>bōrēk</i> < * <i>bārik</i> -, в м. <i>barrēk</i> -
<b>T + D</b>	<i>hitbōrēk</i> < * <i>hitbārik</i> - в м. <i>hitbarrēk</i>	<i>-tbōrēk</i> < в м. <i>-tbarrēk</i>

Всички тези наблюдения ни навеждат на следната схема на развитие на анализираните разширени глаголни основи в прасемитския език:

Първоначално основа тип A е отсъствала. От глаголните корени, съдържащи втора коренна полугласна, интензивните породи в прасемитския език са били образувани чрез удължаване на гласната между първата и втората коренна съгласна по следната схема:

	ставивна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	* <i>qām</i>	* <i>qīm</i>	*- <i>qām</i>
<b>S+D</b>	* <i>sqām</i>	* <i>sqīm</i> /*- <i>sqīm</i>	*- <i>sqām</i>
<b>T+D</b>	* <i>taqām</i>	* <i>taqīm</i> /*- <i>iqīm</i>	*- <i>taqām</i>
<b>S+T+D</b>	* <i>satqām</i>	* <i>satqīm</i> /*- <i>staqīm</i>	*- <i>staqām</i>

Съгласно изложената хипотеза неинтензивните корелати при глаголите с втора коренна полугласна – T, S и S+T, както и глаголите с проста основа (G) са съдържали кратка гласна:

„силен“ глагол:

	стативна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>G</b>	<i>*qatal/*qatil/*qatul</i>	<i>*qtul/*qtil/*qtal</i>	<i>*-qat(t)al/*-qat(t)il/*-qat(t)ul</i>
<b>S</b>	<i>*<u>saq</u>tal</i>	<i>*<u>saq</u>til</i>	<i>*<u>saq</u>tal</i>
<b>T</b>	<i>*taqtal &gt; *qat-t-tal</i>	<i>*taqtil &gt; *qa-t-til/*-q-ta-til</i>	<i>*-taqtal &gt; *-q-ta-tal/</i>
<b>S+T</b>	<i>*<u>sataq</u>tal</i>	<i>*<u>sataq</u>til/*-<u>staq</u>til</i>	<i>/*-<u>staq</u>tal</i>

„кух“ глагол:

	стативна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>G</b>	<i>*qam</i>	<i>*qum</i>	<i>*-qam</i>
<b>S</b>	<i>*<u>saq</u>am</i>	<i>*<u>saq</u>im/*-<u>sq</u>im</i>	<i>*-<u>sq</u>am</i>
<b>T</b>	<i>*taqam &gt; *qatam</i>	<i>*-qtim</i>	<i>*-qtam</i>
<b>S+T</b>	<i>*<u>satq</u>am</i>	<i>*<u>satq</u>im/*-<u>staq</u>im</i>	<i>/*-<u>staq</u>am</i>

На един по-късен етап, настъпил след отделянето на академичния език, при този тип глаголи започва да важи фонетично правило, съгласно което в отворена сричка гласната, която замества втората коренна съгласна, се удължава. По този начин се „имитира“ трисъгласие при „кухите“ глаголи, т.е. прави се някакъв, макар и непоследователен опит те да бъдат подведени под доминиращата трисъгласна схема. На този етап вече бившите стативни причастия функционират като основи в рамките на т.нар. нов перфектив<sup>8</sup>.

По този начин се стига до изравняване на интензивните и неинтензивните перфективни основи:

G = D            *\*qām-*  
 S = S+D        *\*saqām-*  
 T = T+D        *\*taqām-*  
 S+T = S+T+D *\*satqām-*

Посоченото изравняване се преодолява чрез редупликация на последната коренна съгласна в интензивните породи, което дава основа тип А. Методът се използва симетрично при императивно-юсивната и имперфективната основа:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа	имперфективна основа
<b>D</b>	<i>*qāmam-</i>	<i>*qāmim</i>	<i>*-qāmam</i>
<b>T+D</b>	<i>*taqāmam-</i>	<i>*taqāmim/*-tqāmim</i>	<i>*-tqāmam</i>
<b>S+D</b>	<i>*<u>saq</u>āmam-</i>	<i>*<u>saq</u>āmim/*-sqāmim</i>	<i>*-sqāmam</i>
<b>S+T+D</b>	<i>*<u>satq</u>āmam-</i>	<i>*<u>satq</u>āmim/*-staqāmim</i>	<i>*-staqāmam</i>

<sup>8</sup> Относно развитието на глаголните парадигми в семитските езици и промените в тяхната семантика вж. Дяконов 1967, Тодоров 2007.

От тук нататък новата разширена основа получава различно развитие в диалектите на прасемитския език.

– в диалектите, от които впоследствие се оформят южносемитските езици, спрежението на „кухите“ глаголи в интензивните основи се приравнява към спрежението на „удвоените“ глаголи, т.е. на практика те започват да се държат като „силни“. Този механизъм впрочем присъства при някои глаголи и на предходния етап (срв. акад. инф. *niwwurum* – *осветявам*), но има ограничена употреба. Формите с дълга гласна *-ā-* образуват нови, самостоятелни породи, по които могат да се образуват производни глаголи от всякакъв корен.

Посочените процеси могат да бъдат илюстрирани с примерна реконструкция на новите варианти на „кухите“ глаголи в южноарабския език:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	* <i>qawwam-</i>	* <i>qawwim</i>
<b>A</b>	* <i>qāwam-</i>	* <i>qāwim</i>
<b>S+D</b>	* <i>saqawwam-/*haqawwam-</i>	* <i>saqawwim/*-sqawwim</i> /* <i>haqawwim/*-hqawwim</i>
<b>S+A</b>	* <i>saqāwam-/*haqāwam-</i>	* <i>saqāwim-/*-sqāwim</i> /* <i>haqāwim-/*-hqāwim</i>
<b>T+D</b>	* <i>taqawwam-</i>	* <i>taqawwam/*-tqawwam</i>
<b>T+A</b>	* <i>taqāwam-</i>	* <i>taqāwam/*-tqāwam</i>
<b>S+T+D</b>	* <i>satqawwam-</i>	* <i>satqawwim/*-staqawwim</i>
<b>S+T+A</b>	* <i>satqāwam-</i>	* <i>satqāwim/*-staqāwim</i>

Все пак е нужно да се отбележи, че нововъзникналите основи тип А продължават да имат идентична структура и сходна семантика с основите тип D, нагледно свидетелство за което е сливането на двата типа в обща интензивно-конативна основа в езика мехри, произведен на южноарабския език. И в арабския, и в класическия етиопски език имаме уеднаквяване на типовите гласни в породата T+A във вида *-a-*, напълно аналогично на случая с породата T+D, поради което реконструираме такова изравняване и в южноарабския език.

Посочената конфигурация се запазва в класическия етиопски език, където обаче в съгласие с новите правила за образуването на имперфектива втората коренна съгласна се удължава (3 л., ед. ч., м. р. А *yeqāttel*, S+A *yāqāttel* и т.н.). Въпросното удължаване се извършва по аналогия с имперфективната форма на глагола с проста основа (напр. *yenagger* – *говори*).

В арабския език каузативно-интензивните и каузативно-конативните глаголи отпадат. Трудно е да се каже дали това е плод на неговото вътрешно развитие, или на влияние от съседните северноцентрални семитски езици.

– в северносемитските езици при „кухите“ глаголи се запазва изходното положение, при което основите тип А са просто вариант на основите тип D<sup>9</sup>. Тук протича точно обратният процес – не „кухите“ глаголи се уподобяват на „удвоените“, а „удвоените“ глаголи се уподобяват на „кухите“:

	перфективна основа	императивно-юсивна основа
<b>D</b>	* <i>sābab-</i> вм. * <i>sabbab-</i>	* <i>sābib</i> вм. * <i>sabbib-</i>
<b>T+D</b>	* <i>tasābab-</i> вм. * <i>tasabbab-</i>	* <i>tasābib/*-tsābib</i> вм. * <i>tasabbib/*-tsabbib</i>
<b>S+D</b>	* <i>ṣasābab-</i> вм. * <i>ṣasabbab-</i>	* <i>ṣasābib/*-ṣsābib</i> вм. * <i>ṣasabbib/*-ṣsabbib</i>
<b>S+D+T</b>	* <i>ṣatsābab-</i> вм. * <i>ṣatsabbab-</i>	* <i>ṣatsābib/*-ṣtasābib</i> вм. * <i>ṣatsabbib/*-ṣtasabbib</i>

Впоследствие употребата на каузативно-интензивни основи отпада. В съвременния новоасирийски арамейски език отпада и основата T+D, а при базовия интензив D се губи удължаването на втората коренна съгласна, като по този начин той съвпада с основната порода G и е разграничим само в някои случаи – при „кухите“ глаголи, където в интензива се съхраняват полугласните *w* и *y*, и при глаголите с втора коренна съгласна *b* или *k*, където в интензива липсва характерната за основната порода спирантизация *b>v, k>ḥ* (например *G zāvin – купувам, D zābin <\*zabbin – продавам*<sup>10</sup>).

#### 4.

Преходните по характер основи тип D и А притежават в арабския език пасивни варианти. Такива варианти притежава и основата D в древноеврейския език, а също и основата D в класическия арамейски език, но само в перфектива. Доколкото тези варианти се образуват еднотипно в трите езика, те могат да се изведат от общ прототип, т.е. възникването на пасива следва да се отнесе към късния прасемитски език след отделянето на акадския диалект<sup>11</sup>. Образоването на пасивните форми следва общото правило, което се реализира и при глагола с проста основа: перфективните основи се конструират с типова гласна *-i-*, като предходните гласни се променят в *-u-*, а юсивните основи<sup>12</sup> се конструират с типова гласна *-a-*:

<sup>9</sup> В сирийския арамейски интензивният тип основи при глаголите с втора коренна полугласна се образува по южносемитския модел, но това е по-късно явление, незасвидетелствано в класическия арамейски език. Възможно е в случая да става дума за влияние от арабския език.

<sup>10</sup> Церетели 1964: 51.

<sup>11</sup> По-подробно за механизма на поява на формите за страдателен залог у Тодоров 2007.

<sup>12</sup> Императивът няма пасивни форми.

„силен“ глагол:

	перфективна основа	юсивна основа
<b>D</b>	* <i>quttil-</i>	*- <i>qattal</i>
<b>S+D</b>	* <i>suquttil-</i>	*- <i>sqattal</i>

„кух“ глагол:

	перфективна основа	юсивна основа
<b>D(=A)</b>	* <i>qūmim-</i>	*- <i>qāmam</i>
<b>S+D</b>	* <i>suqūmim-</i>	*- <i>sqāmam</i>

В древнееврейския и финикийския език настъпва уеднаквяване на перфективната и юсивната основа във вида *quttal* (финикийски *quttōl*). По същия начин звучи и пасивната основа D в класическия арамейски език, вероятно под влияние на древноеврейския език (в съответствие с пасива на глагола с проста основа *qəṭīl* < \**quttil-*, пасивът в интензивната основа би трябвало да звучи \**qutīl*).

При глаголите с втора коренна „неудвояема“ съгласна в древноеврейския език важи посоченото правило за компенсаторно удължаване на предходната гласна, т.е. те се спрягат както „кухите“ и „удвоените“ глаголи (D=A), напр. *uḏ-bōraḳ* < \**yu-bāraḳ* – да бъде благословен.

Най-широко разпространение пасивът има в арабския език, където той става регулярна форма и на теория би могъл да бъде образуван от всеки един глагол. Това важи и за възвратната по характер порода T+D (например *tuwuffiya* – умирам, от *tawaffā* – получавам изцяло, в пълнота), както и за взаимната по характер порода T+A (например *tubūdila* – бивам разменен, от *tabādala* – разменям си). Ситуацията в южноарабския език е неясна. В сирийския арамейски и класическия етиопски език пасивните форми отпадат.

## 5.

Накрая следва да споменем, че в семитските езици присъстват и разширени основи, в които „удвоената“ съгласна е трета или четвърта в корена. Тук също се наблюдава подход, при който се комбинират редупликация и фонемно удължаване. В арабския език това са:

– така наречената порода номер IX на глагола с трифонемна основа перфективна основа *-qtall/-qtalal-*, императивно-юсивна основа *-qtall/-qtalil-* със значение „наличие или придобиване на цвят или недостатък“<sup>13</sup>, например *iḥḍarra* – зеленея, позеленявам, *iʿwarra* – бивам/ставам едноок.

– така наречената порода номер XI на глагола с трифонемна основа перфективна основа *-qtāll/-qtālal-*, императивно-юсивна основа *-qtāll/-qtālil-* със същото значение, но в малко по-голяма степен, например *iswādda* – чернея,

<sup>13</sup> Юшманов 1985: 48.

*почернявам*<sup>14</sup>. Тази порода се образува от предходната IX чрез удължаване на гласната, аналогично на породите A и T+A, но както става ясно, представлява интензив – факт, който подкрепя извода за изконната връзка между интензивния и конативния тип основи.

– така наречената порода номер IV на глагола с четирифонемен корен, перфективна основа *-qatalall-/-qtallal-*, императивно-юсивна основа *-qtall-/-qtallil-* със значение „наличие или придобиване на някакво качество“, например *islahabba* – *осмелявам се*, от *silhāb-* – *смел*, *iṣṭaḥarra* – *бивам грамаден*, от *ṣimmaḥr-* – *грамаден*, или със значение, възвратно спрямо глагола с проста основа, например *iqmaṭarra* – *събирам се*, от *qamṭara* – *събирам*, *iṭma'anna* – *успокоявам се*, от *ṭam'ana* – *успокоявам*<sup>15</sup>.

В академическия език присъства редкият модел *qatallul-*, например *na'arrurum* – *притичам се на помощ*<sup>16</sup>, корен *n'r*. Подобна форма има и в угаритския език – *ṣḥrrt* (\**ṣaḥarrarat* ?) – *тя изгоря*<sup>17</sup>.

От всички изброени разширени основи единствено арабската IX има в някаква степен по-регулярна употреба. Останалите типове основи се срещат твърде рядко. Освен това веднага прави впечатление, че механизмът на образуване на анализирания тип основи в арабския и академическия език е нееднороден: в арабски липсва модел *qatallal-*, който би съответствал на академическия вариант. Това прави съмнително наличието на дискутирания тип основи в прасемитския език, но дори да допуснем, че такива е имало, те при всички случаи са стояли встрани от основната система на глаголно словообразуване.

Направените наблюдения можем да обобщим чрез следните твърдения:

– В рамките на трансфиксалното глаголно словообразуване в семитските езици присъства като словообразователен способ промяна на фонемния квантитет. Явлението се осъществява при интензивните (тип D) и конативните (тип A) основи.

– Конативната основа в южносемитските езици е вторичен феномен, плод на чисто фонетични изравнявания в късния прасемитски език. В северносемитските езици тя е просто вариант на интензивната основа при определени глаголни класове в зависимост от типа глаголен корен.

– Редуването на основите тип A и D в късния прасемитски език е част от едно разпространено фонетично явление, а именно принципната възможност за редуване на дълги гласни и дълги съгласни в рамките на глаголната парадигма.

– Удължаването на третата, съответно четвъртата коренна съгласна като словообразователен способ е рядко и по всяка вероятност вторично явление.

<sup>14</sup> Юшманов 1985: 49.

<sup>15</sup> Самсарева 2001: 184.

<sup>16</sup> Дяконов 1967: 294.

<sup>17</sup> Сегерт 1965: 56. Формата може да се вокализира и като \**ṣaḥrrarat*, т.е. по модела на глаголите с четириръгласен корен.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Баранов 1976*: Баранов, Х. К. Арабско-русский словарь. Москва, 1976.
- Бауер 1966*: Бауэр, Г. Язык южноаравийской письменности. Москва, 1966.
- Гранде 1963*: Гранде, Б. Курс арабской грамматики в сравнительно-историческом освещении. Москва, 1963.
- Дяконов 1967*: Дяконов, И. Языки древней передней Азии. Москва, 1967.
- Кастелино 1962*: Casellino, G. R. The Akkadian personal pronouns and verbal system in the light of Semitic and Hamitic. Leiden, 1962.
- Райт 1859*: Wright, W. A grammar of the Arabic language. Cambridge, 1859.
- Самсарева 2001*: Самсарева, П. Глагольного словообразуване в арабския книжовен език. София, 2001.
- Сегерт 1965*: Сегерт, С. Угаритский язык. Москва, 1965.
- Старинин 1967*: Старинин, В. Эфиопский язык. Москва, 1967.
- Тодоров 2007*: Тодоров, В. Словоизменението в древните семитски езици. София, 2006.
- Церетели 1964*: Церетели, К. Г. Современный ассирийский язык. Москва, 1964.
- Щеглов 1970*: Щеглов, Ю. К. Очерк грамматики языка хауса. Москва, 1970.
- Юшманов 1985*: Юшманов, Н. В. Грамматика литературного арабского языка. Москва, 1985.



ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

## ФУНКЦИИ НА ПОРТУГАЛСКИТЕ МОДАЛНИ КОНСТРУКЦИИ В НЕОТНОСИТЕЛЕН ТАКСИС

ВЕСЕЛА ЧЕРГОВА

*Катедра по испанистика и португалистика*

*Весела Чергова.* ФУНКЦИИ НА ПОРТУГАЛСКИТЕ МОДАЛНИ КОНСТРУКЦИИ В НЕОТНОСИТЕЛЕН ТАКСИС

Статията анализира функциите на устойчивите модални конструкции за необходимост, опитативност и волитивност, въведени от спомагателните глаголи *dever*, *poder* и *querer* в съвременния португалски език. Проследява се влиянието, което оказват върху тяхната семантика категориалните морфемии за аорист, презенс и футурум в състава на спомагателните модални глаголи. Разглеждат се механизмите за пораждаване на възможности и вероятности епистемични стойности на тези модални конструкции в темпоралните полета на неотносителния таксис.

**Ключови думи:** португалски модални глаголи, епистемична модалност, възможност, вероятност.

*Vesela Chergova.* PORTUGUESE CONSTRUCTIONS WITH MODAL VERBS AND THEIR FUNCTIONS IN THE CONTEXT OF NON RELATIVE SYNTHETIC TENSES

This paper attempts to analyse the functions of the analytic structures with the modal verbs *dever*, *poder* and *querer* in Modern Portuguese. It basically aims to study how the semantics of modal verbs is influenced by the past, present and future morphemes, that is the synthetic tenses directly related to the deictic point of speech. Thus, it tries to explain the processes of achieving the contextual epistemic values within the field of possibility and probability, expressed by the modal verbs.

**Keywords:** Portuguese modal verbs, epistemic modality, possibility, probability.

Настоящата статия се спира на конкретен вид категориално взаимоотношение, което се наблюдава в контекста, а именно отношението между някои модални конструкции в съвременния португалски език и влиянието, което оказват върху техните функции морфемите за кодиране на темпоралните отношения с общ семантичен признак [несубективност (-)], присъщ на индикатива, в базисната модална опозиция.

Следователно *обект* на изследване са функциите на модалните конструкции в темпоралната среда на синтетичните глаголни времена от неотносителен таксис (презентс, аорист, футурум) на индикатив, а *предмет* – ядрените конструкции за необходимост (*dever + infinitivo*), опативност (*poder + infinitivo*) и волитивност (*querer + infinitivo*) в този темпорален контекст.

*Целта* е да се установят контекстуалните механизми, чрез които горепосочените конструкции реализират модалните си съдържания, дали развиват епистемични стойности, т.е. надстроечни модални значения, в контекста и връзката на тези стойности с темпоралните характеристики на грамемите от неотносителен таксис.

*Задачите*, чрез които може да се постигне поставената цел, се състоят, първо, в анализ на инвариантната семантика на модалните конструкции със спомагателни глаголи *dever*, *poder* и *querer* и второ, в открояване на дистрибутивната и контекстуалната семантика на тези модални конструкции в темпоралните полета от неотносителен таксис на португалския индикатив.

*Корпусът* на изследването (3000 случая) се основава на източници от съвременната португалска литература, юридически текстове, периодичен печат и сценарии на кинематографични произведения. Преводите на цитираните примери са мои и целят да ориентират читателя в съдържанието на португалския изказ, без да представляват предмет на анализа или да целят художествена стойност.

Това налага в уводната част да се спра на основните понятия, свързани с типологията и семантиката на португалските модални конструкции, от една страна, с преглед на темпоралните подкатегории на португалския глагол, от друга страна, а от трета, и с характеристиките на т.нар. надстроечна модалност.

*Теоретико-методологическият подход* към изследваната тема се определя в рамките на триизмерността, единството и йерархичната организация на езиковото съдържание – обозначение, значение и смисъл, и на езиковата структура – форма, функция и съдържание (*вж.* Косериу 1990, Степанов 1998, Герджиков 2003, Вучева 2006), като следва равнищата на езиково описание, зададени от Бенвенист (1974: 129–140) и Косериу (1992: 207). Отчита се спецификата на аналитичните форми. За разлика от синтетичните те имат способността да разпределят равномерно между съставните части на конструкциите по-голям семантичен товар, с което се поддържат по-високи нива на относителна прозрачност и мотивираност на знака (*вж.* Улман 1987:

190–210, Герджиков 2003: 190–191, *срв.* Степанов 1998: 367–378). Същевременно се приема и постулатът, че дадена част от лексикалните и категориалните значения на езиковите знакове от морфологичното равнище на структуриране съществуват преди контекста – инвариантно или прототипно значение (*вж.* Комри 1985: 19–24, Вучева 1995: 11–18 и др.), но друга част от тях се проявяват под влияние на характеристиките на микро- и макроконтекста (*вж.* Колшански 1980: 40–55).

## 1. ОСНОВНИ РАБОТНИ ПОНЯТИЯ

### 1.1. Перифрастична конструкция – дефиниция и типология

Определени категориални значения в португалския език се изразяват чрез аналитични конструкции, известни като перифрастични глаголни конструкции. Тяхната формална структура предполага наличието на повече от един глагол (два или три, напр. *acabar + de + infinitivo* и *estar + a + acabar + de + infinitivo*), свързани или несвързани чрез предлог (напр. *estar + a + infinitivo*, *dever + infinitivo*), единият от които функционира като спомагателен, а другият – като спомогнат глагол (*verbo auxiliar + (preposição) + verbo auxiliado*). Използвам тези термини именно защото отразяват функционалната характеристика на глаголите, съставляващи една аналитична конструкция. *Спомагателният глагол* – определен от Дитрих (1984: 70) като глагол-морфема, изразява по синтетичен път характеристиките за лице, число, наклонение и време на конструкцията, а съобразно синтактичния контекст може да бъде представен и от именна глаголна форма, например инфинитив, деепричастие или причастие, изразяващи горепосочените стойности в контекста. Лексикалното съдържание на спомагателния глагол претърпява различни семантични и формални процеси на преобразуване – от десемантизация през морфологизация или граматикализация на лексикалното значение до морфологизация на глагола-морфема (*вж.* Барозо 1994: 61–71). *Спомогнатият глагол* – определен от Дитрих (1984: 70) като самостоен лексикален глагол, т.е. пълнозначен глагол, обозначава действието в изказването и участва в конструкцията като именна глаголна форма, съответно неличен инфинитив<sup>1</sup>, деепричастие или минало причастие. Ролята на спомогнатия глагол е предимно лексикална, но чрез семантиката на именните глаголни форми върху съдържанието му се наслагват и категориални стойности от полето на аспектиалността. Инфини-

---

<sup>1</sup> Обикновено инфинитивът е неличен (нефлективен), но Кампош (1998: 62–63) цитира случаи на употреба на личен инфинитив (флективен по лице и число), когато инфинитивната форма не следва непосредствено модалния глагол, макар това да не е в съзвучие с книжовната норма.

тивът се отличава с неутрална към всички глаголни категории семантика, деепричастието е немаркирана аспектиална форма по признака [незавършеност (-)], а миналото причастие е аспектиална форма, маркирана по признака [завършеност (+)] (вж. Кънчев 2004: 213–214). Това означава, че именната форма, изразяваща спомогнатия глагол в състава на конструкцията, има принос към изграждането на цялостното ѝ категориално съдържание. Свързващият елемент – предлогът, макар да присъства избирателно, също е структурно и семантично важен, защото и той допринася за общата категориална стойност на конструкцията – *acabar + de + infinitivo* (току-що приключило действие) е конструкция за *финална фаза* на действието (Барозо 1994: 131–133), а *acabar + por + infinitivo* (най-сетне приключило действие) е конструкция от подкатегорията на перифрастичния аспект, наречена *разположение* (Барозо 1994: 137–139).

Въз основа на горепосочените характеристики се позовавам на дефиницията за перифрастична конструкция, предложена от Барозо<sup>2</sup> и предадена тук по съдържание: конструкция, която обединява почти винаги две глаголни форми (с някои изключения при наличието на два спомагателни глагола); една флективна (морфемите за време, наклонение, залог, лице и число) и една нефлективна (инфинитив, деепричастие или причастие), съставляващи истинска глаголна синтагма, семантично, парадигматично и синтагматично определена като единица на нивото на „нормата“ и „системата“ на езика, чиято функция се състои в това да изразява системна стойност от модално, темпорално, аспектиално или диатетично естество (Барозо 1994: 71). Тази дефиниция съдържа и семантичната типология на португалските перифрастични конструкции<sup>3</sup>.

### 1.1.1. Специфика на модалните перифрастични конструкции

Модалните конструкции, като подвид на аналитичните морфосинтактични средства изобщо, също представляват семантично, парадигматично и функционално единство от две или повече глаголни форми, разпознаваеми в своята „споеност“ във всеки контекст (вж. Кампош 1998: 61–64). В редица езици системата от модални глаголи (и перифрастични конструкции, образу-

---

<sup>2</sup> Португалските антропони и топоними са предадени съобразно нормите за транскрипция и транслитерация на чужди имена на кирилица съгласно изискванията и насоките на БАН (Александрова, Викторова, Георгиев, Димитрова, Жерев, Захариева, Костадинова, Лакова, Мурдаров, Станков, Станчева, Цойнска, Чаралозова 2002: 65–66, Мурдаров, Александрова, Станчева, Чаралозова, Димитрова, Викторова, Лакова, Костадинова, Томов, Паскалев, Стоилова, Атанасова 2012: 30), като са следвани и критериите, изложени у Бояджиев (2005: 92, 95–96).

<sup>3</sup> В Чергова (2012: 37–43) перифрастичните конструкции са разгледани в състава на лексико-граматическите контекстуални маркери, които имат допълваща функция по актуализиране на темпоралните характеристики на конюнктивните форми в контекста.

вани с тях) са основно или единствено средство за изразяване на модалност (Палмър 2001: 4), макар португалският да не е сред тях, защото конституира модалните отношения базисно чрез модално-темпоралните грамемии за индикатив и конюнктив. Важно е да се отбележи, че модалните глаголи в спомагателна функция модализират други глаголи благодарение на своето лексикално значение и това е особено осезаемо именно при глаголите *dever*, *poder* и *querer* (Барозо 1994: 69), тъй като такава спомагателна функция изпълняват и немодални глаголи, например *ter de*, *haver de* (Барозо 1994: 69) с по-високи нива на граматикализация и десемантизация. Често някои видове модалности и връзката им с логическите модалности се тълкуват именно от позицията на лексикалната семантика на модалните глаголи (Александреску 1976: 19–27, Потие 1976: 39–46, Ландовски 1976: 78–89, Ренгсторф 1976: 74, 71–77). В португалистиката модалните конструкции са обект на изследване и описание в трудовете на Дитрих (1984), Матеуш, Брито, Дуарте и Фария (1989: 109–110), Вилела и Кох (2001: 72–74), Оливейра (2004: 248–254) и др., а Кампош (1998) разглежда двойката *dever* и *poder* като модална подсистема и разграничава деонтичното значение на *dever* от епистемичните му значения (Кампош 1997: 175–182). Това наблюдение има отношение към целите на статията, т.е. да се проследи евентуалната връзка на темпоралните стойности на модалните конструкции със спомагателните глаголи *dever*, *poder* и *querer* и условията на проява на епистемичните им функции.

### 1.1.2. Лексикални полета на перифрастичните модални конструкции

Въз основа на лексикалната семантика на модалните глаголи Потие (1976: 39–41) анализира езиковите модалности във френския език, възплетени в четирите модални глагола – *devoir*, *pouvoir*, *savoir* и *vouloir*, които определя като макросеми, „съществени за изразяване на субективността в езиковите послания“, и дефинира техните контекстуални семи. Определението на Косериу (1981: 146) за лексикалното поле като парадигма, в която даден семантичен континуум се разпределя между лексикалните единици, влизайщи в непосредствени опозиции въз основа на минимални дистинктивни белези, дава възможност да се обособи ядрото на подсистемата на модалните конструкции и нейните лексикални полета. Очертава се наличието на три обобщени семантични сфери, ориентирани около лексемите на модалните глаголи *poder*, *dever* и *querer* (вж. Чергова 2016: 59). Всяка от тези глаголни лексеми образува лексикално поле със семантичен континуум (макросема), съответно *възможност*, *необходимост* и *волевост*. В лексикалното поле с макросема *възможност* освен *poder* може да попаднат и глаголи като *saber* и *conseguir*, изразяващи в контекста различни степени на вероятност (умозаклучителност, евентуалност, спорадичност), логическа, физическа, психическа (способност), интелектуална (знание и умение) и волева (успяване) възможност.

В лексикалното поле с макросема *необходимост* освен *dever* попадат и глаголите *ter de*, *haver de*, *haver que*, *precisar*, *necesitar*, изразяващи вътрешна потребност, външно за субекта задължение, изискване и други. В лексикалното поле с макросема *волитивност* освен *queer* може да попаднат и глаголи като *desejar*, *apetecer* и др., изразяващи различни аспекти и сила на желанието (вж. Китова-Василева 2007: 203–212). Посочените макросеми очертават инвариантната семантика на съответните модални глаголи и конструкции. Освен семантичната им структура анализът би следвало да проследи и речевите реализации на модалните конструкции (вж. Мангачева 2011: 84–90, 93–94, 99–100, 111–118), включително под въздействието на темпоралните грамеми съгласно хипотезата на Кампош (1997: 182).

### 1.1.3. Място на модалните конструкции в йерархията на модалността

Макар да представляват част от морфологичния инструментариум на модалността, перифрастичните модални конструкции не са наклонение. На първо място, не са задължителен елемент от структурата на всяка пропозиция. На второ, изразяват модални значения, които разполагат и с други изразни средства (напр. модални наречия и други части на речта). На трето, модалното им значение в контекста може да имплицира вторични темпорални или аспектиални значения. На мнение съм, че единствено ако има яснота по инвариантните модални значения, може да се установят различните дистрибутивни и контекстуални значения и зоните им на преливане от една категория в друга. По тези причини мисля, че модалността в съвременния португалски език може да се възприеме като хиперкатегория (Герджиков 2003) или функционално-семантично поле от моноцентричен тип (Бондарко, Булыгина, Козинцева, Маслов, Павлов, Селиверстова, Шелякин 1987: 33–38), което има йерархична структура на модалните съдържания и изразяващите ги форми (Чергова 2015). Ето защо хиперкатегорията *модалност* в португалския език може да се разгледа на следните структурни нива:

- базисна модалност (наклонение) – изразява привативно опозитивно отношение между индикатив и конюнктив въз основа на признаците [несубективност (–)] / [субективност (+)]; реализира се чрез синтетични средства, а именно модално-темпорални грамеми в структурата на спрегнатия глагол;
- перифрастична модалност – изразява модални значения за необходимост, опитивност и волитивност, които са различни от базисните модални признаци и имат сложна семантична и формална организация в подсистеми или лексикално-категориални полета в рамките на очертаните семантични континууми; реализират се чрез аналитични средства, чиито спомагателни глаголи предават базисните модални стойности чрез модално-темпоралните си грамеми;

- надстроечна модалност – изразява епистемични стойности от семантичната сфера на възможността и вероятността, които се различават от базисните модални значения, а отчасти и от инвариантните значения на модалните конструкции; реализира се факултативно чрез контекстуалните функции на някои темпорални форми (напр. футурум, ретроспективен футурум, футурум претерити, ретроспективен футурум претерити, индикативен имперфект, неотносителен конюнктивен имперфект и презенс) и на някои модални конструкции от перифрастичната модалност;

- изреченска модалност – изразява значения, които не са кодирани чрез синтетични или аналитични морфологични средства, и има отношение към пропозиционалните модалности;

- дискурсивна модалност – изразява отношението на говорещия към езиковите средства и операции при конструирането на дискурса си.

В така определените нива на модалността са посочени предимно средствата за изразяване, а не модалните съдържания. Базисната модалност е свързана с (не)субективна оценъчност, но инструментът ѝ е категориална морфема, на чиято основа се гради темпоралната система (вж. Чергова 2012). Перифрастичната модалност изразява деонтични, оптативни и волитивни съдържания, но се изразява чрез аналитични инструменти, т.е. перифрастични конструкции. Надстроечната модалност изразява епистемични съдържания, но се реализира чрез факултативни, контекстуални функции на модално-темпорални грамеми и перифрастични конструкции и т.н.

## ***1.2. Дефиниция на темпоралните подкатегории***

Темпоралните отношения и форми в съвременния португалски език също имат структура на хиперкатегория, или функционално-семантично поле от моноцентричен тип, тъй като съдържат повече от един вид категориално отношение, сложна система от темпорални форми с различна йерархична организация в подсистемата на индикатива и на конюнктива. Йерархичната им структура може да бъде описана чрез следните темпорални подкатегории (вж. Косериу 1976, Вучева 1995, Куцаров 2007: 204–262, Чергова 2012: 17–21; 2014: 190–191).

### ***1.2.1. Подкатегория глаголно време***

Подкатегорията *глаголно време* може да бъде определена като ядрена морфологична подкатегория поради семантичната си стойност и формалната си реализация. Семантичното съдържание на тази темпорална подкатегория отговаря на *отношението на глаголното действие към момента на изказване* (Куцаров 2007: 244, Чергова 2012: 18) и се заключава в тричленната при-

вативна опозиция: *предходност* (+) / *едновременност* (-) / *следходност* (+). Формалната ѝ реализация се осъществява основно от синтетичните форми от неотносителния таксис – аорист (+) / презенс (-) / футурум (+). В индикативната подсистема опозицията се отразява и на вътрешната организация на синтетичните форми от относителния таксис – плусквамперфект (+) / имперфект (-) / футурум претерити (+).

### 1.2.2. Подкатегория *таксис*

Подкатегорията *таксис* се структурира въз основа на отношенията в подкатегорията глаголно време. Тя съдържа отношението, зададено от ядрената подкатегория, и надгражда ново специфично категориално значение – относителност. Семантичното съдържание на тази темпорална подкатегория се заключава в *пряко или непряко отношение на изказаното глаголно действие към момента на изказването* (Куцаров 2007: 255, Чергова 2012: 18–19). Формалната му реализация се представлява основно от синтетичните глаголни форми, изразяващи пряко отношение към момента на изказването, и от синтетичните глаголни форми, изразяващи непряко отношение към момента на изказване, т.е. пряко отношение към минал ориентационен момент (вж. Куцаров 2007: 255–256). Екстензивен член на опозицията са формите, пряко свързващи изказаното действие (аорист, презенс, футурум) с момента на говорене, които се отличават с признака *неотносителност* (-). Интензивен член на опозицията са формите, пряко свързващи изказаното действие с миналия ориентационен момент (плусквамперфект, имперфект, футурум претерити), които се отличават с признака *относителност* (+).

### 1.2.3. Подкатегория *перспектива*

Семантичното съдържание на тази темпорална подкатегория изразява *отношение на действие или резултат от действие към друго действие спрямо един и същ ориентационен момент* (Косериу 1976, Вучева 1995, Чергова 2012: 19–21). Формалната ѝ реализация се представя от синтетичните форми за глаголно време и таксис, които изграждат екстензивния елемент на опозиция, т.е. *първичната перспектива* (-). Синтетичните глаголни форми от неотносителен и от относителен таксис се характеризират с немаркираните признаци *неретроспективност* (-) и *непроспективност* (-). Интензивният член на опозицията се реализира от аналитични форми, които изграждат *вторичната перспектива* (+) и са маркирани по признаците *ретроспективност* (+) – *ter + participio passato*, и *проспективност* (+) – *ter de + infinitivo*. Сама по себе си първичната перспектива не представлява категория, обособява се като такава единствено благодарение на интензивния морфологичен инструмент – аналитичните конструкции от вторична перспектива и тяхното съдържание.



## 2. ВЛИЯНИЕ НА ТЕМПОРАЛНИТЕ ФОРМИ ВЪРХУ МОДАЛНИТЕ КОНСТРУКЦИИ

Темпоралната подкатегория, която има най-непосредствено отношение към настоящия анализ, е подкатегорията глаголно време от първична перспектива в неотносителен таксис – индикативен презенс, аорист и футурум. Анализът се съсредоточава върху влиянието, което тези три темпорални грамеми оказват в контекста на ядрените модални конструкции за необходимост (*dever + infinitivo*), за възможност (*poder + infinitivo*) и за волитивност (*querer + infinitivo*).

### **2.1. Модалните конструкции със спомагателен глагол в индикативен презенс**

2.1.1. *Модалните конструкции за необходимост*, въведени от спомагателен глагол *dever* с грамема за презенс, изразяват необходимост, задължение, изискване, което проектира действието, изразено от спомогнатия глагол, в следходността. Това ще рече, че актуална към момента на говоренето е самата модална стойност на необходимост или задължение, а модализираното действие предстои спрямо момента на изказване.

1) Então porque é que acha que lhe *devo dar* o trabalho a si? / Primeiro, porque já tenho alguma experiência com cavalos e, segundo, porque sou um trabalhador muito esforçado e empenhado (Любовна магия 2013: 52).

Защо тогава смятате, че *трябва да дам* работата на Вас? / Първо, защото вече имам известен опит с конете, и второ, защото работя здраво и усърдно.

2) (...) o tribunal decidiu que 217 cidadãos, (...), *devem ser indenizados* por „danos morais“ (...) (Публико 17.04.2013).

(...) съдът реши, че 217 граждани, (...), *трябва да бъдат обезщетени* за „морални щети“ (...).

3) Christine Lagarde, directora-geral do FMI, foi curta e grossa na mensagem: a zona euro *deve preocupar-se* em limpar o seu sistema financeiro e não ter medo de fechar bancos (Жорнал И 11.04.2013).

Кристин Лагар, генерален директор на МВФ, отправи кратко и рязко послание: еврозоната *трябва да се заеме* да разчисти своята финансова система, без да се бои от затварянето на банки.

4) Filipa olha para Joana e Gabriel sem saber se *deve contar*. Decide que é melhor não (Любовна магия 2013: 52).

Филипа гледа Жоана и Габриел, като недоумява дали *трябва да каже*. Решава, че е по-добре да не го прави.

5) As assembleias gerais de accionistas *devem ser convocadas* sempre que a lei o determine (...) (Търговски кодекс 2000: 318 / чл. 375, ал. 1).

Общо събрание на акционерите *трябва да се свиква* винаги в случаите, предвидени по закон (...).

Тази следходно ориентирана семантика (Чергова 2012: 39, 100) е присъща на деонтичното значение на глаголните конструкции за необходимост. Наблюдава се в деятелен (1), (3), (4) и страдателен (2), (5) залог, а също така при задаване на правни норми със семантика на задължение, възникващо при сходни казуси, т.е. многократни действия, постановени по силата на нормативен акт (5). В някои случаи (4) е особено осезаема връзката на деонтичното значение на конструкцията със следходната ориентация на модализираното действие, защото то е актуално като задължение (*deve contar*), но не достига до реализация след момента на изказване (*decide que é melhor não*).

Същевременно модалните конструкции, въведени от глагол *dever*, са в състояние да изразят и епистемично значение на вероятност, свързано с умозаключително съждение – (6) до (18) включително. В тези случаи не се установява вторична следходна ориентация на модализираното действие, която е характерна за деонтичните значения на конструкцията. Смятам, че именно снемането на следходната семантика на модализираното действие позволява епистемичния прочит на глаголните конструкции за необходимост и задължение:

6) O que é que ganhas com isto? / Desculpa? / Não *deves estar a fazer* isto de graça (Любовна магия 2013: 06).

Какво печелиш от това? / Моля?! / *Вероятно не (едва ли)* го правиш даром.

7) Não *te deves lembrar* de mim (Любовна магия 2013: 06).

*Вероятно не (едва ли)* ме помниш.

8) Não, obrigado. Não *deve ser* nada de grave, mas vocês já sabem como é que é a minha mãe... (Любовна магия 2013: 68).

Не, благодаря. *Вероятно не е* нищо сериозно, нали знаете каква е майка ми...

9) (Tocam à campainha) Catarina: *Deve ser* para mim (Любовна магия 2013: 06).

(Звънят на звънеца) Катарина: *Сигурно (предполагам, вероятно)* е за мен.

10) Alice (ri): Este decidiu nascer agora. Mas, *deve ser lindo* assistir a um parto (Любовна магия 2013: 07).

Алисе (смее се): Това бебе е решило сега да се роди. Ама, *сигурно (вероятно)* е *красиво* да присъстваш на раждане.

11) *Deves estar a brincar* (Любовна магия 2013: 07).

*Сигурно (вероятно, предполагам, по всичко изглежда, че)* се шегуваш.

12) Tu tens que voltar para casa. A tua mãe *deve estar a morrer* de preocupação (Любовна магия 2013: 51).

Трябва да се прибереш у дома. Майка ти *вероятно умира* от притеснение.

13) Tu *deves achar* que sou uma incompetente (Любовна магия 2013: 51)!

*Сигурно си мислиш*, че съм некадърна!

14) Mas o que é que a Paula sabe de ti? Ela *deve saber* imensas coisas. Conhece-te mais tempo do que eu... (Любовна магия 2013: 68).

Ама какво знае Паула за теб? *Сигурно знае* куп неща. Та тя те познава по-дълго време от мен...

15) Como tu *deves saber... debes saber*, não é? Que existem vários processos pendentes nos tribunais portugueses (Любовна магия 2013: 68).

Както *вероятно знаеш... вероятно знаеш*, нали? Има няколко висящи дела в португалските съдилища.

16) Ela *deve ter* imensas coisas para te contar a ti (Другата жена 2008: 2).

*Вероятно има* много неща да разкаже, и то на теб.

17) Boa tarde, o senhor *deve ser* o António... / Sim, sim, sou eu (Другата жена 2008: 18).

Добър ден, Вие *сигурно сте* Антонио... / Да, да, аз съм.

18) O teu irmão já sabe? Já lhe disseste? / Não... *deve estar* com o telefone sem bateria (Другата жена 2008: 20).

Брат ти знае ли? Каза ли му вече? / Не... *сигурно* телефонът му *няма* батерия.

Често *dever* се проявява като епистемичен модализатор на аспектуални конструкции – (6), (11), (12) – за продължителност на действието (*панорамна гледна точка*: *estar + a + infinitivo*<sup>4</sup>), което допълнително подчертава идеята за едновременност на изказаното предположение и модализираното действие в плана на едновременността. Епистемичното значение комбинира успешно със средства за отричане в предикацията (6), (7), (8).

Епистемичната употреба на *dever* в презенс преобладава в диалогичната реч и може да се определи като изразяване на умозаключително съждение по скалата на вероятността. Китова определя вероятностния епистемичен статус като „вторично оценяване на пропозицията“, което говорещият изгражда чрез „недоказани, но доказуеми умозаключения“ (Китова 2005: 130). Формите на вероятностния епистемичен статус изразяват проблематични съждения в скаларни стойности от най-висока до най-ниска степен на вероятност, характеризиращи се с признаците [несигурност, неконкретност, неангажираност,

---

<sup>4</sup> Терминологията на български език следва възприетата у Чергова (2012: 42).

несвидетелственост] (Китова 2005: 131). Това позволява в състава на португалските средства за изразяване на надстроечна епистемична модалност да бъде включена модалната конструкция, въведена от модален глагол *dever* + *infinitivo* в презенс.

Ако модалният глагол *dever* в презенс предхожда конструкция от вторична ретроспективна перспектива (*ter* + *particípio passado*), вероятностната епистемична семантика се отнася до действие от полето на предходността спрямо момента на изказване, за което говорещият няма сведения, но прави умозаключение въз основа на емпиричния си опит и познания:

19) O Henrique *deve ter adormecido* (Любовна магия 2013: 07).

Енрике *вероятно е задрямал*.

20) *Deve ter-se esquecido* (Любовна магия 2013: 07).

*Вероятно е забравил*.

21) Ela *deve ter ficado a pensar* que tu eras um tarado (Любовна магия 2013: 68).

*Сигурно си е (ще да си е) помислила*, че си някой първерзник.

22) Hum, estou a ver que acordaste mal disposta. / É, *deve ter sido...* (Другата жена 2008: 63).

Хм, виждам, че си станала в лошо настроение. / Да, това *ще да е...*

23) Tu andas enrolado com a Maria, toda a gente percebe isso. Só o Luís, para não variar, é que *não deve ter percebido* (Другата жена 2008: 54).

Ти си се забъркал с Мария, това на всички им е ясно. Само Луиш, верен на себе си, *сигурно още нищо не е разбрал*.

По този начин семантиката на завършеност (перфективност) на миналото причастие си взаимодейства с епистемичната стойност на деонтичния модален глагол в презенс и пренася вероятностната семантика от полето на едновременността в полето на предходността, като позволява съчетание със средствата за отричане (23) и аспектиални конструкции за продължителност на действието (21).

Кампош (1997) се спира на явление, което Потие (1976: 42) описва във френския език – съвместната употреба на два модални глагола в една модална конструкция:

24) O Gil *deve poder ir* à praia amanhã (Кампош 1997: 154).

Жил *вероятно (трябва да) може да отиде* утре на плаж.

25) Agarrem-se bem. O motorista *pode ter de fazer* uma travagem brusca (Кампош 1997: 154).

Дръжте се здраво. На шофьора *може да му се наложи да спре* внезапно.

От това следва изводът, че на първа позиция се явява модалният глагол в епистемична функция (*deve poder ir, pode ter de fazer*), а на втора позиция – модалният глагол в неепистемична функция (*deve poder ir, pode ter de fazer*).

2.1.2. *Модалните конструкции за възможност* със спомагателен глагол *poder* в презенс също не са обвързани със следходна семантика (28), макар в много случаи тя да ги съпътства в контекста (26), (27). Следходната ориентация може да е следствие от аспектуални конструкции за прогресивност (26) или от цялостната темпорална ситуация в изказа, която сочи следходност на модализираното действие (27). Модализираните действия обозначават както епистемична възможност (26), (27), така и физическа, психическа или интелектуална способност и пригодност (28) в даден настоящ и/или следходен момент.

26) (...) o primeiro-ministro ainda conseguiu deixar a ameaça no ar de que a decisão do Tribunal Constitucional *pode vir a contribuir* para a saída de Portugal do euro (Публико 09.04.20136).

(...) министър-председателят дори успя да подхвърли във въздуха заплахата, че решението на Конституционния съд *може да допринесе* за излизането на Португалия от еврозоната.

27) *Jogo online pode dar* balão de oxigénio orçamental (Публико 09.04.2013a).

Онлайн игра *може да се окаже* кислородна бутилка за бюджета.

28) Então, a Carmo *pode testemunhar* a teu favor (Другата жена 2008: 63).

Значи Кармо *може да свидетелства* в твоя полза.

В полето на едновременността конструкцията с модален глагол *poder* в презенс изразява епистемична възможност, когато става дума за многократни действия – (29), (30), (31), или еднократни действия с различна продължителност – (32), (33), които включително създават впечатление за общовалидно правило (34). Сред тях също може да се установят семантични стойности на физическа, психическа или интелектуална способност – (31), (33).

29) Muitos dizem que não sou político. Admito que *podem ter razão* (Публико 11.04.2013).

Мнозина казват, че не съм политик. Допускам, че *може и да са прави*.

30) A Microsoft refere que os *scammers* acedem ao nome e outras informações pessoais através de listas telefónicas de acesso público e *podem até mesmo saber* qual o sistema operacional que as vítimas estão a utilizar (Луза 09.04.2013).

Майкрософт посочва, че измамниците се сдобиват с имена и други лични данни чрез телефонни указатели обществено достояние и *може дори да им е известна* операционната система, използвана от жертвите.

31) Estas descobertas indicam que os telómeros *podem aumentar* à medida que se muda o estilo de vida (Публико 17.09.2013).

Тези открития показват, че теломерите *може да се увеличават* при промяна в стила на живот.

32) Isso, por acaso, até *pode ser giro* (Другата жена 2008: 54).

Впрочем това дори *може да е* забавно.

33) *Posso ser velho, posso não saber* uma letra, mas há muitas coisas que ainda sei (Пейшото 2007: 50).

*Може да съм* стар, *може* и една буква *да не зная*, но има много неща, които все още зная.

34) Há um dia que vale por todos os outros, e por toda a vida. É quando *podemos abrir* a janela pela primeira vez, e pela primeira vez deixar entrar ar verdadeiro (Корея 2001: 101).

Има ден, който струва колкото всички останали дни, колкото целия живот. Точно тогава *може да отворим* прозореца за пръв път и за пръв път да пуснем вътре истински въздух.

Устойчивата конструкция с модален глагол *poder* в презенс регистрира значения, които може да се отнесат към деонтичната модалност, защото са свързани с идеята за увереност при изказване на задължение (35), на забрана – (36) *não pode haver*, (37), на позволение (36) *que se pode fazer*, (39) *podem ser diversos*. Деонтичната стойност на забрана обикновено се съчетава с маркер за отричане в предикацията (36) *não pode haver*, (37), (38), (39) *nenhum pode ser*. Тези стойности на глаголните словосъчетания с модален глагол *poder* в презенс очертават допирни точки със средствата за изграждане на открит подбудителен изказ с форма на съобщително изречение (вж. Мангачева 2011: 84–86), особено осезаеми в случаи (35) и (37).

35) Ah, *podes crer...* é coisa que não vou voltar a fazer na minha vida (Другата жена 2008: 63).

А, *помни ми думата* (= трябва да ми вярваш)... докато съм жива, няма да направя втори път подобно нещо.

36) O autarca defendeu que „*não pode haver* a arrogância, que roça a estupidez, de se achar que *se pode fazer* o que se quer“ (Публико 15.08.2013).

Кметът защити тезата, че „*е недопустима* арогантността, граничеща с глупост, да се мисли, че ни *е позволено* всичко, което ни се прииска да правим“.

37) *Não nos podemos esquecer* que existem crianças que não são acompanhadas em casa pela família e que vão ficando para trás (Луза 19.04.2012).

*Не бива да забравяме*, че съществуват деца, които не получават помощ в семейството и постепенно изостават.

38) A sociedade por quotas *não pode ser constituída* com um capital inferior a 5 000 euros *nem* posteriormente o seu capital *pode ser reduzido* a importância inferior a essa (Търговски кодекс 2000: чл. 201, с. 244).

Капиталът, необходим за учредяване на дружество с ограничена отговорност, *не може да бъде* по-малък от 5000 евро, *нито* впоследствие *подлежи на намаляване* до стойности по-ниски от тази.

39) Os valores nominais das quotas *podem ser diversos*, mas *nenhum pode ser inferior a* 100 euros, salvo quando a lei o permitir (Търговски кодекс 2000: чл. 219, ал. 3, с. 252). Номиналната стойност на дяловете *може да бъде* различна по размер, *стига да не е* по-малка от 100 евро с изключение на случаите, разрешени от закона.

Ако модалният глагол *podet* в презенс предхожда конструкция от вторична ретроспективна перспектива (*ter + participio passado*), възможностната епистемична семантика се отнася до действие от полето на предходността спрямо момента на изказване, за което говорещият не разполага с данни, но формулира предположение:

40) „Tudo o que vimos foi material comum que *pode ter sido* impulsionado pelo engenho explosivo“, sublinhou, rematando: „Nunca vi nada como isto antes“ (Публико 16.04.2013б).

„Всичко, което видяхме, бяха обикновени материали, които *може да са били* изстреляни от взривното устройство“, подчерта и заключи: „Никога преди не съм виждал подобно нещо“.

Китова (2005: 171) свързва възможностния епистемичен статус с „несигурността и неангажираността на говорещото лице, поднасящо вторична оценка за съдържанието на пропозицията“ чрез „езикови изказвания дилеми с дизюнктивна същност“.

За разлика от вероятностния статус, възможностният епистемичен статус притежава бипропозиционална конфронтативна природа, която принуждава говорещия да изгражда хипотетични предположения с дихотомен или многовариантен дизюнктивен характер, от вида а) *Може да вали, а може и да не вали* или б) *Може да е излязъл, а може и да не е излязъл или просто може да не вдига телефона* (Китова 2005: 172).

Това позволява в състава на португалските средства за изразяване на надстроечна епистемична модалност да бъде включена перифрастичната конструкция, въведена от модален глагол *podet* в презенс, със стойност на възможностна семантика в неотносителен таксис.

Контрастът между инвариантната епистемична семантика за възможност на *podet* и инвариантната деонтична семантика за необходимост на *dever* изпъква най-отчетливо при съвместната им употреба в изказа:

41) O uso mais explícito e definido da língua exprime um ideal de vida no qual o erro *pode e deve ser totalmente erradicado*, e em que o problema *deve encontrar* a sua solução (Пайшао 2000: 44).

Най-експлицитната и определена употреба на езика изразява някакъв жизнен идеал, от който грешката *може и трябва да бъде* напълно *изкоренена* и в който проблемът *трябва да намери* своето решение.

2.1.3. От своя страна *модалните конструкции за волитивност*, въведени от емблематичния глагол *querer* в презенс, може да изразяват проспективно значение (42), но то далеч не е задължителен семантичен компонент:

42) Miguel Relvas *quer voltar a ser* deputado (Публико 10.04.2013).  
Мигел Релваш *иска отново да бъде* депутат.

43) „Agora, *quero beneficiar* desse novo estar de felicidade de quem se representa a si próprio“, *acentuou* (Луза 08.08.2013).  
„Сега *искам да се порадвам* на това ново състояние на щастие, присъщо на хората, които представляват само себе си“ *подчерта* (Сократеш).

44) *Quero aproveitar* para apelar aos próprios sindicatos (...) no sentido de não prejudicarem as famílias e os estudantes que têm realmente provas importantes que precisam de prestar (...) (Луза 07.06.2013).  
*Искам да използвам* случая да призова синдикатите (...) да не вредят на семействата и на учениците, които наистина *трябва да положат* сериозни изпити (...).

45) Se é assim para todos os cidadãos, os que *querem pintar* um muro também têm de o fazer (Публико 15.08.2013).  
Щом е така за всички граждани, онези, които *искат да рисуват* по стените, също *трябва да го направят*.

В голяма част от случаите се изразява волитивност спрямо действие, актуално в момента на говоренето (43), (44) и (45). Елементът на волитивност се съчетава с аспектуални конструкции (42). Логиката на предикативната ситуация е по-показателна за проспективната или непроспективната семантика на волитивните устойчиви словосъчетания.

Наблюдават се някои устойчиви употреби на волитивната конструкция с презенс и императив, които частично се използват от сферата на темпоралната и модалната семантика. Такава е устойчивата конструкция *quer dizer*, която се среща като адвербиално словосъчетание (иначе казано, сиреч) или като лексикализиран синоним на „означава“:

46) Estares aqui *quer dizer* que há uma esperança (Любовна магия 2013: 52)  
Това, че си тук, *означава*, че има надежда.



В конструкция, която бих определила като конструкция за уклончиво мнение, глаголът *querer* е спомагателен спрямо глагол за лично мнение и функционира като своеобразен интензификатор за убедителност:

47) (...) *este ano parece-me que vai chover (...), não sei porquê, (...) mas quer-me parecer que este ano vai chover* (Пейшото 2007: 139)

(...) струва ми се, че тая година ще е дъждовна (...), не зная защо, (...) но *все ми се струва*, че тая година ще е дъждовна.

Конструкциите, които съдържат модален глагол *querer* в императив, т.е. в конюнктивен презенс, функционират с извънречева сила на молба или заявление с различна стилистична стойност в зависимост от типологията на контекста:

48) *Nem queiram saber o que me aconteceu. (...) Oh, nem queiram saber* (Пейшото 2007: 138, 139)

*Нич не ви трябва да знаете* какво ми се е случило. (...) *О, нич не ви е притрябвало да знаете.*

В случая подбудителната форма на изказа (48), комбинирана със средства за отричане, поражда допълнителен нюанс на емоционална оценъчност: *По-добре не питайте / Нич не ви трябва да знаете*. В утвърдителна форма с подбудителна семантика може да се срещне в някои административни формуляри: *Queiram preencher os vossos dados pessoais / Моля, попълнете* личните си данни.

#### 2.1.4. Изводи

Индикативният презенс в състава на *перифрастичните конструкции* показва следните тенденции:

- Модалната конструкция за необходимост *dever + infinitivo* със спомагателен глагол в презенс може да изразява 1) *деонтична модалност* за необходимост и задължение, когато притежава темпорална семантика на *неотносителна следходност*; и 2) *епистемична модалност* за вероятност, когато съдържа темпорална семантика на *неотносителна едновременност*. Съчетаването на модалния глагол в индикативен презенс с конструкция от ретроспективна перспектива [*dever + ter + particípio*] пренася епистемичната оценъчност върху действие от неотносителната предходност;

- Модалната конструкция за възможност *poder + infinitivo* със спомагателен глагол в презенс може да изразява *епистемични стойности за възможност* и *деонтични стойности в зависимост от средствата за отричане в изказа* независимо от темпоралната ориентация, която може да обхваща както едновременността, така и следходността в неотносителен таксис. Съчетава-

нето на модалния глагол в презенс с конструкция от ретроспективна перспектива [poder + ter + participio] пренася епистемичната оценъчност върху действие от неотносителната предходност;

- Модалната конструкция за волитивност *querer + infinitivo* със спомагателен глагол в презенс може да изразява желателност в неотносителната едновременност и следходност. Съчетаване на модалния глагол в презенс с конструкция от ретроспективна перспектива [*querer + ter + participio*] не се регистрира. Подобно съчетание би пренесло желателността върху действие от неотносителната предходност, а това означава имплицитно отрицание на действието, т.е. стойност на невъзможност. Вероятно по тази причина конструкцията [*querer + ter + participio*] се използва предимно със спомагателен глагол в индикативен имперфект или футурум претерити, което поражда значение на условност в неотносителен таксис.

## 2.2. Модалните конструкции със спомагателен глагол в индикативен футурум

Как реагират модалните конструкции за възможност, необходимост и волитивност, когато спомагателният им глагол носи грамема за футурум?

2.2.1. *Модалните конструкции за необходимост*, въведени от спомагателен глагол *dever* с грамема за презенс, изразяват неотносителна следходност като вторичен ефект от модалната си семантика. Употребата на спомагателния глагол във футурум би изглеждала плеонастична, но речта регистрира множество случаи (50 случая в корпуса), в които деонтичната семантика е разположена темпорално в неотносителна следходност чрез грамемата на футурума:

49) O FMI *deverá admitir* na sexta-feira que cometeu erros „grosseiros“ na forma como lidou com a crise da dívida na Grécia nos últimos três anos (Публико 05.06.2013)<sup>5</sup>.

МВФ *ще трябва да признае* в петък, че е допуснал „груби“ грешки в начина на управление на дълговата криза в Гърция през последните три години.

50) Em cima da mesa está já o aumento da idade no sector privado dos actuais 65 anos para os 67, que *deverá entrar* em vigor até ao final deste ano (Жорнал И 15.04.2014). Вече е на масата предложението за увеличаване на пенсионната възраст в частния сектор – от сегашните 65 години става на 67, което *ще трябва да влезе* в сила до края на тази година.

51) Para isso, *terá de se construir* um subsistema de componentes ópticos que levam a luz dos telescópios até ao espectrógrafo ao longo de dezenas de metros, num túnel subterrâneo (Публико 04.06.2013)

---

<sup>5</sup> На 05.06.2013 г. новината излиза във вида, в който е цитирана, но на 06.06.2015 г. е редактирана и се чете следният вариант: O Fundo Monetário Internacional (FMI) *admitiu nesta sexta-feira...* / МВФ *заяви този* петък, че...

За целта *ще трябва да се изгради* подсистема от оптични компоненти, които отвеждат светлината до телескопите на спектрографа по протежение на десетки метри чрез подземен тунел.

52) Esta situação não é a ideal nem para as empresas produtoras de energia nuclear, nem para o Governo, que *terá de aumentar* a factura da importação de energia (Публико/АФП 15.09.2013).

Това положение не е идеално нито за производителите на ядрена енергия, нито за правителството, което *ще трябва да увеличи* разходите за внос на енергия.

53) Eu entrego-lhe o tubo de ensaio que contém o ADN de Jesus. Mas primeiro *terá de deixar* a Valentina afastar-se. Estamos de acordo? (Сантош 2011: 518).

Ще Ви дам епруветката, съдържаща ДНК-то на Исус, но първо *ще трябва да позволите* на Валентина да се отдалечи. Разбрахме ли се?

В някои от случаите се долавя по-ниската степен на ангажираност на говорещия с възможността за реализация на действието в неотносителна следходност, което може да се определи като по-ниска степен на вероятност. Тази ниска степен на вероятност се отнася до действие в неотносителна следходност:

54) Aqueles estudantes contactaram os pais das vítimas através do email criado para recolher informações sobre o que se passou naquele fim-de-semana e os seus depoimentos *deverão trazer* alguma luz sobre a eventual existência de violência nas praxes (Публико 04.02.2014).

Онези студенти се свързали с родителите на жертвите чрез мейла, създаден за събиране на информация относно случилото се през въпросния уикенд, и техните показания *ще трябва да хвърлят* светлина относно евентуалното наличие на насилие в студентските ритуали.

Граммемата за футурум може да реализира транспозитивни (контекстуални) функции в полето на своя екстензивен корелат – презенса – дори в състава на модалните конструкции за необходимост. Тази транспозиция обаче трудно се установява в речта поне доколкото може да се съди от примерите в корпуса, защото преобладаващата част от модални конструкции за необходимост със спомагателен глагол във футурум се отнасят до темпоралната сфера на неотносителната следходност. Все пак се установяват и случаи (55), съдейки по конструкцията на дискурса, които може да бъдат тълкувани като транспозитивна употреба на модална конструкция за необходимост със спомагателен глагол във футурум в полето на неотносителната едновременност:

55) De acordo com um relatório da Unidade Técnica de Apoio Orçamental enviado aos deputados, o défice das administrações públicas *deverá estar* „em linha com o observado em igual período do ano passado“ (Луза 30.05.2013).

Съгласно доклад на Техническата служба по бюджетно подпомагане, изпратен на депутатите, дефицитът в публичната администрация *ще трябва да е (вероятно е)* „равен на регистрирания през същия период на миналата година“.

Чрез грамемата за футурум в структурата на конструкцията за необходимост се активира епистемична стойност за по-ниска степен на вероятност, когато тя функционира в неотносителна едновременност. Такова съдържание може да се предаде и чрез конструкция с презенс (*deve estar*), но степента на вероятност (умозаклучителност) е по-висока. Чрез грамемата за футурум на модалния глагол говорещият се дистанцира повече от ангажимента към вероятностната оценка на действието в умозаклучителното съдържание на изказа си. Тук се основавам на наблюденията за скаларната природа на вероятността на Китова (2005: 132).

Ако модалният глагол *dever* във футурум предхожда конструкция от вторична ретроспективна перспектива (*ter + particípio passado*), вероятностната епистемична семантика се отнася до действие от полето на предходността спрямо момента на изказване:

56) Um estudo citado no Livro Verde da Comissão Europeia mostra que o mercado das apostas online é o que mais tem crescido dentro do sector do jogo. Alcançou receitas superiores a 6160 milhões de euros em 2008 e estima-se que *deverá ter chegado* aos 7320 milhões em 2013 (Публико 09.04.2013а).

Проучване, цитирано в Зелената книга на Европейската комисия, сочи, че пазарът за онлайн залози се е разраснал най-много в сектора на хазартните игри. Приходите от тях надхвърлят 6 милиарда и 160 милиона евро за 2008 г. и се предполага, че *вероятно са достигнали* 7 милиарда и 320 милиона за 2013 г.

Перфективната (и/или резултативната) семантика на миналото причастие си взаимодейства с епистемичната стойност на деонтичните модални глаголи и футурума в състава им, като по този начин пренася вероятностната семантика от полето на неотносителната следходност в полето на неотносителната предходност. Благодарение на футурума сложните конструкции изразяват по-ниска степен на вероятност, т.е. по-ниска степен на ангажираност на говорещия с вторичната оценка на съдържанието на изказването. В същата позиция презенсът също изразява епистемично съдържание, но с по-висока степен на вероятност.

2.2.2. *Модалните конструкции за възможност* със спомагателен глагол *roder* във футурум имат значително по-редуцирана употреба отколкото тези с презенс<sup>6</sup>. Част от примерите (57), основно в юридически текстове, изразяват

<sup>6</sup> Модалните конструкции за възможност със спомагателен глагол *roder* в презенс съставляват общо 981 случая в целия корпус от около 3000 случая и се отнасят както до полето на неотносителната едновременност, така и до полето на неотносителната след-

семантика на задължение в полето на неотносителната следходност и по тази причина са тълкувани като темпорална проява на модалната конструкция благодарение на семантиката на футурума и на спецификата на дискурса:

57) Na execução movida contra o titular do estabelecimento individual de responsabilidade limitada por dívidas alheias à respectiva exploração, os credores só *poderão penhorar* o estabelecimento provando a insuficiência dos restantes bens do devedor (Търговски кодекс 2000: 156).

При изпълнително производство спрямо едноличен търговец с ограничена отговорност по повод задължения, неприсъщи на съответната стопанска дейност, кредиторите *могат (ще могат) да заповорват* единствено търговския обект на едноличния търговец при доказана недостатъчност на останалото имущество на длъжника.

В останалата част от случаите следходната стойност е съпътствана от епистемична семантика на възможност, която притежава самият футурум, но е подчертана и от цялостното съдържание на перифрастичната конструкция. По този начин възможностната семантика на конструкцията с футурум се оказва дублирана. От една страна, това вероятно обяснява защо презенсът е значително по-продуктивен при употребата ѝ. От друга, (подобно на конструкцията *ir + infinitivo* с футурум) може би активира по-ниска степен на вероятност в ангажимента на говорещия относно възможността за реализация на следходното действие.

58) Segundo Madalena Rodrigues, esse arrefecimento *poderá provocar* nas zonas do interior norte e centro temperaturas mínimas entre os dois graus negativos e os três graus negativos (Луза 24.11.2013).

Според Мадалена Родригеш това захлаждане *може би ще предизвика* в северната и централната вътрешна територия на страната минимални температури между два и три градуса под нулата.

59) (...) estas grandes mudanças de estilo de vida *poderão reduzir* substancialmente o risco de certas doenças e a mortalidade prematura (Публико 17.09.2013).

(...) подобна голяма промяна в начина на живот *ще уснее да намали* съществено риска от някои заболявания и от ранна смъртност.

60) Numa declaração sem direito a perguntas, em Lisboa, Nuno Crato confirmou que os alunos que ainda não tenham nota lançada, devido à greve dos professores às avaliações, *poderão ir* a exame, conforme previsto para situações «excepcionais» no regulamento destas provas (Публико 11.06.2013).

---

ходност. Значително по-малко на брой са случаите на употреба на спомагателния глагол *poder* с футурум – общо 102, като 89 от тях са извлечени от журналистическа реч и художествена литература, 11 – от избраните юридически текстове, а 2 – от художествени филми и сериали.

В изявление без право на журналистически въпроси, в Лисабон, Нуно Крато потвърди, че учениците, чиито оценки още не са оформени заради учителската стачка против оценяването, *ще могат да се явят на изпит* съгласно реда, предвиден за „извънредни“ ситуации в правилника за провеждане на тези изпити (матури).

61) E então preciso de saber se me quer escutar até ao fim, sabendo que vou dizer algumas coisas sobre Jesus e a Bíblia que *poderão mexer* profundamente com as suas convicções religiosas (Сантош 2011: 52).

И затова трябва да зная дали имате желание да ме изслушате докрая, защото съзнавам, че ще кажа някои неща за Исус и Библията, които *може би дълбоко ще засегнат* религиозните Ви убеждения.

Изследване на Рамош върху деонтичната и епистемичната семантика на модалните глаголи *dever* и *poder* в португалски юридически текстове сочи драстичен превес на деонтичната употреба над епистемичната, която авторът обяснява със спецификата на текстовата типология (Рамош 2014: 321–324). Същевременно друго изследване на епистемичната модалност и евиденциалността в католическите проповеди на португалски език установява, че в този тип текстове се наблюдава висока степен на „увереност в истинността на пропозицията“ и изключително слабо присъствие на маркери за възможностна или вероятностна епистемична оценка (Виелгош 2014: 512–515). Очевидно не само темпоралните маркери на модалния глагол и ролята им в изказа, а и интенцията на субекта, автор на дискурса, имат отношение към функциите на перифрастичните модални конструкции.

При наличие на средства за отричане в предикацията семантичната стойност на модалната конструкция с *poder* придобива деонтична стойност с функтор *забранено* (62, 63) или епистемична стойност с функтор *много малко вероятно* (64, 65), която в зависимост от контекста може да се предаде като физическа, юридическа, интелектуална или емоционална неспособност или неувереност:

62) Em caso de alienação ou oneração de móvel não sujeito a registo feita apenas por um dos cônjuges, quando é exigido o consentimento de ambos, a anulabilidade *não poderá ser* oposta ao adquirente de boa fé (Граждански кодекс 2006: чл. 1687, ал. 3). Ако движимо имущество, неподлежащо на регистрационен режим, бъде продадено или наложено с тежести от единия от съпрузите, при положение че се изисква съгласието на двамата, унищожаемостта на сделката *не може да се оспори* на добросъвестния приобретател.

63) Concordam, também, que (...) o Ministério da Educação e Ciência *não poderá partir* para a requisição civil (...) (Публико 11.06.2013).

Също така са на едно мнение, че (...) Министерство на образованието и науката *няма да може да заведе* граждански искиве (...).

64) Se o fizer, nunca irá compreender o significado deste enigma. E se não compreender jamais *poderá deslindar* estes casos (Сантош 2011: 137).

Ако го направи, никога няма да проумее значението на загадката. А ако не го проумее, *никога не ще успее* да разреши тези случаи.

65) Se há coisa que temo no mundo é o teu fim. Passo horas a sentir-me indestrutível, a ter a certeza de que nada me toca, de que *nada me poderá doar* o suficiente para me fazer recuar, e depois vens tu (Фрейташ 2014: 178).

Ако нещо на тоя свят ме плаши, това е твоят край. Прекарвам часове наред, потопен в чувството, че съм неразрушим, в убеждението, че нищо не може да ме засегне, че *от нищо не ще може да ме заболи* толкова, че да се принудя да отстъпя, и тогава идваш ти.

Трябва да отбележа, че случаите на съчетание на средствата за отричане с модален глагол *poder* в презенс преобладават съществено над случаите на употребата им с модалния глагол във футурум (48 случая спрямо 5). Като се има предвид, че сравнението е между конструкции с темпорална ориентация в полето на неотносителната следходност, изглежда естествено в речта да се потвърди тезата за нормативни ограничения в употребата на модалните конструкции за възможност с модален глагол *poder* във футурум.

Конструкцията с модален глагол *poder* във футурум обаче може да обозначава и епистемична възможност в полето на неотносителната едновременност. Тази функция е свързана с преноса на футурума в темпоралното поле на своя екстензивен корелат – презенса. Тя се регистрира като факултативно изразно средство в изкази за предположителни съждения в декларативен или въпросителен формат.

66) (...) parece-me evidente que só *poderá ser* um ossário perto do monte Moriah (...) (Сантош 2011: 448).

(...) струва ми се очевидно, че *ще да е (възможно е да бъде)* само една костница близо до хълма Мория (...)

67) *Poderá haver* coisa mais clara? (Сантош 2011: 315)

*Нима има* нещо по-кристално ясно?

Ако модалният глагол *poder* във футурум предхожда конструкция от вторична ретроспективна перспектива (*ter + participio passado*), възможностната епистемична семантика се отнася до действие от полето на предходността спрямо момента на изказване, за което говорещият не разполага с данни, но формулира предположение:

68) Décadas depois um outro escriba que estivesse a copiar o texto *poderá ter achado* que a anotação marginal pertencia à narrativa e inseriu-a no meio do Evangelho (Сантош 2011: 91).

Десетки години по-късно друг писар, който е преписвал текста, *може да е допуснал*, че бележките в полето са част от повествованието, и ги е вмъкнал в текста на Евангелието.

69) As fontes citadas pelas agências internacionais dizem que os investigadores estão a trabalhar com base em duas teorias: de que o ataque *poderá ter partido* de grupos de extrema-direita (...); ou então *poderá ter sido levada a cabo* por militantes islamistas com acesso aos manuais de fabrico de bombas (...) (Публико 16.04.2013а).

Източниците, цитирани от международните агенции, твърдят, че разследващите органи работят по две хипотези: едната – че *е възможно* атаката *да е дошла* от десни екстремистки групи (...); а другата – че *е възможно да е проведена* от ислямисти с достъп до наръчници за производство на бомби (...).

2.2.3. *Модалните конструкции за волитивност*, въведени от глагол *querer* във футурум, се срещат изключително рядко в корпуса (15 случая), и то само в източници от интернет като блогове и фейсбук. Когато спомагателният глагол е в презенс, конструкцията не е обвързана с вторичен ефект на следходност на действието. По тази причина маркирането на спомагателния глагол с грамема за футурум ориентира изразяваните действия в неотносителната следходност. Откритите подбудителни изказвания с форма на въпросително изречение с модален глагол за желание се свързват с „подчертана деликатност и учтивост“ (Мангачева 2011: 115), а в отрицателна форма „същите изкази с презенс разкриват по-голяма настоятелност и увереност от страна на говорещия“ (Мангачева 2011: 116). В такива изкази обаче глаголът *querer* рядко се среща във футурум и много по-често в презенс (70), като футурумът според мен подчертава деликатността и ненастойчивостта на подбудата.

70) Ouve cá, Luís, não *quererás almoçar* comigo? (...) Não *quererás dizer* nada à Ema? Com certeza *esperará* por ti em casa (Музей RTP: 3). [футурум]

Ouve cá, Luís, não *queres almoçar* comigo? (...) Não *queres dizer* nada à Ema? Com certeza *esperará* por ti em casa. [презенс]

Чуй ме, Луиш, не искаш ли да обядваш с мен? (...) Не искаш ли да кажеш на Ема? Със сигурност ще те чака у дома.

В съобщителните изкази с модална конструкция за желание (71) футурумът също е рядко срещан, като неотносителната следходност се изразява чрез темпоралната конструкция *ir + infinitivo* със спомагателен глагол в индикативен презенс:

71) O piloto português confessou que é com grande alegria que volta a correr em Portugal, destaca a beleza destes municípios e diz que esta será uma prova a que, certamente, os pilotos participantes *quererão voltar* todos os anos (Бластингнюз Порто 02.2015). [футурум]

O piloto português confessou que é com grande alegria que volta a correr em Portugal,



destaca a beleza destes municípios e diz que esta será uma prova a que, certamente, os pilotos participantes *vão querer voltar* todos os anos. [презентс]

Португалският пилот сподели, че с голяма радост отново ще се състезава в Португалия, изтъква красотата на региона и подчертава, че при такова състезание участващите пилоти *ще искат да се връщат* там всяка година.

Подчертаната следходна семантика на конструкцията с модален глагол *querer* във футурум не позволява на преден план да изпъкне епистемична семантика за възможност, тъй като тя е имплицирана в инвариантното темпорално значение на футурума.

#### 2.2.4. Изводи

Индикативният футурум в състава на *перифрастичните конструкции* показва следните тенденции:

- Модалната конструкция за необходимост *dever + infinitivo* със спомагателен глагол във футурум може да изразява 1) *деонтична модалност* за необходимост и задължение в полето на *неотносителната следходност*, където под въздействие на останалите контекстуални маркери може да изразява и вторична оценка за по-ниска степен на вероятност за осъществяване на действието; и 2) *епистемична модалност* за възможност с по-ниска степен на вероятност, когато функционира в полето на *неотносителната едновременност*. Съчетаването на модалния глагол във футурум с конструкция от ретроспективна перспектива [*dever + ter + participio*] пренася епистемичната оценъчност върху действие от *неотносителната предходност*;

- Модалната конструкция за възможност *poder + infinitivo* със спомагателен глагол във футурум изразява темпорални стойности на неотносителна следходност съвместно с епистемичната семантика за възможност. В зависимост от лексикалните и дискурсивните параметри на контекста може да изразява по-ниска степен на вероятност в рамките на възможността, а при наличие на експлицирани средства за отричане в нормативни текстове – деонтична стойност на забрана. Наблюдава се и темпорална транспозиция на модалната конструкция в полето на неотносителната едновременност, при което тя обозначава предположителни съждения с епистемична семантика за възможност. Съчетаването на модалния глагол във футурум с конструкция от ретроспективна перспектива [*poder + ter + participio*] пренася епистемичната оценъчност върху действие от неотносителната предходност;

- Модалната конструкция за волитивност *querer + infinitivo* със спомагателен глагол във футурум се използва рядко. Използването ѝ ориентира желаното действие в неотносителна следходност. Във формат на въпросително изказване се активира подбудителна функция. Корпусът не регистрира случаи на съчетаване на модалния глагол във футурум с конструкция от ретроспективна перспектива [*\*querer + ter + participio*].

### 2.3. Модалните конструкции със спомагателен глагол в индикативен аорист

Чрез аористната грамема в състава на спомагателния глагол конструкциите може да изразяват модалните стойности на необходимост (задължение), възможност (оптативност) и волитивност (желателност) в полето на неотносителната предходност. Забелязват се обаче някои парадигматични и функционални ограничения в това темпорално поле, макар употребата на конструкциите като цяло да не е блокирана.

2.3.1. При *модалните конструкции за необходимост* се наблюдават парадигматични ограничения, отбелязани от Кампош (1998: 127–129), когато конструкцията е въведена от спомагателен глагол *dever*. Този модален глагол не допуска аористна грамема – конструкциите *\*deveu cantar* и *\*tem devido cantar* представляват аграматични изрази. Такива случаи, съвсем логично, не са регистрирани в корпуса. Облигативната семантика обаче се предава успешно от конструкцията с десемантизирания спомагателен глагол *ter de + infinitivo* в полето на неотносителната предходност. Конструкцията с *ter de* участва и в парадигмата на вторичната проспективна перспектива на аналитичните глаголни форми, но не е обект на изследване тук.

2.3.2. *Модалната конструкция за възможност*, въведена от глагола *poder*, се реализира в полето на неотносителната предходност без ограничения, но в относително редки случаи.

72) *Lidamos todos os dias com coisas bem mais graves. Assim sendo, só pude destacar um homem durante uma manhã para este assunto* (Сантош 2011: 223).

Всеки ден се борим с много по-тежки случаи. Предвид това *можях да отделя* само един човек за една сутрин по този въпрос.

73) *Fui desaconselhada a tirar a carta de condução, tive problemas na escola e não pude ter a educação que queria* (Публико 27.08.2013).

Бях посъветвана да не си вадя шофьорска книжка, имах проблеми в училище и не *можях да получа* образованието, което исках.

74) *Como pudemos ser tão idiotas e tão felizes?* (Фрейташ 2014: 186).

Как *можяхме да бъдем* толкова глупави и толкова щастливи?

В ексцерпираниите литературни произведения, журналистически и драматургични текстове, в обем от средно сто стандартни страници, конструкцията със спомагателен глагол в аорист се среща в 2 случая, докато същата конструкция със спомагателен глагол в презенс се реализира в 85 случая, в имперфект – 15 случая, във футурум претерити – 10 случая, в конюнктивен имперфект – 18 случая, в конюнктивен футурум – 14 случая, в личен и неличен инфинитив – 17 случая. Емпиричните данни са показателни само доколкото

очертат специфичната характеристика на комуникативната ситуация и потребността от оценка на възможността за неотносително предходно действие, изразено със средствата на перифрастичните модални конструкции. Честотата на употреба на модално-темпоралните грамемии е функция и на тематичната и на дискурсивна „тъкан“ на всеки текст/дискурс.

Наблюденията показват, че семантиката на възможност и способност се реализира в полето на неотносителната предходност, но конструкцията с *poder* е лишена от вероятностната семантика, която може да изразява в полето на неотносителната едновременност и следходност. Същевременно модалният глагол *poder* в аорист теоретично би могъл да модализира конструкция от ретроспективна перспектива [*poder + ter + participio*], но такива случаи се срещат рядко (в не особено надеждни интернет източници), като преобладава употребата на модалния глагол с индикативен имперфект.

2.3.3. *Модалната конструкция за волитивност* със спомагателен глагол *querer* в аористна грамема също се среща в полето на неотносителната предходност. Волитивната стойност допуска без ограничения да бъде пресъздадена като „капсулована миналост“, пряко отнесена към момента на изказване:

75) *Gritei, ninguém quis saber* (Абелайра 1981: 22).

Извиках, никой не *пожела да чуе*.

76) *Quiseste testar-nos, colocar-nos à prova* (Фрейташ 2014: 246–247).

*Пожела да ни изпробваш, да ни подложиш на изпитание.*

В този темпорален контекст не се наблюдават други стойности освен волитивните.

#### 2.3.4. Изводи

Индикативният аорист в състава на *перифрастичните конструкции* показва следните тенденции:

- Модалната конструкция за необходимост *dever + infinitivo* със спомагателен глагол в аорист не се реализира. Реализира се конструкцията от вторична проспективна перспектива със спомагателен глагол *ter de*, която изразява деонтичните стойности в полето на неотносителната предходност.

- Модалната конструкция за възможност *poder + infinitivo* със спомагателен глагол в аорист изразява темпорални стойности на неотносителна предходност, но се среща рядко.

- Модалната конструкция за волитивност *querer + infinitivo* със спомагателен глагол в аорист ориентира желаното действие в неотносителна предходност.

## 2.4. Заключение

В заключение може да се отбележи, че темпоралната семантика на грамемите от неотносителен таксис (презенс, футурум, аорист) взаимодействат с модалната семантика на перифрастичните конструкции със спомагателните глаголи *dever*, *poder* и *querer* и потенциализират изразяването на епистемичните стойности от областта на възможностния и вероятностния епистемичен статус. Грамемата на презенса се отразява най-благоприятно на изявата на модалните значения, присъщи на перифрастичните конструкции, вероятно защото е най-екстензивната темпорална форма. Грамемата на футурума потенциализира епистемичните значения на конструкциите за необходимост и възможност в полето на неотносителната следходност и едновременност, вероятно защото в инвариантното ѝ значение е заложена възможностна семантика. Грамемата на аориста, интензивна по признака [предходност (+)] в неотносителен таксис, влияе най-рестриктивно на контекстуалната реализация на модалните конструкции.

По този начин модалната конструкция за необходимост *dever* + *infinitivo* изразява деонтични стойности в полето на неотносителната следходност с грамема за презенс и футурум; изразява вероятностни епистемични стойности с грамема за презенс и възможностни епистемични стойности с грамема за футурум в полето на неотносителната едновременност; а в полето на неотносителната предходност (с аористна грамема) има дефективна парадигма.

Модалната конструкция за възможност *poder* + *infinitivo* изразява епистемични стойности за възможност с грамема за презенс и футурум в неотносителна едновременност и следходност; изразява деонтични стойности (забрана) с грамема за презенс и футурум в неотносителна едновременност и следходност, обвързана с наличието на средства за отричане в изказа и с типологията на текста; има редуцирана честотност с аористна грамема в полето на неотносителната предходност.

Модалната конструкция за волитивност *querer* + *infinitivo* изразява присъщата си семантика на желание с презенс в неотносителна едновременност и следходност, както и в неотносителна предходност с аористна грамема; има силно ограничена поява със спомагателен глагол във футурум.

Когато модалните глаголи *dever* и *poder* в презенс и футурум модализират аналитична форма от вторична ретроспективна перспектива, конструкциите [*dever* + *ter* + *particípio*] и [*poder* + *ter* + *particípio*] функционират като инструмент за епистемична оценка на действия от неотносителната предходност. Конструкцията [*\*dever* + *ter* + *particípio*] с аорист не се реализира поради дефективност на парадигмата на *dever*; конструкцията [*poder* + *ter* + *particípio*] няма дефективна парадигма, но има силно ограничена употреба. Не се регистрират случаи на употреба на модалния глагол *querer* с никоя от трите грамеми (презенс, футурум и аорист) в съчетание с аналитична форма от вторична ретроспективна перспектива.

## ЛИТЕРАТУРА

- Александреску 1976*: Aleksandrescu, S. Sur les modalités croire et savoir. – *Langages*, 43/1976, 19–27.
- Александрова, Викторова, Георгиев, Димитрова, Жерев, Захариева, Костадинова, Лакова, Мурдаров, Станков, Станчева, Цойнска, Чаралозова 2002*: Александрова, Т., К. Викторова, Б. Георгиев, М. Димитрова, Ст. Жерев, Й. Захариева, П. Костадинова, М. Лакова, Вл. Мурдаров, В. Станков, Р. Станчева, Р. Цойнска, К. Чаралозова. Нов правописен речник на българския език. София: Хейзъл, 2002.
- Барозо 1994*: Barroso, H. O Aspecto Verbal Perifrástico em Português Contemporâneo (visão funcional/sincrónica). Porto: Porto Editora, 1994.
- Бенвенист 1974*: Бенвенист, Э. Общая лингвистика. Москва: Прогресс, 1974.
- Бондарко, Булыгина, Козинцева, Маслов, Павлов, Селиверстова, Шелякин 1987*: Бондарко, А., Т. В. Булыгина, Н. А. Козинцева, Ю. С. Маслов, В. М. Павлов, О. Н. Селиверстова, М. А. Шелякин. Теория функциональной грамматики: введение, аспектуальность, временная локализованность и таксис. Ленинград: Наука, 1987.
- Бояджиев 2005*: Бояджиев, Т. За транскрипцията на заети лични имена в българския език. – В: Роне, М., Р. Алварато, П. Моллов (съст.). Езикът и неговата динамична природа (юбилеен сборник по случай 70-годишнината на Иван Кънчев). София: НИБА Консулт, 2005, 91–96.
- Виелгош 2014*: Wielgosz, M. Modalidade epistémica e evidencialidade nos sermões católicos na língua portuguesa – *STUDIA IBERYSTYCZNE*, 13/2014, 505–518.
- Вилела, Кох 2001*: Vilela, M., I.V. Koch. Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra, gramática da frase, gramática do texto/discurso. Coimbra: Almedina, 2001.
- Вучева 1995*: Вучева, Е. Граматика и стилистика на испанския глагол. София: Аскони-Издат, 1995.
- Вучева 2006*: Вучева, Е. Един интегрален модел на речта: равнища, единици и категории. Поглед към лингвистиката на речта. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006.
- Герджиков 2003*: Герджиков, Г. Преизказването на глаголното действие в българския език. 2-ро изд. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2003.
- Дитрих 1984*: Dietrich, W. As perífrases verbais de 'modalidade' em Português. – В: Carvalho, J.H. de, J.Schmidt-Radefeldt (org.). Estudos de Linguística Portuguesa. Coimbra: Coimbra Editora, 1984, 59–91.
- Кампоз 1997*: Campos, M.H.C. Tempo, Aspecto e Modalidade. Estudos de Linguística Portuguesa. Porto: Porto Editora, 1997.
- Кампоз 1998*: Campos, M. H. C. Dever e Poder – Um Subsistema Modal do Português. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- Китова-Василева 2007*: Kitova-Vasileva, M. Estructuras predicativas formalizadas por verbos de actitud volitiva + infinitivo en el poema de Fernán González. – В: Асенова, П., Б. Михайлова, Ф. Христакуди, Сн. Филчева-Атанасова, М. Александрова (съст.). Това чудо – езикът! (изследвания в чест на проф. д-р Живко Бояджиев). София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2007, 203–212.

- Колшански 1980*: Колшанский, Г. Контекстная семантика. Москва: Наука, 1980.
- Комри 1985*: Comrie, B. Tense. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Косериу 1976*: Coseriu, E. Das Romanische Verbalsystem. Tübingen: TBL-Verlag Narr, 1976.
- Косериу 1981*: Coseriu, E. Principios de semántica estructural. Madrid: Gredos, 1981.
- Косериу 1990*: Косериу, Е. Лекции по общо езиковедение. София: Наука и изкуство, 1990.
- Косериу 1992*: Coseriu, E. Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar. Madrid: Gredos, 1992.
- Куцаров 2007*: Куцаров, И. Теоретична граматика на българския език. Морфология. Пловдив: Паисий Хилендарски, 2007.
- Кънчев 2004*: Kanchev, I. Español actual: clases de palabras y categorías (gramática descriptiva y lingüística contrastiva o sincrónica comparada). София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2004.
- Ландовски 1976*: Landowski, E. La mise en scène des sujets de pouvoir. – Langages, 43/1976, 78–89.
- Мангачева 2011*: Мангачева, Д. Реализация на подбудителния изказ в съвременния португалски книжовен език. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2011.
- Матеуш, Брито, Дуарте, Фария 1989*: Mateus, M.H.M., A. M. Brito, I. Duarte, I. H. Faria (autoras). Gramática da língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 1989.
- Мурдаров, Александрова, Станчева, Чаралозова, Димитрова, Викторова, Лакова, Костадинова, Томов, Паскалев, Стоилова, Атанасова 2012*: Мурдаров, Вл., Т. Александрова, Р. Станчева, К. Чаралозова, М. Димитрова, К. Викторова, М. Лакова, П. Костадинова, М. Томов, Н. Паскалев, И. Стоилова, А. Атанасова. Официален правописен речник на българския език. София: Просвета, 2012.
- Оливейра 2004*: Oliveira, F. Modalidade e Modo. – В: Delgado-Martins, M. R. (org.). Gramática da língua portuguesa. Lisboa: Caminho, 2004, 243–272.
- Палмър 2001*: Palmer, F. R. Mood and Modality. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Потие 1976*: Pottier, B. Sur la formulation des modalités en linguistique. – Langages, 43/1976, 39–46.
- Рамос 2014*: Ramos, J. C. Ocorrência e interpretação dos modais poder e dever em português jurídico. – STUDIA IBERYSTYCZNE, 13/2014, 317–325.
- Ренгсторф 1976*: Rengstorf, M. Pour une quatrième modalité narrative. – Langages, 43/1976, 71–77.
- Степанов 1998*: Степанов, Ю. С. Язык и метод (К современной философии языка). Москва: Языки русской культуры, 1998.
- Улман 1987*: Ullmann, St. Semântica – uma introdução à ciência do significado. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.
- Чергова 2012*: Чергова, В. Конюнктивният имперфект в съвременния португалски език. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2012.
- Чергова 2014*: Чергова, В. Йерархичност на категориалните значения и форми – В: Кръстев, Н. (съст.). Мислене, език, реч – Изследвания в чест на проф. д-р Евгения Вучева. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014, 184–192.

- Чергова 2015*: Чергова, В. Структура на категорията модалност в съвременния португалски език. – В: Караджункова, М. (съст.). В началото бе словото... (Сборник в чест на проф. Мария Китова-Василева, д.н.). София: Издателство на Нов български университет, 2015, 299–313.
- Чергова 2016*: Чергова, В. Аналитични изразни средства на модалността. – В: Спасова, М. (съст.). Годишник на департамент „Романистика и германистика“ – Том 1. Юбилейно издание в чест на 70-тата годишнина на доц. д-р Анушка Леви, София: Издателство на Нов български университет, 2016, 49–62.

## **Източници на цитирания в текста емпиричен материал**

### **Художествена литература**

- Абелайра 1981*: Abelaira, A. O Triunfo da morte. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.
- Кампош 1997*: Campos, F. A casa do pó. Viseu: DIFEL, 1997.
- Корея 2001*: Correia, Cl. P. Mais que perfeito. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- Пайшао 2000*: Paixão, P. Saudades de Nova Iorque. Lisboa: Cotovia, 2000.
- Пейшото 2007*: Peixoto, J. L. Cal. Lisboa: Bertrand Editora, 2007.
- Сантош 2011*: Santos, J.R. dos. O último segredo. Lisboa: Gradiva Publicações, 2011.
- Фрейташ 2014*: Freitas, P. Ch. Prometo falhar. Lisboa: Marcador Editora, 2014.

### **Периодичен печат**

- Бластингнюз Порто 02.2015*: Campeonato do mundo de motonáutica no Porto e Gaia – В: Blastingnews Porto: <http://pt.blastingnews.com/porto/2015/02/campeonato-do-mundo-de-motonautica-no-porto-e-gaia-00271837.html> (18.05.2015 г.).
- Журнал И 11.04.2013*: Ferreira, A. R. Lagarde diz que vão fechar bancos em países como Portugal. – В: Jornal i: <http://www.ionline.pt/artigos/dinheiro/lagarde-diz-vao-fechar-bancos-paises-portugal> (11.04.2013 г.).
- Журнал И 15.04.2014*: Sousa, M. B. de. Professores universitários e juízes vão ter salários cortados. – В: Jornal i: <http://www.ionline.pt/artigos/portugal/professores-universitarios-juizes-vao-ter-salarios-cortados> (15.04.2013 г.).
- Луза 19.04.2012*: Descoberto método para ajudar alunos a ler e escrever. – В: Lusa / Diário de Notícias – Ciência, [http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content\\_id=2429943&page=1](http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content_id=2429943&page=1) (13.04.2013 г.).
- Луза 09.04.2013*: Telefonemas fraudulentos em nome da Microsoft visam obter dados bancários. – В: Lusa: <http://www.publico.pt/tecnologia/noticia/telefonemas-fraudulentos-em-nome-da-microsoft-visam-obter-dados-bancarios-1590662> (10.04.2013 г.).
- Луза 30.05.2013*: Défice orçamental terá ficado nos 8% no primeiro trimestre. – В: Lusa / Público: [http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Economia/Interior.aspx?content\\_id=3248822](http://www.tsf.pt/PaginaInicial/Economia/Interior.aspx?content_id=3248822) (30.05.2013 г.; 18.05.2015 г.).
- Луза 07.06.2013*: Passos apela aos professores para que canalizem protesto para a greve geral. – В: Lusa / Público: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/passos-apela-aos-professores-para-que-canalizem-protesto-para-a-greve-geral-1596792> (08.06.2013 г.).

- Луза 08.08.2013*: Sócrates: „Vai passar muito tempo até que tenha vontade de voltar à vida pública“. – B: Lusa / Jornal de Negócios (online): [http://www.jornaldenegocios.pt/economia/detalhe/socrates\\_vai\\_passar\\_muito\\_tempo\\_ate\\_que\\_tenha\\_vontade\\_de\\_voltar\\_a\\_vida\\_politica.html](http://www.jornaldenegocios.pt/economia/detalhe/socrates_vai_passar_muito_tempo_ate_que_tenha_vontade_de_voltar_a_vida_politica.html) (10.08.2014 г.).
- Луза 24.11.2013*: Temperaturas baixas vão manter-se nos próximos dias mas com céu pouco nublado. – B: Lusa / Público: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/temperaturas-baixas-vaio-manterse-nos-proximos-dias-mas-com-ceu-pouco-nublado-1613780> (19.05.2015 г.).
- Музей RTP*: Costa, J. de S. O fado de cada um... – B: Museu RTP: Espelho de mil faces. [museu.rtp.pt/app/uploads/.../00004310.pdf](http://museu.rtp.pt/app/uploads/.../00004310.pdf) (18.05.2015 г.).
- Публико 09.04.2013a*: Correia, R. A. Jogo online pode dar balão de oxigénio orçamental. – B: Público: <http://www.publico.pt/economia/noticia/jogo-online-pode-dar-balao-de-oxigenio-orcamental-1590665> (10.04.2013 г.).
- Публико 09.04.2013б*: Reis, B. Sou democrata, mas... – In: Público: <http://www.publico.pt/politica/noticia/sou-democrata-mas-1590636> (10.04.2013 г.).
- Публико 10.04.2013*: Rodrigues, S. „Miguel Relvas quer voltar a ser deputado“ – B: Público: <http://www.publico.pt/politica/noticia/miguel-relvas-quer-voltar-a-ser-deputado-1590788> (10.04.2013 г.).
- Публико 11.04.2013*: Pimentel, M. Defender o Gaspar! – B: Público: <http://www.publico.pt/economia/noticia/defender-o-gaspar-1590956> (11.04.2013 г.).
- Публико 16.04.2013a*: Soares, M. e R. Siza. Obama: os Estados Unidos recusam ser aterrorizados. – B: Público: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/policia-investigacoes-terroristas-ao-atentado-em-boston-1591429?page=2#/0> (16.04.2013 г.).
- Публико 16.04.2013б*: Soares, M. Martin abraçou o pai na linha da meta e morreu na explosão. – B: Público: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/martin-abracou-o-pai-na-linha-da-meta-e-morreu-na-explosao-1591434> (16.04.2013 г.).
- Публико 17.04.2013*: Viana, Cl. Tribunal europeu volta a condenar Portugal com multa milionária por atrasos na justiça. – B: Público: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/tribunal-europeu-volta-a-condenar-portugal-por-atrasos-na-justica-1591528> (17.04.2013 г.).
- Публико 04.06.2013*: Firmino, T. Aprovada a construção de novo caçador de planetas da Europa. – B: Público: <http://www.publico.pt/ciencia/noticia/aprovada-a-construcao-de-novo-cacador-de-planetes-da-europa-1596337> (10.05.2015 г.).
- Публико 05.06.2013*: Rocha, J. M. FMI prepara-se para reconhecer que cometeu erros „grosseiros“ na ajuda à Grécia. – B: Público: <http://www.publico.pt/economia/noticia/fmi-preparase-para-reconhecer-que-cometeu-erros-grosseiros-na-ajuda-a-grecia-1596548> (05.06.2013 г., 16.05.2015 г.).
- Публико 11.06.2013*: Viana, Cl., Gr. B. Ribeiro. Nuno Crato mantém exame de Português para segunda-feira. – B: Público: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/professores-sem-servicos-minimos-no-primeiro-exame-do-secundario-decide-colegio-arbitral-1597078> (19.05.2013 г.).
- Публико 15.08.2013*: Costa, L. O. Gostará o autarca antigraffiti de se ver assim retratado num espaço municipal? – B: Público: <http://www.publico.pt/local-porto/jornal/gostara-o-autarca-antigraffiti-de-se-ver-assim-retratado-num-espaco-municipal-26960340> (15.08.2013 г.).



*Публико 27.08.2013*: Henriques, A. M. Esta jovem sérvia vê o mundo ao contrário (literalmente). – В: Público: <http://p3.publico.pt/actualidade/sociedade/9118/esta-jovem-servia-ve-o-mundo-ao-contrario-literalmente> (23.06.2015 г.).

*Публико / АФП 15.09.2013*: Japão entra na era „nuclear zero“ com a paragem do único reactor ainda em funcionamento. – В: Público / AFP: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/japao-entra-na-era-nuclear-zero-com-a-paragem-do-unico-reactor-ainda-em-funcionamento-1605886> (15.09.2013 г., 16.05.2015 г.).

*Публико 17.09.2013*: Ferreira, N. Dez homens mudaram o estilo de vida e reverteram envelhecimento celular. – В: Público: <http://www.publico.pt/ciencias/jornal/dez-homens-mudaram-o-estilo-de-vida-e-reverteram-envelhecimento-celular-27103534> (17.09.2013 г.).

*Публико 04.02.2014*: Dias, P. S. PJ examina diário de uma das vítimas do Meco para perceber responsabilidade de cada estudante na praxe. – В: Público: <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/pj-examina-diario-de-uma-das-vitima-do-meco-para-perceber-responsabilidade-de-cada-estudante-na-praxe-1622254> (04.02.2014 г.).

### **Юридически текстове**

*Търговски кодекс 2000*: Código Comercial e Legislação Complementar 2000 (coord. F.C. Costa). Lisboa: Rei dos Livros, 2000.

*Граждански кодекс 2006*: Código Civil Português (Actualizado até à Lei 59/99, de 30/06). – В: [http://www.stj.pt/ficheiros/fpstjptlp/portugal\\_codigocivil.pdf](http://www.stj.pt/ficheiros/fpstjptlp/portugal_codigocivil.pdf) (21.05.2015 г.).

### **Сценарии на телевизионни сериали**

Другата жена 2008: португалски сериен филм „A Outra“, епизоди 02, 18, 20, 54, 63 (24.03.2008–16.11.2008).

Любовна магия 2013: португалски сериен филм „Feitiço de amor“, епизоди 06, 07, 51, 52, 68 (05.06.2013–28.11.2013).

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 109

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 109

---

## STRUCTURE ET CATÉGORISATION DES SÉQUENCES PRÉPOSITIONNELLES. LE CAS DE LA SÉQUENCE *JUSQU'À*

PETAR ROGALSKI

*Département d'études romanes*

*Petar Rogalski.* STRUCTURE ET CATÉGORISATION DES SÉQUENCES  
PRÉPOSITIONNELLES. LE CAS DE LA SÉQUENCE *JUSQU'À*

La séquence de prépositions peut avoir une structure interne qui est soit libre, soit partiellement figée, soit totalement figée. L'identification de ces trois cas de figure peut se faire à l'aide de tests transformationnels appuyés par des principes syntactico-sémantiques permettant de distinguer la structure de la séquence en langue de celle en discours et, respectivement, de procéder à une catégorisation lexicale ou fonctionnelle de la séquence et/ou de ses éléments. Grâce à cette approche, on peut identifier, en langue, différentes structures internes de la séquence *jusqu'à* qui sont toutes plus ou moins figées et qui se caractérisent chacune par une catégorie déterminée, certains de leurs éléments possédant une quasi-catégorie.

**MOTS-CLÉS :** préposition, collocation, structure, catégorie, lexicale, transformation.

*Petar Rogalski.* СТРУКТУРА И КАТЕГОРИЗИРАНЕ НА СЪЧЕТАНИЯТА ОТ  
ПРЕДЛОЗИ. СЪЧЕТАНИЕТО *JUSQU'À*

Съчетанието от предлози има вътрешна структура, която може да бъде или свободна, или частично устойчива, или напълно устойчива. Разпознаването на тези три случая може да стане с помощта на трансформационни тестове, основаващи се на синтактично-семантични принципи, които позволяват да се разграничи структурата на съчетанието на ниво език от неговата структура на ниво дискурс и съответно да се извърши лексикално или функционално категоризиране на съчетанието и/или на елементите му. При подобен

подход могат да се идентифицират на ниво език различни вътрешни структури на съчетанието *jusqu'à*, които всичките са повече или по-малко устойчиви и от които всяка се характеризира с определена категория, като на някои от елементите на тези структури е присъща квазикатегория.

**Ключови думи:** предлог, колокация, структура, категория, лексика, трансформация.

*Petar Rogalski. STRUCTURE AND CATEGORIZATION OF THE SEQUENCES OF PREPOSITIONS. THE CASE OF THE SEQUENCE JUSQU'À*

A sequence of prepositions can have an internal structure that is either free or partially fixed or completely fixed. The identification of these three cases may be done using transformational tests supported by syntacto-semantic principles that make it possible to distinguish the structure of the sequence at the language level from that at the discourse level and, respectively, to conduct a lexical or functional categorization of the sequence and/or its elements. Under this approach, one can identify, at the language level, different internal structures of the sequence *jusqu'à* which are more or less fixed and which are characterized each by a particular category, some of their elements having a quasi-category.

**Keywords :** preposition, collocation, structure, category, lexicon, transformation.

## 1. Position du problème

La séquence *jusqu'à* soulève plusieurs questions quant à son statut syntaxique et lexical : est-elle une combinaison libre ou figée; appartient-elle uniquement à la catégorie de la préposition; doit-on la catégoriser globalement ou bien elle est formée de deux unités qu'il faut catégoriser séparément et analyser comme des mots distincts; ces deux unités ont-elles la même définition catégorielle et si oui, comment s'expliquer les occurrences qui semblent contredire cette thèse.

La réponse à ces nombreuses questions s'avère d'autant plus difficile qu'on constate, en discours, au moins trois cas de figure qui fournissent des données discordantes. En effet, dans certains contextes, il est syntaxiquement possible de supprimer *jusque* sans changer en rien le sens de la préposition *à*, alors *jusqu'à* semble une séquence libre à part entière, cf. :

(1a) *Il se rendit jusqu'à Boulogne pour faire le droit* → (1b) *Il se rendit à Boulogne pour faire le droit.*

(2a) *Le débat a été reporté jusqu'au 10 mai* → (2b) *Le débat a été reporté au 10 mai.*

Dans d'autres contextes, la possibilité de supprimer *jusque* existe toujours, mais, après suppression de cette unité, la préposition *à* ne possède plus le même sens, alors *jusqu'à* semble partiellement figé :

(3a) *Il s'est promené jusqu'à Chartres* → (3b) # *Il s'est promené à Chartres.*

(4a) *La réunion aura lieu jusqu'au mois d'avril [inclus/exclu]* (cf. Ilinski

2003 : 177) → (4b) # *La réunion aura lieu au mois d'avril.*

Enfin, certains contextes n'admettent pas la suppression de *jusque*, si bien que *jusqu'à* semble totalement figé :

(5a) *La lumière de certaines étoiles n'est pas arrivée jusqu'à nous* (Ilinski 2003 : 178) → (5b) \**La lumière de certaines étoiles n'est pas arrivée à nous.*

(6a) *La séance aura duré jusqu'à trois heures* → (6b) \**La séance aura duré à trois heures.*

(7a) *Ce livre doit avoir jusqu'à trois cents pages* → (7b) \**Ce livre doit avoir à trois cents pages.*

(8a) *J'ai en horreur jusqu'à son odeur* → (8b) \**J'ai en horreur à son odeur.*

(9a) *Il a poussé la méchanceté jusqu'au sadisme* (cf. Robert 1985 : 863) → (9b) \**Il a poussé la méchanceté au sadisme.*

Dès lors, vu la grande variété des analyses prêtant à la confusion, il n'est pas à s'étonner qu'on assiste souvent, dans les ouvrages linguistiques et lexicographiques, à deux sortes d'indistinction : celle entre les différentes structures de *jusqu'à*, et celle entre la séquence *jusqu'à* et le mot *jusque*. Cette double indistinction part de certains présupposés, notamment de la conviction que, d'une part, la forme complexe *jusqu'à* présente, du point de vue structurel et catégoriel, le même caractère lexical dans toutes ses occurrences, et que, d'autre part, les deux formes *jusqu'à* et *jusque* sont des variantes contextuelles (Ilinski 2003 : 212–215), parfois libres, du même lexème, un tel refus de discernement des différentes possibilités d'analyse conduisant naturellement les auteurs à attribuer divers qualificatifs à la séquence *jusqu'à* : certains ne la traitent que de préposition composée (Ilinski 2003 : 215; Fortis 2006 : 137), d'autres de préposition tout court (Le Goffic 1993 : 421; Fagard 2010 : 53–54), d'autres parlent indifféremment de locution prépositive et de préposition composée (Melis 2003 : 119–123), etc.

Par ailleurs, s'il semble certain que l'item *à*, dès qu'il jouit d'une certaine liberté dans le cadre de la séquence *jusqu'à*, constitue une préposition, le mot *jusque*, dont le statut plus ou moins autonome au sein de *jusqu'à* paraît probable en plusieurs occurrences, occupe une place très particulière dans le système des prépositions du français. Cette unité, catégorisée comme préposition par la tradition lexicographique, semble inapte, en français standard, à se construire avec un SN<sup>1</sup> sans l'intermédiaire d'une autre préposition, ce qui n'est le cas d'aucune autre unité prépositionnelle<sup>2</sup>. Cf. :

<sup>1</sup> On utilise, dans cet article, les abréviations suivantes : SN ⇨ syntagme nominal à tête nominale ou pronominale; SV ⇨ syntagme verbal dont la tête est un verbe fini; SVinf ⇨ syntagme verbal dont la tête est un infinitif; SP ⇨ syntagme prépositionnel; SAdj ⇨ syntagme adjectival; SAdv ⇨ syntagme adverbial; P ⇨ proposition.

<sup>2</sup> Nous n'envisageons pas les locutions prépositionnelles dont la constitution fait l'objet de débats, telle, p. ex., *à cause de* où on discute si *de* fait, ou non, partie de la locution, c-à-d. si la locution *à cause* reçoit son régime indirectement par le biais de la préposition régissante *de* (Adler 2001 : 162–164), ou bien, ce qui est l'opinion traditionnelle, la locution *à cause de* le reçoit directement.

(10a) *Il est monté jusqu'au sixième étage* → (10b) *\*Il est monté jusque le sixième étage.*

(11a) *Il est monté jusque sur le toit* → (11b) *\*Il est monté jusque le toit.*

Une telle construction qu'on pourrait, quoiqu'improprement, qualifier d'indirecte et qu'on associerait volontiers à celle de certains adverbes (cf. : *immédiatement avant/ après/ devant/ derrière*) plutôt qu'à celle des prépositions, paraît d'autant moins régulière que la présence de *jusque*, à la différence de celle d'une vraie préposition, est souvent peu nécessaire à l'existence de la structure phrastique. Cf. :

(12a) *Il est monté jusqu'au sixième étage* → (12b) *Il est monté au sixième étage.*

(13a) *Il est monté au sixième étage* → (13b) *\*Il est monté le sixième étage.*

Les phénomènes signalés ci-dessus, qui trahissent la distribution déviante de *jusque* par rapport au statut prépositionnel, sont les plus évidents parmi ceux qui semblent rapprocher ce mot d'un adverbe en fonction de modificateur. Cf. :

(14a) *La cloche a sonné jusqu'après la messe* → (14b) *La cloche a sonné juste après la messe.*

(15a) *Il prête de l'argent jusqu'à ses valets* → (15b) *Il prête de l'argent même à ses valets.*

(16a) *Il a pénétré jusque dans la chambre du roi* → (16b) *Il a pénétré presque dans la chambre du roi.*

Or, la même hésitation quant à la catégorisation de *jusque* existe également à propos de la séquence *jusqu'à* qui semble tantôt avoir un statut prépositionnel (cf. 1a, 2a, 3a, 4a, 5a, 9a, 10a), tantôt s'apparenter à un adverbe modificateur (cf. 6a, 7a, 8a).

Il résulte de tout cela que la structure de la séquence *jusqu'à* ainsi que l'appartenance de cette séquence à la catégorie de la préposition constituent une donnée problématique. La subtilité de ce problème explique pourquoi sa solution a été rarement abordée de façon systématique. Parmi les chercheurs contemporains qui s'y sont penchés, les uns ont réussi à tracer les grandes lignes du problème (Melis 2001 : 20; Melis 2003 : 34–35, 37–38, 122–123; Vaguer 2008 : 25), d'autres ont étudié plus à fond les valeurs sémantiques de *jusque/ jusqu'à* (Leeman 2005; Fortis 2006), d'autres ont scruté certains aspects de son comportement syntactico-sémantique (Bonami 1999 : 158–190), d'autres enfin ont fourni, à partir de corpus textuels, une analyse approfondie de son caractère syntaxique et catégoriel en inscrivant cette analyse dans le cadre d'une théorie spécifique (Ilinski 2003 : 175–182, 196–215). Cependant, si fructueux que soit l'intérêt porté sur *jusqu'à* par ces études, on y remarque une certaine insuffisance avouée par les auteurs eux-mêmes (Ilinski 2003 : 203), se traduisant par le choix, tout à fait justifié en raison du propos de leur recherche, de s'abstenir à observer plus amplement la variété empirique des phénomènes syntaxiques concernant cette séquence<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Danielle Leeman (2005 : 104) est assez explicite quant à l'absence d'étude spéciale consacrée à cette problématique.

## 2. Esquisse étymologique

Sur le plan diachronique, *jusque* provient de l'étymon latin *usque* («jusque», «jusqu'à») qui, en latin tardif, a formé, par renforcement énonciatif (cf. Banniard 1997 : 58), la collocation *inde usque* («de là jusque», «à partir de là jusque», «jusque») pouvant se construire avec *ad* (*inde usque ad*, «de là jusqu'à», «à partir de là jusqu'à», «jusqu'à») et ne possédant que le sens spatiotemporel (Gaffiot 2000 : 1660). La séquence *inde usque* a donné en ancien français *enjosque* et *enjusque* qui, par aphérèse de *en* senti comme préfixe, ont pris les variantes libres *josque* et *jusque* (TLFi 2012; Buridant 2000 : 496; Nyrop 1979 : 124). Parallèlement, la combinatoire de *inde usque* avec des prépositions, la cohésion de *inde usque ad*, ainsi que l'extension du sens de cette dernière collocation se sont, hypothétiquement<sup>4</sup>, développées durant la période gallo-romane; partant on assiste déjà en ancien français à un emploi largement majoritaire de *jusque* et de ses variantes avec des prépositions et surtout avec *à* (TLFi 2012)<sup>5</sup>. Mis à part la disparition de la presque totalité des variantes de *jusque*<sup>6</sup>, cet usage distributif et sémantique du mot a grosso modo perduré en français moyen et classique, ce qui a permis à certains grammairiens de l'époque de soutenir que *jusque* s'emploie exclusivement ou préférentiellement avec le datif<sup>7</sup> (Vaugelas 1880 : 78; Vallart 1744 : 397). L'essentiel de cet état de langue semble s'être maintenu en français d'aujourd'hui où, statistiquement parlant, *jusqu'à* est reconnue, parmi toutes les séquences de prépositions, comme celle qui jouit de la plus haute fréquence d'emploi – fréquence qui l'emporte de loin sur celle de *jusque* non suivi de la préposition *à* (Ilinski 2003 : 157, 175).

## 3. La séquence de mots

Or, la longue continuité des emplois de *jusqu'à*, par sa durée même, implique très probablement une différenciation distributionnelle nécessitant une réflexion critique à son sujet. Celle-ci part du constat que les rapports syntagmatiques existant entre *jusque* et *à* en français contemporain se caractérisent par une grande

---

<sup>4</sup> Étant donné qu'on ne dispose pas de documentation représentative sur l'évolution des prépositions pendant la période III–X siècles (Fagard 2010 : 159), on ne peut qu'émettre des hypothèses là-dessus.

<sup>5</sup> On a attesté dès l'ancien français des emplois non spatiotemporels de *jusqu'à*; cf. : *Lo jor i levent jusqu'a cent chevalier* où *jusqu'a* est construit avec un nominatif (Tobler 1905 : 340).

<sup>6</sup> A subsisté surtout la variante contextuelle *jusques* qui, en français moyen et classique, s'employait devant voyelle pour éviter l'hiatus. Aujourd'hui cette forme ne s'emploie guère que dans les deux locutions *jusques et y compris* et *jusques et non compris* (Grevisse 1993 : 1542).

<sup>7</sup> C'est qu'on interprétait à tort la préposition *à*, avec laquelle se construit *jusque*, comme une marque du datif. Ce qui représente une confusion de l'emploi fonctionnel de *à* et de son emploi lexical.

complexité<sup>8</sup>, si bien qu'on doit procéder de proche en proche. Et puisque l'unité minimale de l'analyse syntaxique c'est le mot<sup>9</sup>, il se pose d'emblée la question de savoir s'il y a un figement dans ces rapports syntagmatiques et quels en sont les modalités; en d'autres termes : faut-il considérer, dans leur combinaison, *jusque* et *à* comme deux mots distincts organisés par une relation syntaxique et pouvant être engagés séparément dans des structures extérieures à cette relation, et si oui, comment elle se présente. Pour répondre à ces questions, il est nécessaire tout d'abord de mettre au point, à titre préliminaire, certains éléments de théorie et de terminologie.

La relation syntaxique entre mots, ou syntagmes catégorisés chacun par son mot-tête, peut être le principe organisateur de la séquence libre ou figée de ces mots. En cas de séquence libre, cette relation relève de la syntaxe régulière, ce qui permet à chacun des mots de participer à la relation sans changer son identité lexico-syntaxique, c-à-d. les virtualités syntaxiques appartenant à sa catégorisation grammaticale en langue<sup>10</sup>. Une telle liberté de participation se traduit par certaines propriétés transformationnelles, notamment par la possibilité, en discours, de disjoindre par interpolation les mots mis en relation, de les commuter, modifier ou spécifier par d'autres mots, de les faire varier, de les supprimer ou, enfin, de les cumuler avec des mots coordonnés, toutes ces transformations ou substitutions devant se réaliser à l'intérieur d'un paradigme syntactico-sémantique où entrent des expressions synonymiques, parasynonymiques ou antonymiques employées en fonctions analogues, c-à-d. des éléments comparables syntaxiquement et sémantiquement<sup>11</sup>. On peut illustrer le cas de la séquence libre par le SN : *le mari de la directrice*, qui n'a qu'une existence discursive et qui peut recevoir dans différents

---

<sup>8</sup> En parlant des locutions prépositives formées de deux prépositions successives, Ludo Melis déclare : «[...] Le cas le plus complexe est cependant celui de *jusqu'à*» (Melis 2003 : 122). Damourette et Pichon sont du même avis : «La nature grammaticale de *jusque*, en français d'aujourd'hui, semble être celle d'affonctif conditif. Mais ses rapports spéciaux avec *à* compliquent la question» (Damourette, Pichon 1971 : 123).

<sup>9</sup> Nous nous rendons compte que ce principe peut faire l'objet d'une discussion, mais il est hors de propos de la commenter ici vu que les prépositions françaises, à la différence de celles d'autres langues, ne se caractérisent pas par une morphologie flexionnelle. La morphologie dérivationnelle du français, quant à elle, parvient à distinguer de façon assez réussie les prépositions des préfixes (cf. Amiot 2004; Amiot 2006), donc ici encore il est impossible de considérer certaines prépositions comme des formants de mots. Pour ce qui est de la morphologie compositionnelle, qui caractérise les prépositions composées, elle aussi, comme on va le montrer, refuse aux différents morphèmes du mot composé un rôle proprement syntaxique.

<sup>10</sup> L'opposition entre la réalité potentielle de la langue et la réalité actuelle du discours, que nous avons adoptée pour distinguer le niveau du lexique de celui du texte, constitue l'un des lieux communs de la linguistique saussurienne dans son interprétation guillaumienne (v. Guillaume 1973a : 153-159).

<sup>11</sup> Cette conception est un essai d'approfondissement des idées de Gaston Gross (1996 : 9-23) et de Silvia Adler (2001).

contextes syntaxiques analogues les transformations suivantes : interpolation (ex. : *le mari, dit-on, de la directrice*); commutation (ex. : *un mari de la directrice; le frère de la directrice; celui de la directrice; le mari avec la directrice; le mari d'une directrice; le mari de l'actrice; son mari*); modification (ex. : *le mari cocu de la belle directrice*); variation (ex. : *les maris des directrices*); suppression (ex. : *le mari; la directrice; mari de la directrice* en apposition); cumulation (ex. : *le mari et le frère de la directrice; le mari de la directrice ou de l'actrice; le ou les maris de la directrice*). Les noms du SN étudié étant spécifiés par des déterminants, la transformation de la spécification s'avère a priori impossible.

Au contraire, dans une séquence figée, qu'on peut désigner par le terme générique de *collocation*, la relation relève soit de la syntaxe irrégulière, soit de la composition. Dans le premier cas, l'identité lexico-syntaxique des mots subit partiellement l'impact de leur relation, celle-ci étant marquée par une plus ou moins grande cohésion qui, proportionnellement à sa grandeur, fait associer les mots, atténue leurs différences d'identité, se met à leur créer une nouvelle identité commune et introduit ainsi leur séquence dans le système de la langue : cette cohésion constitue un figement syntaxique partiel qui, aboutissant parfois à un emploi déviant des mots mis en relation<sup>12</sup>, se manifeste nécessairement par la restriction de la combinatoire structurale et linéaire des mots, si bien que ces derniers, sans cesser d'être des unités distinctes, n'admettent que certaines des transformations possibles en syntaxe régulière et forment une séquence qu'on peut nommer *locution*. Un exemple de locution nominale est la séquence *homme d'esprit*, qui existe déjà en langue et dont l'existence en discours exige qu'elle soit spécifiée par un déterminant (ex. : *un homme d'esprit*). Cette locution admet, en discours, l'interpolation (ex. : *un homme, dit-on, d'esprit*), la commutation (ex. : *une femme d'esprit; un homme sans esprit; un homme de caractère*), la modification partielle (ex. : *un grand homme d'esprit; un homme d'esprit grand; un homme de grand esprit*; mais la préposition *de* est inapte, en tant que préposition fonctionnelle, à recevoir un modificateur), la spécification partielle (ex. : *un homme d'esprit*; mais non : *\*un homme de l'esprit*), la variation partielle (ex. : *des hommes d'esprit*; mais non : *\*un homme d'esprits; \*des hommes d'esprits*), la suppression partielle (ex. : *un homme*; mais non : *\*un homme esprit; \*un esprit*, l'homme d'esprit et l'esprit n'étant pas comparables et donc n'appartenant pas au même paradigme sémantique), la cumulation (ex. : *un homme ou une femme d'esprit; un homme d'esprit et sans cœur; un homme d'esprit et de caractère*). Donc cette locution exclut en partie la modification (*de* ne peut pas être modifié), la spécification (*esprit* ne peut pas être spécifié), la variation (*esprit* ne varie pas) et la suppression (*homme* et le seul *de* ne peuvent pas être supprimés).

Dans le deuxième cas, à savoir celui de la composition, le figement de la relation, respectivement la cohésion des mots mis en relation, atteint son maximum, les

---

<sup>12</sup> P. ex., dans certaines collocations, telle *avec peine*, le nom commun est dépourvu de déterminant explicite, ce qui est une déviation d'emploi.



différences de leurs identités lexico-syntaxiques s'effacent au point qu'ils cessent d'être des unités distinctes et réalisent complètement leur identité commune pour n'admettre en général aucune transformation syntaxique : comme ces mots forment désormais un seul, auquel on peut appliquer le terme de *mot composé*, leur relation syntaxique perd en langue sa puissance de s'actualiser en discours et devient relation de composition, celle-ci relevant de la morphologie compositionnelle. Un exemple de mot composé est *chemin de fer* qui, pareillement à une locution, existe en langue, mais, à la différence d'une locution, constitue un lexème à part entière dont la forme est nécessairement spécifiée en discours (ex. : *un chemin de fer*). Or ce composé n'admet, en langue comme en discours, que la variation de *chemin* (ex. : *des chemins de fer*), toutes les autres transformations étant impossibles (cf. : \**un chemin, évidemment, de fer*; \**une voie de fer*; \**un chemin de métal*; \**un chemin en fer*; \**un large chemin de fer*; \**un chemin de fer rouillé*; \**le chemin du fer*; \**un chemin de fers*; \**un chemin, le chemin de fer n'étant pas un chemin si bien que chemin n'appartient pas au paradigme sémantique de chemin de fer*; \**un fer*, pour une raison analogue; \**un chemin ou une voie de fer*; \**un chemin de fer et de nickel*).

Parfois, dans le cadre de la composition, la puissance de la relation syntaxique de s'actualiser ne semble pas entièrement éteinte en langue et, respectivement, l'identité lexico-syntaxique des mots ne semble pas avoir perdu complètement son individualité. Tel est le cas de l'accord affectant certains mots composés comme *coffre-fort* : cf. *un coffre-fort* → *des coffres-forts*, où il faut bien distinguer l'accord en nombre, qui, trahissant une actualisation minimale de la relation syntaxique liant *coffre* et *fort*, est un fait de discours (puisque le choix du singulier ou du pluriel se fait en discours), de l'accord de l'adjectif *fort* au masculin, qui n'est qu'un fait de langue (puisque l'accord en genre avec *coffre* n'est pas et ne peut pas être actualisé : cf. *un grand coffre-fort* où *grand* ne s'accorde pas avec *coffre* mais avec *coffre-fort*). Tel est encore le cas de la catégorisation identique d'un mot composé tel *chemin de fer* et du syntagme homonyme dont il provient diachroniquement, ces deux unités étant nominales à cause de la catégorie nominale inchangée de *chemin*. Toutefois, ce qui importe même dans de tels cas pour catégoriser incontestablement ces unités comme composées, c'est qu'aucun des mots constituant le mot composé n'est participant d'une structure extérieure à ce mot composé.

Au demeurant, si la distinction entre séquences libres et collocations semble admise par la plupart des linguistes, l'existence, au sein des collocations, d'une différence substantielle, ou, si on préfère, qualitative (et non seulement quantitative), entre locutions et mots composés ne l'est pas, l'argument principal de cette thèse se réduisant à l'affirmation que le figement, responsable des phénomènes de lexicalisation et de grammaticalisation, constitue un processus graduel, se développant et se parachevant sans solution de continuité<sup>13</sup>. Or, à ce

<sup>13</sup> Par ailleurs, ce processus n'est pas clos avec la formation d'un mot composé mais tend à se poursuivre jusqu'à la création d'un mot simple. On peut illustrer les différentes étapes de

qu'il nous semble, le refus de reconnaître cette différence vient de la difficulté d'établir scientifiquement son existence dans chaque cas concret plutôt que de son inexistence réelle : c'est un problème de connaissance, non d'essence. Sa solution paraît résider dans le principe suivant : dès qu'aucun élément d'une locution ne peut avoir le statut de constituant d'une relation syntaxique qui est extérieure à la structure de la locution, cette dernière change de catégorie et devient mot composé, ce changement diachronique étant, de ce fait, essentiellement de nature lexicosyntaxique et accidentellement de nature lexico-sémantique, ce qui ne veut pas dire que le sémantisme des mots constituant la séquence ne peut conditionner un tel changement, seulement celui-ci se réalise nécessairement en syntaxe et, le cas échéant, également en sémantique (cf. Adler 2001 : 158–161). Parmi les corollaires de cette assertion de base, il faut signaler, en ajoutant au figement syntaxique dont on a traité jusqu'à maintenant la notion de figement sémantique, les cas de figure suivants : le figement syntaxique complet, qui caractérise le mot composé et qui rend celui-ci inanalysable syntaxiquement, peut être ou ne pas être accompagné d'un figement sémantique, et à l'inverse, le figement syntaxique incomplet affectant la locution, lequel rend celle-ci plus ou moins analysable syntaxiquement, peut aller ou ne pas aller de pair avec un manque de figement sémantique. En d'autres termes, il est possible, aussi bien pour le mot composé que pour la locution, soit d'être transparents sémantiquement et, par cela même, de renfermer des mots qui n'ont pas perdu leur propre identité lexico-sémantique, c-à-d. les virtualités sémantiques appartenant à leur signification lexicale en langue, soit d'être plus ou moins opaques sémantiquement, c-à-d. d'être constitués de mots dont l'identité lexico-sémantique individuelle s'est modifiée ou estompée. Voici des exemples pour illustrer ces divisions. Le mot composé, qui est, par définition, inanalysable syntaxiquement, peut être, sémantiquement, soit opaque : cf. le nom composé *pomme de terre* désignant un objet qui n'est ni pomme ni fait de terre; soit transparent : cf. le nom composé *tirebouchon* dont le référent sert à tirer des bouchons. Par une analogie en miroir, la locution, syntaxiquement plus ou moins analysable, peut avoir un sens soit transparent : cf. la locution nominale *homme d'esprit* désignant un homme qui a de l'esprit; soit opaque : cf. la locution prépositionnelle *à la disposition de* (son statut locutionnel découle du fait qu'elle n'admet que l'interpolation, p. ex. : *à la disposition notamment de*, et la commutation, p. ex. : *à sa disposition*) où *disposition* a un sens différent de celui que le nom possède en emploi libre.

Toutefois, même si le critère sémantique n'est pas décisif quant à la distinction entre locution et mot composé, il l'est à part égale avec le critère syntaxique en matière de discrimination entre séquence libre et séquence figée, comme on peut le voir dans le cas de *à la disposition de* commenté ci-dessus.

---

cette évolution par trois exemples : si le mot *chef-d'œuvre* est sans conteste un nom composé, le mot *gendarme* (< *gens d'armes*), même pouvant être analysé comme un nom composé, a les traits d'un nom simple, alors que le mot *dimanche*, provenant de la collocation tardo-latine *dies dominicus*, «jour du Seigneur», est, à tous égards, un nom simple.

D'où l'on peut formuler les principes suivants :

LEMME I. ⇨ Le phénomène de figement syntaxique et le phénomène de figement sémantique sont des indices de figement distincts qui peuvent interagir et se conditionner mutuellement sans se confondre.

LEMME II. ⇨ Ce n'est que la complétude du figement syntaxique, c-à-d. l'incapacité de toute partie de la séquence de participer à une relation externe, qui est le trait distinctif de l'appartenance d'une collocation à la catégorie du mot composé.

LEMME III. ⇨ Si une séquence présente un figement syntaxique et/ou sémantique quelconque, elle constitue une collocation.

Quant à la propriété de la locution d'être partiellement analysable en syntaxe, elle prend des modalités très variées et des plus subtiles. En effet, l'autonomie distributionnelle des mots constituant la locution peut, selon le degré de figement syntaxique, caractériser soit tous les mots, soit quelques-uns, soit un seul, et ce dans une mesure différente. À titre d'exemple, dans la locution nominale déjà étudiée *homme d'esprit*, *homme* est un mot fortement autonome, *esprit* n'a qu'une faible autonomie et *de* n'en a aucune, alors que les mots *de* et *esprit* forment ensemble l'élément faiblement autonome *d'esprit*. En voici les raisons. En langue, où les relations et les fonctions syntaxiques, termes des relations, existent virtuellement, la relation liant *homme* à *d'esprit* représente celle qui s'établit entre, respectivement, une tête de SN et un modificateur ou ajout de tête de SN. Lorsque cette locution est actualisée en discours, elle prend la forme d'un SN spécifié par un déterminant, p. ex. : *un homme d'esprit* où *un* a la fonction syntaxique de spécificateur, alors que *homme* et *d'esprit* actualisent, respectivement, leurs fonctions de tête et de modificateur. En tant que mot autonome, *homme* peut participer à une relation extérieure à celle constituant la locution *homme d'esprit*. Par exemple, dans : *Jadis on a respecté cet homme d'esprit*, *homme*, en tant que tête du SN *cet homme d'esprit*, participe à la relation externe qui le lie avec *a respecté*; dans : *un grand homme d'esprit*, *homme*, en tant que tête du SN *un homme d'esprit*, participe à la relation externe qui l'associe au modificateur *grand*. Quant à l'élément autonome *d'esprit*, c'est un SP qui participe comme *homme* à leur relation commune à l'intérieur de la locution et qui, toujours comme *homme*, peut participer à une relation extérieure à celle de la locution (p. ex., dans : *un homme d'esprit et de caractère*, *d'esprit* existe en relation de coordination avec *de caractère*), mais contrairement à *homme* cet élément fait partie de beaucoup moins de relations externes, c-à-d. présente une combinatoire structurale beaucoup moins libre. De son côté, *esprit* est en relation avec la préposition *de* à l'intérieur de la locution, mais à la différence de *homme* ne reçoit pas de spécification (c-à-d. n'entre pas en relation avec un spécificateur explicite) et à la manière de *d'esprit* a une combinatoire très limitée

à l'extérieur de la locution (cf. surtout l'ex. : *un homme de grand esprit* où *esprit* reçoit le modificateur *grand*). Enfin, la préposition grammaticale *de* n'est que la tête fonctionnelle de la relation à la base du SP *d'esprit*, sans pouvoir participer à d'autres relations, ce rôle de tête fonctionnelle n'étant pas suffisant pour lui conférer quelque autonomie que ce soit.

De plus, étant donné que la plupart des transformations au sein d'une séquence libre ou figée, notamment la commutation, la modification, la spécification, la suppression et la cumulation, non seulement testent la distribution structurale d'un de ses éléments mais en éliminant ou en augmentant cet élément jouent également sur l'ordre des mots, l'autonomie syntaxique relève conjointement de la syntaxe structurale et de la syntaxe linéaire, celle-ci seule n'étant pas pertinente pour l'établissement de cette autonomie. En ce qui concerne la variation, elle n'atteste que le figement morphologique, indice de la seule autonomie combinatoire, donc structurale, du mot. Enfin, l'interpolation, lorsque l'élément interpolé est incident à toute la séquence de mots où il s'insère, n'est qu'une opération de déplacement relevant de la syntaxe linéaire, si bien que, alors, l'emplacement de l'élément interpolé n'indique pas une frontière structurale à l'intérieur de la séquence<sup>14</sup>; lorsque, au contraire, cet élément modifie une partie de la séquence, l'interpolation a la même valeur que la modification<sup>15</sup>.

#### 4. Le cas des combinaisons prépositionnelles

Pour revenir, après cet exposé général, à la problématique des prépositions, il est à noter d'abord que, puisque la préposition est un mot invariable n'admettant pas de déterminants, les transformations de variation et de spécification lui sont, par définition, impossibles<sup>16</sup>. Dès lors, on remarque que les combinaisons prépositionnelles présentent généralement les mêmes grandes variantes.

##### 4.1. Les combinaisons libres

On peut illustrer la séquence libre de prépositions par l'exemple de la combinatoire propre à la préposition *pour*. Soit le SP : *pour après le dîner* où *pour après* est une séquence prépositionnelle libre vu qu'on peut faire, dans ses différents contextes d'emploi, les transformations suivantes :

---

<sup>14</sup> Ex. : *Les Parisiens restent leaders avec même trois points d'avance alors qu'ils ont dû concéder un match nul* (Ilinski 2003 : 303) où *même* s'insère dans la séquence *avec trois points d'avance* et la modifie dans son intégralité.

<sup>15</sup> Ex. : *Je la connaissais depuis environ deux ans* (Ilinski 2003 : 332) où *environ* s'insère dans *depuis deux ans* et modifie *deux ans*.

<sup>16</sup> À propos des tests transformationnels utilisés à l'endroit des séquences à valeur prépositionnelle, v. Gross 2006 : 38–40; Adler 2001 : 161; Fagard 2010 : 39–40.

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA SÉQUENCE LIBRE POUR APRÈS	
(17a)	interpolation : <i>pour après le dîner</i> → <i>pour, notamment, après le dîner</i> / <i>pour juste après le dîner</i>
(17b)	commutation : <i>pour après le dîner</i> → <i>pour avant le dîner</i> / <i>dès après le dîner</i> / <i>pour alors</i>
(17c)	modification : <i>pour après le dîner</i> → <i>juste pour après le dîner</i> ( <i>juste modifiant pour</i> ) / <i>pour juste après le dîner</i> ( <i>juste modifiant après</i> )
(17d)	suppression : <i>pour après le dîner</i> → <i>pour le dîner</i> / <i>après le dîner</i>
(17e)	cumulation partielle <sup>17</sup> : <i>pour après le dîner</i> → <i>pour après ou avant le dîner</i>

Ces transformations satisfont à deux conditions de validité. Premièrement, dans toutes les transformations prises ensemble la préposition *pour* peut avoir un sens identique; il en est de même avec la préposition *après*. Deuxièmement, chaque transformation prise isolément est possible dans certains contextes phrastiques quitte à être impossible dans d'autres. Cf. le cas de la suppression de *pour* :

(18a) *Julien s'est préparé pour après le dîner* → (18b) *Julien s'est préparé après le dîner*.

(19a) *On a gardé cette surprise pour après le dîner* → (19b) *\*On a gardé cette surprise après le dîner*.

Or, dans des cas comme (19b), les raisons syntaxiques, sémantiques ou pragmatiques de l'impossibilité contextuelle de la transformation doivent relever de l'identité lexico-syntaxique ou lexico-sémantique ou de l'implication extralinguistique des mots accompagnant les unités étudiées, et non de l'identité lexicale des unités étudiées elles-mêmes, en l'occurrence *pour* et *après* : car la transformation vise à établir la combinatoire propre à l'identité de ces unités. C'est pour dire que, dans (19b), l'impossibilité de supprimer *pour* n'est pas due à un soi-disant figement de la séquence *pour après*, mais à la construction du verbe *garder* avec *cette surprise*, c-à-d. à une restriction contextuelle empêchant l'emploi de la seule préposition *après*. La preuve en est que, dans d'autres contextes, qui sont très nombreux, tel celui de (18b), la préposition *pour*, qui est la même lexicalement, peut être supprimée. Quant à la preuve de l'identité lexicale de *pour* dans (18a) et (19a), elle a une assise surtout lexico-sémantique : c'est l'identité du sens lexical de *pour* dans ces deux phrases qui en est la preuve. D'un autre côté, l'impossibilité de supprimer *pour* dans des contextes tel (19b) représente un indice de l'existence, en discours, de tendances de figement affectant *pour après* qui pourtant n'ont pas atteint, en langue, l'identité lexicale de ces deux prépositions vu l'origine contextuelle de cette impossibilité ou sa nature marginale.

<sup>17</sup> Partielle, car il s'agit d'une transformation qui n'affecte pas tous les éléments de la séquence étudiée.

Dès lors on peut procéder à quelques généralisations relatives à notre sujet :

LEMME IV.  $\Rightarrow$  Une séquence qui, considérée dans chacun de ses éléments ou dans son intégralité, se caractérise par une identité lexicale déterminée possède le même sens lexical dans toutes les occurrences contextuelles de toutes ses transformations possibles en langue.

LEMME V.  $\Rightarrow$  Si dans certaines occurrences contextuelles de la séquence une transformation de cette séquence s'avère impossible, cela peut résulter soit des virtualités lexicales de la séquence elle-même et alors cette transformation lui est impossible en langue comme en discours, soit des virtualités lexicales appartenant à l'ambiance contextuelle de la séquence ou bien des conditions pragmatiques de la phrase et alors cette transformation de la séquence lui est possible en langue tout en lui restant impossible en discours.

LEMME VI.  $\Rightarrow$  Si l'impossibilité de transformation de la séquence n'existe qu'en discours, cela peut résulter du conditionnement contextuel de cette impossibilité et/ou du caractère marginal des contextes où elle a lieu; alors on doit parler d'une tendance discursive qui n'a pas encore affecté le statut lexical de la séquence en langue.

Donc, les deux prépositions formant la séquence libre *pour après* ont chacune gardé intacte son identité lexico-syntaxique. Au fond, cette dernière se définit par la puissance de la préposition de régir un mot ou syntagme et, en formant avec lui un SP, d'intégrer ce mot ou syntagme dans une structure supérieure à ce SP : si le mot ou syntagme régi s'avère identique ou assimilable à un nom ou SN, alors la préposition opère d'abord, en le régissant, la transposition discursive ou translation (Tesnière 1988 : 364–365) de ce mot ou syntagme en une catégorie non nominale pour qu'il puisse prendre une fonction syntaxique jusque-là incompatible avec son statut nominal, ensuite la préposition réalise l'intégration de ce mot ou syntagme dans la structure supérieure; au contraire, si le mot ou syntagme régi ne possède pas catégoriellement ou fonctionnellement le statut nominal, alors la préposition, tout en actualisant sa puissance rectionnelle et, partant, sa puissance intégratrice, n'en fait pas autant avec sa puissance transpositive ou translative puisqu'il n'y a pas de nécessité structurale pour cela<sup>18</sup>.

On peut illustrer cette définition opérationnelle de la préposition par les transformations suivantes :

(20a) *Julien s'est préparé pour le dîner*  $\rightarrow$  (20b) *Julien s'est préparé après le dîner*  $\rightarrow$  (20c) *Julien s'est préparé pour après le dîner*.

Le SN *le dîner* ne peut figurer dans (20a-b) sans les prépositions *pour* ou *après*, car tout seul, ce SN est inapte à avoir une fonction adéquate dans ces positions phrastiques. Cf. l'agrammaticalité de :

<sup>18</sup> L'idée de la triple puissance de la préposition constitue, dans ses grandes lignes, une réinterprétation de la conception de Ludo Melis (2003 : 9–38) et de Kirill Ilinski (2003 : 127–142).

(20d) \**Julien s'est préparé le dîner* (↔ *Julien s'est préparé un dîner* / *Julien a préparé son dîner* / *Julien s'est préparé le dîner que lui avait recommandé sa diététicienne* / *Julien s'est préparé ce dîner*).

Et il incombe à ces prépositions de lui assurer cette aptitude en le transposant par suite de la constitution des SP *pour le dîner* et *après le dîner*. Donc, ici les prépositions actualisent toute leur identité lexico-syntaxique, y compris leur puissance translative, grâce à une nécessité discursive qui est d'ordre aussi bien syntaxique, à savoir réaliser pour ces SP respectivement les fonctions d'ajout de verbe et d'ajout de phrase<sup>19</sup>, que sémantique, rendre par le biais des mêmes SP l'idée finale et l'idée temporelle.

Par contre, le SP *pour après le dîner* (cf. 20c) ne semble formé que pour des raisons sémantiques, le locuteur voulant communiquer une idée finale et temporelle à la fois, d'où il résulte que, dans (20c), ni la présence de *après* à droite de *pour*, ni celle de *pour* à gauche de *après* ne sont nécessaires à la structure syntaxique (cf. la grammaticalité de 20a et 20b), ce qui veut dire encore que l'on peut, en discours, produire *pour après le dîner* indifféremment soit à partir de *pour le dîner* (v. la transformation 20a → 20c), soit à partir de *après le dîner* (v. 20b → 20c). Plus généralement, un tel constat nous permet d'inférer que chacune des prépositions formant une séquence prépositionnelle libre peut, en principe, avoir en discours une existence syntaxique facultative et n'être soumise qu'à une nécessité sémantique. Cette dernière, en tant qu'appartenant à la seule dimension sémantique, doit être regardée comme un stimulus extra-syntaxique qui met en œuvre la mécanique des relations structurales caractérisant la séquence prépositionnelle libre.

Du reste, quoique ni *pour* ni *après* ne soient nécessaires syntaxiquement, l'apparition de *pour* dans cette structure a une raison syntaxique, tandis que celle de *après* n'en a pas. En effet, l'adjonction de *pour* à gauche de *après* (v. 20b → 20c) vise à changer la fonction de *après le dîner*, ajout de phrase, en la fonction de *pour après le dîner*, ajout de verbe, alors que l'adjonction de *après* à droite de *pour* (v. 20a → 20c) n'est pas motivée par un tel changement fonctionnel vu que la fonction d'ajout de verbe appartient aussi bien à *pour le dîner* qu'à *pour après le dîner*. Or, il existe des cas où toutes les deux prépositions peuvent échapper à cette raison syntaxique. Cf. :

(21a) *Dès le dîner, Julien s'est préparé* → (21b) *Après le dîner, Julien s'est préparé* → (21c) *Dès après le dîner, Julien s'est préparé*.

On voit que les trois SP *dès le dîner*, *après le dîner* et *dès après le dîner* faisant partie des trois phrases y ont la même fonction d'ajouts de phrase. Donc, il est à conclure que la raison syntaxique en question constitue une retombée secondaire

---

<sup>19</sup> Noter la différence entre la fonction d'ajout de phrase remplie par *après le dîner* et celle d'ajout de verbe remplie par *pour le dîner* à travers l'ordre des mots très naturel dans : *Après le dîner, il s'est préparé*, et l'ordre très déviant dans : *Pour le dîner il s'est préparé*.

de la nécessité sémantique exigeant la présence des prépositions respectives, si bien que cette raison n'est pas capable d'infléchir l'analyse syntaxique de la séquence de prépositions.

Quant aux deux modes de production discursive de la séquence *pour après le dîner*, notamment à partir de *pour le dîner* (20a → 20c) ou à partir de *après le dîner* (20b → 20c), ce n'est que le deuxième qui est pertinent pour l'analyse syntaxique de cette séquence, étant donné que, génétiquement<sup>20</sup>, la relation unissant *pour* au SP *après le dîner* est de nature secondaire, donc, du point de vue des virtualités de la langue, postérieure, face à la nature primaire et virtuellement antérieure de la relation unissant *après* au SN *le dîner*. En d'autres termes, dans la genèse structurale, établie potentiellement en langue, du SP *pour après le dîner*, c'est *pour* qui se surajoute à la structure *après le dîner* et non pas *après* qui se surajoute à la structure *pour le dîner*, ce qu'on peut prouver par l'anaphorisation, les termes anaphoriques étant des éléments qui constituent et manifestent la structure de la langue, cf. : *pour après le dîner* → *pour alors*; et non : *pour après le dîner* → *après cela* où *cela* serait censé représenter *pour le dîner*, élément prétendument primaire par rapport à *après*.

On a donc établi qu'au sein d'une séquence prépositionnelle libre, telle *pour après* faisant partie du SP *pour après le dîner* et relevant du contexte de la phrase (20c), la préposition en position droite, en l'occurrence *après*, a un statut génétique primaire, alors que la préposition en position gauche, respectivement *pour*, a un statut secondaire. Or, c'est justement grâce à son statut primaire que la construction, c-à-d. la combinatoire structurale, d'une préposition en position droite, telle *après*, correspond généralement à celle d'une préposition qui n'est ni précédée ni suivie d'une autre. Considérons les exemples :

(22a) *Julien s'est préparé après le dîner* → (22b) *Julien s'est préparé pour après le dîner* → (22c) *Julien s'est préparé pour après cela*.

On remarque d'abord la fonction rectionnelle de *après* grâce à la possibilité de reprise de *pour après le dîner* par *pour après cela*<sup>21</sup> (22b → 22c), où il ressort que *après* existe en relation avec *le dîner*, relation qui est orientée vers ce SN et dans laquelle la préposition effectue une certaine sélection syntaxique, ou catégorielle, de son complément. Ensuite, on voit la fonction translative de *après*, qui fait en sorte que le syntagme de catégorie nominale *le dîner*, en vertu de la rection exercée par *après* sur lui, assume discursivement une catégorie le prédisposant potentiellement à participer à certaines relations qui lui sont extérieures, p. ex. à celle existant entre *après le dîner* et *Julien s'est préparé*, dans (22a). Enfin, on aperçoit la fonction intégratrice de *après* exercée toujours à l'endroit de *le dîner* et qui est responsable du

---

<sup>20</sup> Ce terme peut faire penser à la syntaxe génétique qui, chez Gustave Guillaume, s'oppose à la syntaxe de résultat (Guillaume 1973b : 216–218). Quoiqu'une telle association soit justifiée, notre approche ne suit pas strictement la théorie guillaumienne même si elle s'en inspire.

<sup>21</sup> Quoique critiquable du point de vue de l'usage, cette substitution n'est pas impossible grammaticalement.



fait que ce SN, par son incorporation dans *après le dîner*, fait valoir la prédisposition créée par la fonction translative de *après* et vient à prendre, à côté de sa fonction de complément de *après*, une autre fonction, celle de complément de la préposition *pour*<sup>22</sup>. Donc, puissance rectionnelle, puissance translative et puissance intégratrice actualisent toutes les trois leurs virtualités catégorielles pour fournir les fonctions respectives de la préposition en position droite.

Quant à la préposition en position gauche, en l'occurrence *pour*, elle a, comme on l'a vu, un statut structural secondaire du point de vue de l'engendrement du SP *pour après le dîner*, ce qui explique la non actualisation de la puissance translative de cette préposition. En effet, on constate que le SP *après le dîner*, dans le cadre duquel le SN *le dîner* a déjà été transposé par *après*, ne nécessite pas une nouvelle translation de la part de *pour* en vue d'être en état de rejoindre une relation extérieure et supérieure au SP *pour après le dîner*<sup>23</sup>.

En revanche, tout en ayant un statut génératif secondaire, la préposition *pour* ne perd en rien son statut structural de tête du SP *pour après le dîner*, si bien qu'elle exerce pleinement sa puissance rectionnelle et intégratrice. On va le démontrer en résolvant la difficulté que voici : la construction de *pour* dans (20c), ainsi d'ailleurs que celle de *dès* dans (21c), mettent en question la fonction rectionnelle et intégratrice de ces prépositions du fait que leur construction semble identique à celle d'un adverbe modificateur de préposition. Cf., d'une part, les transformations (20b → 20c), (21b → 21c) et, d'autre part :

(23a) *Julien s'est préparé après le dîner* → (23b) *Julien s'est préparé juste après le dîner*.

La présence des mots *pour*, *dès* et *juste* devant le SP *après le dîner* (v. 20c, 21c et 23b) semble pareillement non nécessaire sur le plan syntaxique et

---

<sup>22</sup> C-à-d. que le *dîner*, en tant que constituant de *après le dîner*, devient complément de *pour*. À vrai dire, affirmer que le SN *le dîner*, en subissant l'action translative de *après* dans le cadre du SP *après le dîner*, change sa catégorie nominale pour devenir, avec *après*, complément de la préposition *pour*, veut dire qu'une préposition en position gauche, telle *pour*, possède un complément non nominal, ce qui semble une thèse paradoxale vu qu'une préposition a, en général, un complément nominal. Or, ici l'argument décisif c'est le statut génétiquement primaire de *après*, si bien que cette préposition, dès qu'elle prend son complément *le dîner*, le transpose pour le prédisposer à se subordonner à une tête externe, et si cette dernière s'avère être une préposition comme *pour*, cette tête prépositionnelle n'opère pas mais maintient la translation de *le dîner* déjà opérée par *après*. Qui plus est, le fait qu'une préposition (*pour*) puisse régir un SP (*après le dîner*) veut tout simplement dire que pas toujours la préposition a un complément nominal ou assimilé (cf. Melis 2003 : 16). Kirill Ilinski (2003 : 183–193) a résolu différemment ce problème.

<sup>23</sup> Le SP *après le dîner* est tout aussi capable de s'intégrer dans la structure d'une phrase que le SP *pour après le dîner*, si bien qu'il n'est pas nécessaire syntaxiquement que la préposition *pour* transpose *après le dîner* dans une autre catégorie. Cette absence de nécessité structurale associée au statut génétiquement secondaire de la préposition *pour* expliquent la non actualisation de sa puissance translative.

motivée uniquement sur le plan sémantique. Or, pour démontrer le caractère prépositionnel de *pour* et *dès* ainsi que le caractère adverbial de *juste*, on doit établir que si l’adverbe *juste* est incident à la seule préposition *après* qu’il modifie, les prépositions *pour* et *dès*, grâce à la rection qu’elles exercent sur leur complément, ont une portée syntaxique sur tout le SP *après le dîner*. À cet effet, il convient d’abord de préciser que ce sont surtout les prépositions en emploi spatiotemporel qui admettent, en séquence libre, d’être régies par d’autres prépositions (Ilinski 2003 : 164); or, un SP dont la tête est une préposition spatiotemporelle peut, en général, se pronominaliser à l’aide d’un adverbe anaphorique ou déictique, le procédé de la pronominalisation ayant l’avantage de délimiter sans faille les éléments existant en relation syntaxique. Ainsi, on a les occurrences suivantes :

(24a) *Julien s’est préparé pour après le dîner* → (24b) *Julien s’est préparé pour alors*.

(25a) *Julien s’est préparé dès après le dîner* → (25b) *Julien s’est préparé dès lors*.

(26a) *Julien s’est préparé juste après le dîner* → (26b) \**Julien s’est préparé juste alors*.

La grammaticalité de (24b) et (25b) et l’agrammaticalité de (26b) prouvent, d’un côté, que *pour* et *dès* entrent en relation avec *après le dîner*, ce qui n’est pas le cas de *juste* : par cette relation, qui est de nature rectionnelle, les prépositions *pour* et *dès* produisent la sélection syntaxique des termes avec lesquels elles entrent en rapport, tandis que l’adverbe *juste*, qui participe à une relation de dépendance vis-à-vis de la préposition *après*, n’a pas d’existence sans elle; cf. :

(27a) *Julien s’est préparé pour le dîner* / (27b) *Dès le dîner, Julien s’est préparé* ↔ (27c) \**Julien s’est préparé juste le dîner*.

D’un autre côté, on constate que, vu l’agrammaticalité de (26b), *juste* n’est pas capable d’intégrer le SP *après le dîner* dans la structure phrastique de (26a), la responsabilité de ce rôle y appartenant à la préposition *après*. On peut démontrer a contrario la fonction intégratrice de *pour* et de *dès* respectivement dans (24a-b) et (25a-b).

Par ailleurs, c’est justement grâce à sa valeur de tête et à ses fonctions rectionnelle et intégratrice qu’une préposition détermine la fonction syntaxique du SP dont elle est la tête : cf. la fonction identique d’ajout de verbe que possèdent, grâce à la tête *pour*, les SP *pour le dîner* (20a) et *pour après le dîner* (20c), ainsi que la fonction identique d’ajout de phrase remplie, grâce à la tête *dès*, par les SP *dès le dîner* (21a) et *dès après le dîner* (21c).

Avant de clore ce paragraphe, il faut, en le récapitulant, mettre au point quelques éléments importants. Dans un SP constitué d’une combinaison libre de prépositions suivie d’un SN, les deux prépositions Prép<sub>1</sub> et Prép<sub>2</sub>, c-à-d. la préposition en position gauche et la préposition en position droite, conservent pleinement, en langue, leur identité lexico-syntaxique, ou catégorie,

comprenant une triple puissance : rectionnelle, translative et intégratrice. En discours, la Prép<sub>1</sub>, qui, en tant que tête du SP, détermine la fonction syntaxique de celui-ci au sein de la phrase et dont le motif de présence peut échapper à la nécessité syntaxique pour relever de la seule nécessité sémantique, participe, premièrement, à la relation externe qu'on peut représenter ainsi par le procédé de la parenthésisation :

SCHÈME I.	$r$ [Prép <sub>1</sub> [Prép <sub>2</sub> SN]] <sup>24</sup>
-----------	--

et qui est extérieure à la séquence Prép<sub>1</sub> Prép<sub>2</sub>, par sa fonction rectionnelle (c-à-d. que la Prép<sub>1</sub> régit la structure  $r$  [Prép<sub>2</sub> SN]), ainsi que, deuxièmement, à une relation externe, qui est extérieure et supérieure à la séquence Prép<sub>1</sub> Prép<sub>2</sub><sup>25</sup>, par sa fonction intégratrice (c-à-d. que la Prép<sub>1</sub> intègre la structure  $r$  [Prép<sub>2</sub> SN] dans cette relation externe); quant à la Prép<sub>2</sub>, elle participe, premièrement, à la relation externe :

SCHÈME II.	$r$ [Prép <sub>2</sub> SN]
------------	----------------------------

qui est extérieure et inférieure à la séquence Prép<sub>1</sub> Prép<sub>2</sub>, par sa fonction rectionnelle (la Prép<sub>2</sub> régit ce SN) et par sa fonction translative (la Prép<sub>2</sub> transpose ce SN en une catégorie non nominale), ainsi que, deuxièmement, à la relation interne :

SCHÈME III.	$r$ [Prép <sub>1</sub> Prép <sub>2</sub> ]
-------------	--

qui est intérieure à la séquence Prép<sub>1</sub> Prép<sub>2</sub>, par sa fonction intégratrice (la Prép<sub>2</sub> intègre le SN qu'elle régit dans cette relation interne). D'où la structure de *pour après le dîner* prend la forme :

SCHÈME IV.	$r$ [ <i>pour</i> [ <i>après</i> [ <i>le dîner</i> ]]]
------------	--

<sup>24</sup> Dans cette formule, la minuscule en italique  $r$  signifie «relation» ou «relations», alors que chaque crochet ouvrant et le crochet fermant respectif encadrent deux termes reliés par une relation syntaxique. D'où la lecture de la formule : le terme Prép<sub>1</sub> existe en relation avec un terme constitué de la relation existant entre le terme Prép<sub>2</sub> et le terme SN. L'inconvénient de cette écriture, qu'on a préférée aux autres écritures pour sa simplicité, c'est de ne pas rendre visible le fait que la Prép<sub>2</sub> participe en tant que tête du SP :  $r$  [Prép<sub>2</sub> SN] à la relation unissant ce SP à la Prép<sub>1</sub>.

<sup>25</sup> Dans (20c) : *Julien s'est préparé pour après le dîner*, c'est la relation existant entre *pour* et *s'est préparé*.

En résumé :

LEMME VII.  $\Rightarrow$  Chacune des deux prépositions entrant en séquence libre participe à deux relations, à l'une principalement par sa fonction rectionnelle, à l'autre par sa fonction intégratrice, la fonction translative accompagnant, dans le cas de la préposition en position droite, la fonction rectionnelle, dès lors que la translation, réalisée à travers la rection en cas de nécessité structurale, est une prédisposition à l'intégration.

LEMME VIII.  $\Rightarrow$  Cette participation relationnelle des deux prépositions, qui constitue leur construction syntaxique, quoique parfois déclenchée ou motivée, n'est jamais déterminée par la seule dimension sémantique des constituants de la phrase, le détenteur de ce rôle déterminant étant la dimension structurale et génétique dans le cadre de laquelle, avant de s'actualiser en discours, la genèse d'une structure prépositionnelle est rendue virtuelle en langue par les identités lexico-syntaxiques et lexico-sémantiques des prépositions concernées.

#### 4.2. Les combinaisons figées

On a établi jusqu'à maintenant que le critère décisif de l'autonomie syntaxique d'un mot faisant partie d'une séquence, c'est sa capacité de participer, par sa propre identité lexico-syntaxique, à des relations extérieures à cette séquence (v. lemmes II-III), et, en plus, que l'autonomie ainsi étudiée se vérifie par des manipulations substitutives que les mots autonomes sont censés pouvoir subir, à propos de quoi on a avancé cinq transformations appropriés à l'analyse des séquences de prépositions (v. 17a-e); enfin, on a scruté comment se présentent, en général, les modalités sous lesquelles deux prépositions autonomes employées ensemble peuvent participer aux relations syntaxiques. Vu les définitions et les qualifications qu'on a proposées en matière de séquences figées (v. la section 3.), il se pose la question de savoir comment cette autonomie syntaxique se trouve soumise à des restrictions dans le cas des locutions prépositionnelles formées de prépositions : plus spécialement, on va se demander comment la réponse de la préposition aux différents tests transformationnels indique son autonomie.

Il est clair que la modification, qui constitue une relation extérieure à la séquence prépositionnelle, est un vrai indice d'autonomie structurale, pourvu que le modificateur soit incident à l'une des deux prépositions (cf. 17c) et non aux deux indifféremment comme c'est le cas dans (28a) où l'adverbe *à peu près* modifie indistinctement *de* et *après* qui forment la séquence figée *d'après* :

(28a) *Les bâtiments sont construits à peu près d'après les plans des écoles mutuelles en France* (Internet)  $\leftrightarrow$  (28b) *\*Les bâtiments sont construits à peu près des plans des écoles mutuelles en France* / (28c) *\*Les bâtiments sont construits à peu près après les plans des écoles mutuelles en France.*

Cependant, cet indice est a priori inopérant en cas de prépositions, telles, entre autres, les prépositions en emploi fonctionnel, dont le sens n'est pas modifiable

ou, plus précisément, gradable. Dans le cas de l'interpolation, l'élément interpolé constitue ou bien l'ajout de l'une des deux prépositions et alors l'interpolation a la même valeur indicielle que la modification (cf. l'insertion de *juste* dans 17a, ainsi que le même exemple dans 17c), ou bien l'ajout des deux prépositions prises ensemble ainsi que de leur complément (cf. l'insertion de *notamment* dans 17a) et alors cette transformation est un indice fiable de la seule autonomie linéaire et non de l'autonomie structurale. Quant à la commutation, qui inclut la pronominalisation, sa possibilité pour une préposition semble en attester l'autonomie; pourtant, s'il s'agit d'une préposition en emploi fonctionnel, comme *à* ou *de*<sup>26</sup>, sa commutation n'a pas toujours de pertinence<sup>27</sup>. Enfin, les opérations de suppression et de cumulation apportent une indication opposée en ce sens que la suppression de l'une des prépositions est un témoignage en faveur de l'autonomie de l'autre, celle-ci prouvant sa possibilité d'exister seule, alors que la cumulation affectant l'une des prépositions contribue à l'établissement de sa propre autonomie. On peut systématiser ces considérations en les points suivants :

LEMME IX. ⇨ La possibilité de modifier, éventuellement par interpolation, ou de cumuler l'une des prépositions séquentielles prouve l'engagement potentiel de celle-ci dans une relation syntaxique et indique ainsi la relative autonomie syntaxique de cette préposition au sein de la séquence.

LEMME X. ⇨ La possibilité de supprimer l'une des prépositions séquentielles signale la relative autonomie syntaxique de l'autre préposition au sein de la séquence car cette opération met en évidence la capacité de cette autre préposition d'exister seule syntaxiquement, c-à-d de faire partie d'une relation syntaxique.

LEMME XI. ⇨ La seule possibilité de commuter l'une des prépositions séquentielles ne constitue pas un indice suffisant de la relative autonomie syntaxique de cette préposition au sein de la séquence.

Or, au fond, toute locution prépositionnelle formée de prépositions a un figement syntaxique unique qui n'est pas à déduire de la somme des transformations qu'elle admet, mais de la configuration spécifique de ces transformations. Considérons

<sup>26</sup> On parle à dessein de prépositions en emploi fonctionnel et non de prépositions fonctionnelles (ou grammaticales, vides, etc.), parce qu'aucune préposition française n'a que des emplois fonctionnels. Même les prépositions *de* et *à*, qualifiées souvent de fonctionnelles, ont un emploi nettement lexical lorsqu'elles sont utilisées dans leur sens propre, qui relève du domaine spatiotemporel.

<sup>27</sup> Cf. le cas de la séquence figée *à travers*, formée diachroniquement de *à*, préposition en emploi fonctionnel non datif, et du nom *travers* : les seules transformations qu'elle admet sont les commutations : *en travers de* et *au travers de*, mais cela ne signifie aucunement que *à* ou *travers* sont autonomes en quoi que ce soit. Donc *à travers* est une préposition composée.

les possibilités transformationnelles de la locution *de derrière*<sup>28</sup> faisant partie de différents SP :

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA SÉQUENCE FIGÉE DE DERRIÈRE	
(29a)	commutation : <i>de derrière le mur</i> → <i>par derrière le mur / de devant le mur / de là</i>
(29b)	modification partielle : <i>de derrière la colline lointaine</i> → <i>presque de derrière la colline lointaine</i> ( <i>On entendait un bruit sourd venant de derrière la colline lointaine</i> → <i>On entendait un bruit sourd venant presque de derrière la colline lointaine</i> ; cf. : <i>On entendait un bruit sourd venant presque de la colline lointaine</i> ↔ <i>*On entendait un bruit sourd venant derrière la colline lointaine</i> )
(29c)	suppression : <i>de derrière le mur</i> → <i>derrière le mur</i> ( <i>Soudain, il est sorti de derrière le mur</i> → <i>Soudain, il est sorti derrière le mur</i> ) / <i>du mur</i> ( <i>Le bruit vient de derrière le mur</i> → <i>Le bruit vient du mur</i> )
(29d)	cumulation partielle : <i>de derrière toi</i> → <i>de derrière et devant toi</i> ( <i>Il te faudra parcourir cette distance en évitant les véhicules qui viendront de derrière toi</i> → <i>Il te faudra parcourir cette distance en évitant les véhicules qui viendront de derrière et devant toi</i> (Internet))

Donc, la locution *de derrière* interdit complètement l'interpolation et partiellement la modification (seule *de* admettant cette relation) et la cumulation (seule *derrière* admettant cette relation), tandis que la commutation et la suppression sont pleinement acceptables. Plus précisément, la commutation et la suppression appliquées aux deux prépositions de la séquence *de derrière* et qui ne peuvent décider que du caractère libre ou contraint d'une préposition, indiquent un certain degré égal d'autonomie des deux prépositions, alors que la modification et la cumulation, tout en confirmant ce degré égal, attestent que si *de* peut entrer en relation externe de modification, *derrière* peut participer à une relation externe de coordination. Il en résulte que, prise globalement dans la totalité de ses contextes d'emploi, cette locution de sens locatif a un faible degré de figement syntaxique allant de pair, en l'occurrence, avec un degré zéro de figement sémantique. Du reste, la combinatoire relativement libre de la préposition en position gauche s'explique par le fait qu'il s'agit de l'emploi lexical de la préposition *de*.

Or, l'aptitude de la préposition *de* à recevoir un modificateur, ainsi que l'autonomie relativement élevée des deux prépositions font penser que les prépositions *de* et *derrière* régissant un complément ont un fonctionnement qui

<sup>28</sup> Certains auteurs (Melis 2003 : 121) ne la citent pas parmi les locutions. On va néanmoins constater que ses deux éléments ont une combinatoire moins libre que celle d'une séquence libre proprement dite, telle *pour après*.

s'assimile, dans une très large mesure, à celui de *pour* et *après* étudiées plus haut, si bien que, pratiquement, *de* exerce la fonction rectionnelle et intégratrice d'une préposition en position gauche, tête d'un SP renfermant un autre SP, tout comme *derrière* exerce la fonction rectionnelle, translatrice et intégratrice d'une préposition en position droite, tête d'un SP. Quant à la différence essentielle des deux structures, elle consiste en ce que la locution *de derrière*, contrairement à la séquence *pour après*, commence à devenir, à travers sa combinatoire plus restreinte, une unité de langue distincte des deux prépositions *de* et *derrière*, sans pour autant avoir encore changé son analyse structurale et génétique, témoin la structure d'une séquence telle *de derrière le mur* :

SCHEMÈ V.	$r [de [derrière [le mur]]]$
-----------	------------------------------

ainsi que le statut primaire de *derrière* et secondaire de *de* (cf. : *de derrière le mur* → *de là*).

Finalement, à côté de locutions prépositionnelles, il existe des prépositions composées qui sont formées de prépositions. Un exemple indiscutable en est *d'après* (signifiant «conformément à»), qui rejette toute transformation. Quant au rapport existant entre cette préposition composée et les séquences homonymes, cf. :

(30a) *On peut juger de l'ensemble d'après ce spécimen* (Lexis 2009 : 99) ↔

(30b) *Ces fresques datent d'après la chute de l'empire byzantin* (Melis

2003 : 119) / (30c) *La semaine d'après, il fut malade* (Lexis 2009 : 99)

il ne peut être considéré comme un rapport paradigmatique parce que ces homonymes, qui, évidemment, ne sont pas des prépositions composées, n'ont pas la même fonction que le composé *d'après* ni ne sont ses synonymes, parasyonymes ou antonymes, c'est pourquoi ce rapport ne constitue pas une opposition transformationnelle. Bref la séquence en question possède un degré maximal de figement syntaxique, auquel d'ailleurs, vu l'analyse sémantique purement intuitive qu'on peut en faire, s'associe un degré maximal de figement sémantique. Par conséquent, *d'après* est un lexème distinct des prépositions *de* et *après*, ce qui est confirmé par la structure de la séquence *d'après ce spécimen* :

SCHEMÈ VI.	$r [d'après [ce spécimen]]$
------------	-----------------------------

et par le fait que le composé *d'après*, en tant que mot inanalysable syntaxiquement, n'a pas de genèse structurale distinguant entre élément primaire et élément secondaire.

## 5. La structure de *jusqu'à*

À la suite de ce long exposé à valeur pratiquement introductive, qui était nécessaire pour détailler et démontrer l'essentiel de la base conceptuelle et

méthodologique de notre approche, on doit constater d'emblée que si les séquences prépositionnelles étudiées jusque-là (*pour après; de derrière; d'après*) présentent un seul sens, au moins approximativement, auquel correspond une structure unifiée, c'est loin d'être valable pour *jusqu'à*.

Pour évaluer les différents cas de figure concernant la séquence *jusqu'à*, il faut, conformément au lemme IV, circonscrire les valeurs sémantiques de cette séquence qui lui sont distinctives syntaxiquement, c-à-d. autour desquelles on peut grouper ses constructions syntaxiques. À cet effet, on va, provisoirement, laisser de côté la question de savoir si *jusque* et *à* ont une autonomie à l'intérieur de *jusqu'à*. Une telle considération globale de *jusqu'à* permettra de délimiter les différents types de contextes sémantico-syntaxiques où s'inscrit cette séquence.

### 5.1. Bref aperçu des interprétations existantes

L'apport à cet égard des différents ouvrages linguistiques et lexicographiques, par sa diversité souvent divergente, est assez riche en suggestions. On ne va signaler que les conceptions les plus marquantes.

Les auteurs s'intéressant surtout aux acceptions spatiotemporelles de *jusque/jusqu'à* (Leeman 2005; Bonami 1999) privilégient la tripartition en emploi spatial ou locatif (ex. : *Il se promène de la mairie jusqu'à l'église*), emploi temporel (ex. : *Louis XIV régna jusqu'à 1815*) et emploi notionnel ou intensif (ex. : *Il est poli jusqu'à l'obséquiosité*). Dans le cadre des emplois spatial et temporel, Danielle Leeman (2005 : 107) signale la possibilité d'un fonctionnement aspectuel de *jusque* (cf. l'aspect duratif dans : *L'avion a atterri jusqu'à Roissy*).

Jean-Michel Fortis (2006), avec plus de subtilité, parle de quatre fonctions sémantiques : marqueur de dynamicité (ex. : *Il a marché jusqu'à Orléans / Le train est sans arrêt jusqu'à Lyon / Elle s'enhardit jusqu'à ce qu'elle s'adresse au patron*), marqueur aspectuel (cf. l'effet pluralisant de *jusque* dans : *Le feu a été nourri. Le bâtiment a été touché jusqu'au dernier étage*<sup>29</sup>); intensifieur (ex. : *Jusqu'à sa mère le critique / Il aime jusqu'à tes défauts / Elle s'enhardit jusqu'à s'adresser au patron*); emphatiseur (ex. : *Me voilà parti jusqu'à la clinique où je retrouve mon petit poulet, sa mère et le pitchoun qu'elle garde*).

Ludo Melis (2003 : 122–123), qui distingue entre *jusque* et *jusqu'à*, mentionne l'emploi de *jusqu'à* comme préposition signifiant l'extension (ex. : *Le jardin s'étend jusqu'à la rivière / La réunion durera jusqu'à midi / se gratter jusqu'au sang*) ou l'approximation quantitative (ex. : *Il peut entrer dans ce stade jusqu'à cinquante mille personnes*), ou bien comme adverbe paradigmatissant (ex. : *Il lisait tout, jusqu'à la moindre note / Son récit avait ému les enfants, les femmes et jusqu'aux hommes / Jusqu'à la simple mention du nom de Gudule le faisait sursauter*).

---

<sup>29</sup> C-à-d. que le feu a touché tous les étages du bâtiment, ces derniers présentant une entité discrète, donc multiple, qui, pour ainsi dire, multiplie le feu.



Kirill Ilinski (2003 : 196–203), traitant des fonctions discursives de *jusque/ jusqu'à*, distingue essentiellement deux effets de sens : la fonction sémantiquement significative, à valeur dynamique limitative, et la fonction pragmatiquement significative, à valeur argumentative. La fonction sémantiquement significative peut se manifester soit seule dans un emploi qui désigne un mouvement extralinguistique spatiotemporel constituant une échelle (ex. : *Nous avons pris le métro jusqu'à la gare du Nord*); soit, souvent conjointement avec la fonction pragmatiquement significative, dans un emploi signifiant un mouvement à l'intérieur d'une échelle de valeurs orientée (ex. : *Tout Paris se pressait au prône dans leur longue église à deux nefs séparées par douze colonnes et capable d'accueillir jusqu'à trois mille personnes*) ou un mouvement caractéristique de l'emploi des quantificateurs universels ou de l'article défini (ex. : *Tous les flibustiers, jusqu'aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés*). Quant à la fonction pragmatiquement significative, elle se manifeste seule dans un emploi exprimant un mouvement de passage vers le terme le plus significatif d'un paradigme qui constitue une énumération explicite (ex. : *Un certain mystère plane sur leur réussite, il enveloppe les entreprises, et jusqu'à la vie personnelle, de ces éminences grises*) ou implicite (ex. : *Il n'admettait que j'aie en horreur jusqu'à l'odeur du café matinal*).

Si les classifications ci-dessus insistent sur la seule composante sémantique de l'analyse, le *Grand Robert* (Robert 1985 : 863–865), plus attentif à l'aspect syntaxique, répartit les emplois de *jusqu'à* dans des rubriques d'ordre grammatical qui sont ensuite subdivisées sémantiquement. Ainsi, *jusqu'à* peut être :

I) tantôt une entité prépositionnelle

1) qui se combine avec un nom ou assimilé et possède alors

a) soit un sens spatial pouvant être :  $\alpha$ ) proprement spatial (ex. : *Il a couru jusqu'à la gare*) ou  $\beta$ ) métaphorique (ex. : *jusqu'à un certain point*) nuancé souvent d'une idée d'excès (ex. : *rougir jusqu'aux oreilles / pousser la méchanceté jusqu'au sadisme / poète jusqu'à la bêtise*) ou d'une idée de limite extrême et de conséquence (ex. : *Il est allé jusqu'à prétendre qu'on ne l'avait pas averti / pousser l'audace jusqu'à forcer une porte*)

b) soit un sens temporel (ex. : *jusqu'à demain*)

c) soit un sens spatial ou temporel en construction corrélatrice (ex. : *de la corniche jusqu'aux fondations / du matin jusqu'au soir*)

d) soit un sens d'inclusion (ex. : *jusqu'au 17 décembre inclus / Tous, jusqu'à sa femme, l'ont abandonné / Il a tout perdu, jusqu'à sa chemise*)

2) ou bien qui se combine avec un adverbe ou assimilé et possède alors un sens temporel (ex. : *jusqu'à maintenant*)

II) tantôt une entité adverbiale qui a un sens d'inclusion (ex. : *La terre, la mer, l'air, la nuit et jusqu'à l'éther lui appartiennent / Il détestait son humilité, ses manières obéissantes et jusqu'à sa bonté / Il y a des noms et jusqu'à des personnes que j'ai complètement oubliés / Il livra tout, les papiers de Léopold, les ornements*)

*d'église, un fourneau et jusqu'à la grosse tuile*), nuancé souvent d'une emphase (ex. : *Cet air de discrétion qu'avait remarqué jusqu'à son cocher / J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler*).

Enfin, le *Trésor de la langue française* (TLFi 2012) procède de manière inverse, les divisions étant sémantiques, les subdivisions syntaxiques. Ainsi, *jusqu'à* possède trois sens principaux :

I) limite spatio-temporelle

1) soit pour un espace que l'on parcourt

a) ou bien en corrélation avec *de, depuis, à partir de* (ex. : *aller de Paris jusqu'à Marseille*)

b) ou bien sans corrélatif (ex. : *tomber jusqu'à terre / Les variations du jour, dans l'absence du jeu plus allongé des ombres, ne parvenaient plus jusqu'à nous*)

c) ou bien en locution adverbiale (ex. : *jusqu'à la gauche*)

2) soit pour une durée

a) ou bien en corrélation avec *de, depuis, à partir de* (ex. : *des Romains et des Grecs jusqu'aux Italiens d'aujourd'hui*)

b) ou bien sans corrélatif (ex. : *jusqu'à la mort / jusqu'à la fin des temps / Vos demoiselles me tiendront compagnie jusqu'au moment de mon départ*)

c) ou bien en combinaison avec un adverbe ou assimilé (ex. : *jusqu'à maintenant / jusqu'à quand / jusqu'à tantôt*)

II) limite pour l'inclusion dans une totalité, une série, un ensemble

1) soit en corrélation avec *de, depuis, à partir de* (ex. : *du début jusqu'à la fin / J'ai vu passer et repasser tout le personnel de l'église, depuis l'éclopé donneur d'eau bénite jusqu'au curé dans son camail*)

2) soit en corrélation avec *inclus, inclusivement* (ex. : *Jusqu'au 7 août inclusivement, les autorités britanniques ont déclaré ignorer l'accord*)

3) soit sans corrélatif (ex. : *Des femmes et jusqu'à des enfants travaillaient aux barricades / Si tu devais mourir, j'envierais jusqu'à la terre qui épouserait ton corps!*)

III) degré extrême, limite qu'on ne peut dépasser

1) soit en combinaison avec un nom ou assimilé (ex. : *se mordre jusqu'au sang / être glacé jusqu'aux os / être audacieux jusqu'à la témérité / être dégoûté jusqu'à l'écœurement / pousser un raisonnement jusqu'à l'absurde*)

2) soit en combinaison avec un infinitif (ex. : *être plein jusqu'à éclater / courir jusqu'à perdre haleine*)

3) soit en combinaison avec une locution adverbiale (ex. : *jusqu'à ce point*).

## **5.2. Structures externes supérieures à *jusqu'à***

Notre démarche, qui essaie d'englober ces acquis multiformes et dont l'aboutissement se rapproche le plus de l'interprétation du *Trésor de la langue française* et du *Grand Robert*, va partir d'une étude des principaux contextes d'emploi du syntagme débutant par *jusqu'à*. Ils se répartissent en trois groupes

selon les trois valeurs sémantiques de cette séquence que nous avons établies et nommées *localisation*, *inclusion* et *intensité*.

### 5.2.1. La valeur de localisation spatiotemporelle

On peut l'illustrer par la série d'exemples que voici :

- (31a) *En moins de six heures, il s'est rendu en voiture de Paris jusqu'à Marseille* → (31b) *En moins de six heures, il s'est rendu en voiture jusqu'à Marseille.*
- (32a) *Pensif, il a longuement marché du Louvre jusqu'au Bois de Boulogne* → (32b) *Pensif, il a longuement marché jusqu'au Bois de Boulogne.*
- (33a) *Ce train va de Paris à Bourg-la-Reine et jusqu'à Palaiseau* (Fortis 2006 : 142) → (33b) *Ce train va à Bourg-la-Reine et jusqu'à Palaiseau* → (33c) *Ce train va jusqu'à Palaiseau.*
- (34a) *Des livres tapissent le mur du plancher jusqu'au plafond* → (34b) *Des livres tapissent le mur jusqu'au plafond* (Ilinski 2003 : 177).
- (35a) *Les Pyrénées s'étendent depuis l'Atlantique jusqu'à la Méditerranée* (Robert 2014 : 690) → (35b) *Les Pyrénées s'étendent jusqu'à la Méditerranée.*
- (36a) *Je l'ai accompagné depuis son domicile jusqu'à la pharmacie* → (36b) *Je l'ai accompagné jusqu'à la pharmacie.*
- (37) *Jean a feuilleté des revues jusqu'à Marseille* (Bonami 1999 : 178).
- (38) *Les variations du jour, dans l'absence du jeu plus allongé des ombres, ne parvenaient plus jusqu'à nous* (TLFi 2012).
- (39) *Jusqu'à l'église, Pierre a tourné à droite* (Piot 2001 : 72).
- (40) *Il a couru jusqu'à l'étage* (Fortis 2006 : 139).
- (41) *La lampe pend jusqu'à un mètre du sol* (Fortis 2006 : 138).
- (42a) *Me voilà parti jusqu'à la clinique où je retrouve mon petit poulet, sa mère et le pitchoun qu'elle garde* (Fortis 2006 : 144). (42b) *Quand je pense que je suis allé jusqu'à Paris et que tu n'étais pas là?* (Fortis 2006 : 141).
- (43a) *Il a parcouru tout le pays depuis Bontoc et Banaué jusqu'à Mindanao en passant par Cebu, Bohol, Masbate, Samar* (Internet) → (43b) *Il a parcouru tout le pays jusqu'à Mindanao.*
- (44a) *Cette compagnie assure le transport de Paris jusqu'à Marseille* → (44b) *Cette compagnie assure le transport jusqu'à Marseille.*
- (45a) *Notre compagnie assure le trajet depuis l'aéroport jusqu'au centre-ville* → (45b) *Notre compagnie assure le trajet jusqu'au centre-ville.*
- (46) *Jusqu'à Paris, l'acheminement est assuré par des cars* (cf. Fortis 2006 : 144).
- (47a) *Le débat a été reporté du 5 juin jusqu'au 3 juillet* → (47b) *Le débat a été reporté jusqu'au 3 juillet.*

- (48a) *La séance aura duré de une jusqu'à deux heures* → (48b) *La séance aura duré jusqu'à deux heures.*
- (49a) *Cet événement a continué depuis une heure jusqu'à trois heures de l'après-midi* → (49b) *Cet événement a continué jusqu'à trois heures de l'après-midi.*
- (50a) *Depuis juin jusqu'à la mi-juillet, nous n'aurons pas de récolte* (Internet) → (50b) *Jusqu'à la mi-juillet, nous n'aurons pas de récolte.*
- (51) *On s'est amusé pendant tout le voyage, dès le début jusqu'à la fin.*
- (52a) *Jusqu'au 7 août inclusivement, les autorités britanniques ont déclaré ignorer l'accord* (TLFi 2012). (52b) *Quant à moi, qui conduisais le deuil, j'ai fait bonne figure jusqu'aux discours, exclusivement* (TLFi 2012).
- (53a) *Jusqu'à l'église, tout allait mal*<sup>30</sup> (Piot 2001 : 72). (53b) *On voit des écrivains garder jusqu'à quatre-vingts ans une belle activité littéraire* (Grevisse 2005 : 325).
- (54a) *Jusqu'à demain, tu dois payer ta dette.* (54b) *Aujourd'hui, il m'a prêté le livre de Sartre jusqu'au 20 novembre.* (54c) *Vos demoiselles me tiendront compagnie jusqu'au moment de mon départ* (TLFi 2012).
- (55a) *On en a décrit le développement depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours* → (55b) *On en a décrit le développement jusqu'à nos jours.*
- (56) *La Grèce a obtenu un report jusqu'au 1 janvier 2003.*
- (57a) *Notre offre est valable du 15 juin jusqu'à l'épuisement des stocks* → (57b) *Notre offre est valable jusqu'à l'épuisement des stocks.*
- (58) *Le constructivisme hégélien, omniprésent dans ses écrits dès le début jusqu'à la fin, ne semble jamais avoir été étudié avec l'attention qu'il mérite* (Internet).

Sémantiquement, l'emploi localisateur de *jusqu'à* exprime l'idée d'une étendue qu'on traverse ou d'une durée qui passe, et dont le terme final est le site qui peut être soit atteint et/ou pénétré par la cible, soit non, et, respectivement, correspondre à une localisation soit interne, soit externe<sup>31</sup>. Assez souvent cette idée purement sémantique est colorée d'une nuance argumentative d'ordre pragmatique, alors le sens de *jusqu'à* implique que l'étendue ou la durée est considérable ou assez grande pour faire certaines inférences (cf. 31a-b, 32a-b, 34a-b, 41, 42a-b, 47a-b, 53b).

<sup>30</sup> C-à-d. : *Jusqu'à l'émergence de l'église / Jusqu'aux événements concernant l'église / etc., tout allait mal.*

<sup>31</sup> Parfois cela peut prêter à l'ambiguïté. Dans (36a-b), *jusqu'à la pharmacie* peut vouloir dire : *jusque dans la pharmacie* ou : *jusque devant la pharmacie* (Leeman 2005 : 111). Parfois le contexte est plus explicite : ainsi on a une localisation interne dans (33a-b, 35a-b, 38, 40, 41, 42a-b, 44a-b, 45a-b, 46, 47a-b, 48a-b, 49a-b, 51, 52a, 53a-b, 54a-c, 55a-b, 56, 57, 58) et une localisation externe dans (52b). Cette double interprétation de la localisation s'explique par le caractère assez abstrait, donc indéterminé, du sens spatiotemporel de à.

Syntaxiquement, ce qui définit la séquence localisatrice *jusqu'à*, c'est le fait que, en langue, donc virtuellement, elle est engagée dans un rapport de corrélation et de subordination qu'on peut représenter par la formule générale :

SCHÈME VII.	$r$ [SV/SN/SAdj/P [[ <i>de/depuis/dès</i> SN] [ <i>jusqu'à</i> SN/SAdv]]]
-------------	---

En d'autres termes, dans les contextes de son emploi spatiotemporel, le SP introduit par *jusqu'à*, en actualisant cette construction virtuelle, est normalement soumis à une corrélation syntaxique qui l'associe à un SP introduit par *de* (cf. 31a, 32a, 34a, 44a, 47a, 48a, 57a), *depuis* (cf. 35a, 36a, 43a, 45a, 49a, 55a) ou, plus rarement, *dès* (cf. 51, 58). On peut appeler cette corrélation *subordinative* parce que les deux éléments corrélés, vu leur fonction identique d'arguments (cf. 31a, 35a, 36a, 44a, 45a, 47a, 48a) ou d'ajouts (cf. 32a, 34a, 43a, 49a, 50a, 51, 55a, 57a, 58), sont subordonnés à une structure supérieure qui peut avoir la catégorie verbale (cf. 31a, 32a, 34a, 35a, 36a, 47a, 48a, 49a), nominale (cf. 43a, 44a, 45a, 51, 55a), adjectivale (cf. 57a, 58), propositionnelle (cf. 50a). Or, le schème VII, qui existe en langue et, conséquemment, en discours, peut facilement, dans le seul discours, c-à-d. sous l'impact du contexte, se soustraire à la corrélation pour se réduire au :

SCHÈME VIII.	$r$ [SV/SN/SAdj/P [ <i>jusqu'à</i> SN/SAdv]]]
--------------	---

qui caractérise les exemples (31b, 32b, 33b, 34b, 35b, 36b, 44b, 45b, 47b, 48b, 49b, 50b, 55b, 57b). En ce qui concerne les cas où l'absence de rapport corrélatif n'est pas due à une réduction dans la mesure où ce dernier s'avère impossible ou peu naturel en discours (cf. 37, 38, 39, 40, 41, 42a-b, 46, 53a-b, 54a-c, 56), cela s'explique, conformément au lemme VI, par le fait que des raisons d'ordre pragmatique (cf. 41, 42a-b, 53b), sémantique et/ou syntaxique (cf. 37, 38, 39, 40, 46, 53a, 54a-c, 56) provenant de l'ambiance contextuelle exercent une pression plus ou moins rédhitoire sur l'actualisation des virtualités lexicales de la séquence spatiotemporelle *jusqu'à*, si bien qu'elle ne peut pas ou guère se construire en corrélation avec *de/depuis*.

Parfois, de manière assez marginale et donc, toujours en vertu du lemme VI, uniquement en discours, les éléments corrélés pris ensemble peuvent se subordonner directement par apposition à un terme universel (quantificateur universel ou assimilé), alors on a la structure :

SCHÈME IX.	$r$ [SV/SAdj [ $\forall$ <sup>32</sup> [[ <i>de/depuis/dès</i> SN] [ <i>jusqu'à</i> SN]]]]]
------------	---

qui est illustrée par les exemples (43a, 51, 58) et qui peut, le cas échéant, se réduire à la construction :

<sup>32</sup> On emploie le symbole  $\forall$  pour désigner un syntagme à valeur de terme universel.

SCHÈME X.	$r$ [SV [∇ [jusqu'à SN]]]
-----------	---------------------------

illustrée par (43b). Dans d'autres contextes spécifiques, le SP introduit par *jusqu'à* peut être engagé dans une relation de coordination (cf. 33 a-b). Quant à la corrélation :

SCHÈME XI.	$r$ [[jusqu'à SN] <i>inclus/inclusivement/exclusivement</i> ]
------------	---

exemplifiée par (52a-b), elle n'est pas non plus définitoire pour l'identité lexicosyntaxique de *jusqu'à* puisque relativement rare<sup>33</sup>.

Donc, dès lors que le seul schème VII appartient au niveau de la langue à partir de laquelle il s'actualise en discours, alors que les schèmes VIII–XI ne constituent que des phénomènes discursifs, on dira que si le schème VII définit seul la construction de *jusqu'à* localisateur, les schèmes VIII–XI relèvent du domaine définitoire du schème VII.

### 5.2.2. La valeur d'inclusion

Voici les occurrences représentatives de cette valeur :

- (59a) *Les organisateurs attendent de 500 jusqu'à 2000 personnes* → (59b) *Les organisateurs attendent jusqu'à 2000 personnes.*
- (60) *Ainsi, avec ce troisième chiffre, vous exprimerez des centaines, depuis cent jusqu'à neuf cents* (Internet).
- (61) *Il peut entrer dans ce stade jusqu'à cinquante mille personnes* (Melis 2003 : 123).
- (62a) *On a interrogé tous les habitants du village, depuis les personnes les plus âgées jusqu'aux enfants de l'école primaire* → (62b) *On a interrogé tous les habitants du village, jusqu'aux enfants de l'école primaire* (cf. Melis 2003 : 34) → (62c) *On a interrogé jusqu'aux enfants de l'école primaire.*
- (63) *La passion aveugle tient un rôle considérable dans ce roman. Elle agence la totalité du récit dès le début jusqu'à la fin* (Internet).
- (64a) *Tous les flibustiers, depuis les plus importants jusqu'aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés* → (64b) *Tous les flibustiers, jusqu'aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés* → (64c) *Les flibustiers, jusqu'aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés* (Ilinski 2003 : 199) → (64d) *Jusqu'aux plus modestes des flibustiers se sentaient glorifiés et stimulés.*

<sup>33</sup> On a pu ajouter, à la liste des occurrences (31–58), un exemple de la séquence *jusqu'à ce que* : *Elle s'enhardit jusqu'à ce qu'elle s'adresse au patron* (Fortis 2006 : 145). Seulement, puisque l'autonomie de *jusqu'à* dans cette séquence est très problématique, on ne va pas la prendre en considération.

- (65a) *Il contrôlait tout jusqu'à la dernière virgule* → (65b) *Il contrôlait jusqu'à la dernière virgule* (Melis 2001 : 20).
- (66a) *Il a gratifié de compliments chacun de ses collaborateurs, jusqu'au dernier* → (66b) *Il a gratifié de compliments jusqu'au dernier de ses collaborateurs.*
- (67a) *Son récit avait ému tout l'auditoire : les enfants, les femmes et jusqu'aux hommes* → (67b) *Son récit avait ému tout l'auditoire, jusqu'aux hommes* → (67c) *Son récit avait ému les enfants, les femmes et jusqu'aux hommes* (Melis 2003 : 123) → (67d) *Son récit avait ému jusqu'aux hommes.*
- (68) *Tous, jusqu'à sa femme, l'ont abandonné* (Robert 1985 : 864).
- (69a) *Des femmes et jusqu'à des enfants travaillaient aux barricades* (Melis 2001 : 20) → (69b) *Jusqu'à des enfants travaillaient aux barricades.*
- (70a) *Un certain mystère plane sur leur réussite, il enveloppe les entreprises, et jusqu'à la vie personnelle, de ces éminences grises* (Ilinski 2003 : 200) → (70b) *Un certain mystère plane sur leur réussite, il enveloppe jusqu'à la vie personnelle de ces éminences grises.*
- (71) *La cathédrale d'Evreux a vu se dérouler hier un service de prière inattendu; l'évêque, un pasteur, un archimandrite, un rabbin, jusqu'à un mollah y ont prié pour la paix* (Melis 2003 : 34).
- (72) *Il n'admettait que j'aie en horreur jusqu'à l'odeur, jusqu'à la vue du café matinal* (Ilinski 2003 : 202).
- (73) *Je l'ai jusqu'à fait pleurer, chez moi* (Damourette, Pichon 1971 : 124).
- (74a) *Ne peuvent, non plus, être élus après lui, dans le même intervalle, ni le vice-président, ni aucun des parents ou alliés du président jusqu'au sixième degré inclusivement* (TLFi 2012). (74b) *L'empire de Pépin le Bref était à cheval sur le Rhin. Il comprenait la France proprement dite, moins l'Aquitaine et la Gascogne, et l'Allemagne proprement dite, jusqu'aux pays des bavarois exclusivement* (TLFi 2012).

Le sens inclusif suppose que *jusqu'à* ne réfère pas à un site spatial ou temporel, mais à un élément quantifiable et comptable qui s'intègre à un ensemble, c-à-d. qui constitue le dernier élément d'une série intégrale. Exceptionnellement, cet élément peut faire l'objet d'une exclusion au profit de l'inclusion de l'avant-dernier élément de la série (cf. 74b). Or, comparativement à l'emploi spatiotemporel, l'emploi inclusif est marqué beaucoup plus souvent d'un effet de sens pragmatique impliquant que la quantité additionnée est importante, ou constitue une grandeur maximale, ou achève une totalité impressionnante (cf. tous les exemples ci-dessus sauf 59a-b, 60, 63, 74a).

En ce qui concerne la manière dont *jusqu'à* inclusif se construit syntaxiquement avec des structures supérieures, on constate la coexistence de trois schèmes définissant son statut en langue. D'abord, on a une structure à peu près identique au schème VII de *jusqu'à* spatiotemporel :

SCHÈME XII.	$r$ [SV/SN/SAdj/P [[ <i>de/depuis</i> SN] [ <i>jusqu'à</i> SN]]]
-------------	--

où le syntagme  $r$  [*jusqu'à* SN] est soumis à une corrélation subordonnative, ce qu'on observe dans (59a, 60). En discours, le schème XII peut se réduire à la construction du schème VIII observée dans (59b), sans pour autant que cette réduction soit toujours admise par le contexte (cf. 60). Parfois, c'est la seule forme réduite qui est naturelle en discours (cf. 61).

Le deuxième schème de *jusqu'à* inclusif est le suivant :

SCHÈME XIII.	$r$ [SV/SN [ $\forall$ [[ <i>de/depuis/dès</i> SN] [ <i>jusqu'à</i> SN]]]]]
--------------	---

où le syntagme  $r$  [*jusqu'à* SN] est soumis directement à une corrélation subordonnative et indirectement, avec son corrélat *de/ depuis/ dès* SN, à une apposition vu que le syntagme  $r$  [*jusqu'à* SN] et son corrélat sont apposés à un terme universel; de plus, l'ensemble formé par le terme universel et son apposition corrélatrice est subordonné à une tête verbale (cf. 62a, 64a) ou nominale (cf. 63). Le schème XIII peut, discursivement, se réduire à la structure :

SCHÈME XIV.	$r$ [SV/SN [ $\forall$ [ <i>jusqu'à</i> SN]]]
-------------	---

vérifiée par (62b, 64b-c), ou même à la structure :

SCHÈME XV.	$r$ [SV/SN [ <i>jusqu'à</i> SN]]]
------------	-----------------------------------

instanciée par (62c, 64d). Parfois la réduction est contextuellement impossible (cf. 63). Enfin, il y a des cas où le schème XIII n'est présent en discours que sous ses formes réduites (cf. 65a-b, 66a-b).

En troisième et dernier lieu, le syntagme  $r$  [*jusqu'à* SN] peut participer directement à une relation de coordination et, avec l'autre ou les autres éléments coordonnés, à une apposition vu que le syntagme  $r$  [*jusqu'à* SN] et l'autre ou les autres éléments coordonnés sont apposés à un terme universel; de plus, le groupe constitué du terme universel et de son apposition coordinative, est subordonné à une tête verbale; d'où résulte :

SCHÈME XVI.	$r$ [SV [ $\forall$ [SN <sub>1</sub> (SN <sub>2</sub> ). . . ( <i>et</i> ) [ <i>jusqu'à</i> SN]]]]]
-------------	---

qui caractérise (67a). Le schème XVI peut subir en discours trois réductions :

SCHÈME XVII.	$r$ [SV [ $\forall$ [ <i>jusqu'à</i> SN]]]
--------------	--

illustrée par (67b);



SCHÈME XVIII.	<i>r</i> [SV [SN <sub>1</sub> (SN <sub>2</sub> ). . . (et) [jusqu'à SN]]]
---------------	---

exemplifiée par (67c);

SCHÈME XIX.	<i>r</i> [SV [jusqu'à SN]]
-------------	----------------------------

instanciée par (67d). Souvent le schème XVI n'existe en discours que sous ses formes réduites (cf. 68, 69a-b, 70a-b, 71, 73), dans (73) le régime étant un participe. Dans des cas assez rares, le syntagme *r* [jusqu'à SN] peut se cumuler pour des raisons pragmatiques (cf. 72).

Quant à la corrélation représentée par le schème XI et qu'on voit également dans (74a-b), tout comme dans le cas de *jusqu'à* spatiotemporel, elle n'est pas définitoire pour *jusqu'à* inclusif à cause du statut marginal et uniquement discursif qu'elle a.

Donc, d'un côté, les constructions définitoires de *jusqu'à* inclusif sont représentées par les schèmes XII, XIII et XVI; d'un autre côté, les schèmes XIV–XV relèvent du domaine définitoire du schème XIII, les schèmes XVII–XIX de celui du schème XVI, le schème VIII relevant non seulement du domaine du schème VII mais aussi de celui du schème XII.

### 5.2.3. La valeur d'intensité

En voici les occurrences les plus saillantes :

- (75) *Cela se vérifie mais jusqu'à un certain point seulement* (Internet).
- (76) *Il est brave jusqu'à la témérité.*
- (77) *À force de se gratter jusqu'au sang, il a eu une infection.*
- (78) *Son respect pour elle allait jusqu'à l'adoration* (Ilinski 2003 : 178).
- (79) *Il faut savoir pousser un raisonnement jusqu'à l'absurde pour saisir le véritable enjeu qu'il y a derrière* (Internet).
- (80) *Vous êtes-vous oublié jusqu'à ce point?* (Internet).
- (81) *Elle s'enhardit jusqu'à s'adresser au patron* (Fortis 2006 : 145).
- (82) *Diverses stratégies ont été adoptées pour cette fin, jusqu'au point de faire intervenir une puissance militaire occidentale, la France* (Internet).

Sur le plan sémantique, *jusqu'à* intensif traduit l'idée d'un degré auquel aboutit une réalité quantifiable non comptable. Ce sémantisme d'accès à un degré déterminé, tout en se rapprochant des valeurs d'inclusion et de localisation, s'en distingue nettement non seulement par le caractère non comptable de la quantité concernée mais encore par le fait que la valeur d'intensité prend presque toujours (cf. tous les exemples sauf 75) une dimension pragmatique selon laquelle le degré atteint, étant excessif, argumente en faveur d'un jugement illatif particulier qui est chargé de connotations.

Face aux deux autres valeurs sémantiques de *jusqu'à*, la valeur d'intensité constitue le domaine sémantique où cette séquence participe aux structures supérieures par une syntaxe qui présente le plus de simplicité. En effet, cet emploi se caractérise exclusivement, en langue comme en discours, par la construction :

SCHEMA XX.	$r$ [SV/SAdj/P [ <i>jusqu'à</i> SN/SVinf]]
------------	--

Plus spécialement, le SP introduit par *jusqu'à* participe directement à une relation de subordination dans la mesure où il est subordonné, vu sa fonction d'argument verbal (cf. 78, 79) ou d'ajout verbal (75, 77, 80, 81), adjectival (76) ou propositionnel (82), à un syntagme verbal ou adjectival, ou assimilé, ou bien à une proposition. En raison de sa concision maximale, le schème XX ne connaît pas de réductions discursives.

Dès lors, ce schème est le seul qui caractérise en langue et en discours la construction de *jusqu'à* intensif.

#### 5.2.4. Synthèse interprétative

Notre étude sur les structures supérieures à *jusqu'à*, sans prétendre épuiser la question, représente un essai de mise en ordre de la très riche syntaxe et sémantique de cette séquence. En définitive, on a abouti à la délimitation de trois valeurs sémantiques qui, selon nous, sont typiques de *jusqu'à* et qui, tout en se démarquant clairement l'une de l'autre, peuvent être considérées comme le résultat d'une différenciation sémantico-syntaxique réalisée sans solution de continuité. Si les deux pôles de cette différenciation s'identifient à la valeur localisatrice et à la valeur intensive, le rôle d'entre-deux transitoire revient à la valeur d'inclusion. En effet, du point de vue sémantique, l'idée d'inclusion, déjà présente dans la localisation interne orientée vers un site spatiotemporel<sup>34</sup>, a pour objet une quantité discontinue qui, changée en quantité continue, caractérise l'idée d'intensité. Cette nature intermédiaire de l'inclusion vis-à-vis de la localisation et de l'intensité se vérifie à plus d'un égard par la construction syntaxique de *jusqu'à* : si l'emploi spatiotemporel et l'emploi intensif possèdent chacun une seule construction en langue (cf., respectivement, les schèmes VII et XX), l'emploi inclusif en possède trois (cf. schèmes XII, XIII, XVI); tout au plus, les schèmes inclusifs XII et XIII sont identiques, respectivement, aux schèmes VII et IX existant dans le cadre de la localisation, alors que l'une des réductions discursives du schème inclusif XVI, à savoir le schème XIX, coïncide à peu près avec le schème XX propre à la valeur d'intensité, ce qui témoigne de la proximité existant entre les constructions inclusives et les constructions localisatrices et intensives.

<sup>34</sup> Le manque de frontière étanche entre emploi localisateur et emploi inclusif est particulièrement visible à travers certaines occurrences qui peuvent recevoir autant une interprétation spatiotemporelle qu'une interprétation inclusive (cf. 48b).

On a également constaté que les schèmes définissant en langue les constructions syntaxiques virtuelles des trois valeurs sémantiques peuvent ou non, en vertu du lemme V, s'actualiser en discours, ainsi que subir diverses réductions discursives qui sont souvent possibles à l'exclusion des constructions non réduites respectives; de plus, les schèmes existant en langue se trouvent parfois remplacés en discours par d'autres schèmes qui ont un caractère marginal (cf. schème IX).

Ces considérations nous permettent de formuler encore deux jugements généraux :

LEMME XII.  $\Rightarrow$  Chacune des identités sémantiques d'une unité en langue s'associe nécessairement à une identité syntaxique comprenant la ou les constructions virtuelles qui appartiennent à cette identité sémantique de l'unité. Donc la construction syntaxique des prépositions séquentielles ne dépend pas uniquement de leur identité lexico-sémantique (comme peut le laisser croire le lemme IV) mais également et non moins de leur identité lexico-syntaxique.

LEMME XIII.  $\Rightarrow$  La ou les constructions virtuelles d'une unité prise dans le cadre de l'une de ses identités sémantiques peuvent soit être remplacées par d'autres schèmes marginaux, soit s'actualiser en discours sous forme réduite, ces réductions pouvant, dans certains contextes, exister même si les constructions virtuelles dont elles constituent la réduction n'y sont pas possibles. D'où la possibilité, pour une séquence prépositionnelle, d'avoir une construction en langue qui est remplacée en discours de façon marginale par une autre construction ou bien qui varie en discours sous forme d'instances réduites qui, dans certains contextes, ne peuvent pas être substituées par leur type non réduit.

### **5.3. Structure interne de *jusqu'à***

Puisque la séquence *jusqu'à* possède en langue trois emplois sémantico-syntaxiques et que les résultats de toute recherche sur le figement éventuel d'une unité complexe relèvent eux aussi de la langue, on va étudier celui-ci dans le cadre de chacun de ces emplois.

#### **5.3.1. Structure de *jusqu'à* localisateur**

L'emploi spatiotemporel de *jusqu'à* se caractérise par une seule configuration transformationnelle. Voici ces transformations auxquelles, selon nous, est susceptible, dans le système de la langue, ce type de structure correspondant au schème VII :

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA LOCUTION LOCALISATRICE <i>JUSQU'À</i>	
(83a)	commutation partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>jusque devant</i> / <i>jusque dans</i> / <i>jusqu'après</i> / <i>jusque-là</i> / <i>jusqu'alors</i> .
(83b)	modification partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>presque jusqu'à</i> / <i>à peu près jusqu'à</i> / <i>à peine jusqu'à</i>
(83c)	suppression partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>à</i>

La commutation (cf. 83a) n'affecte que la préposition *à*, ce qui se voit à travers les transformations :

- (84a) *Je l'ai accompagné de son domicile jusqu'à la pharmacie* → (84b) *Je l'ai accompagné de son domicile jusque devant la pharmacie* → (84c) *Je l'ai accompagné de son domicile jusque dans la pharmacie* → (84d) *Je l'ai accompagné de son domicile jusque-là*.
- (85a) *Il s'est amusé de midi jusqu'à minuit* → (85b) *Il s'est amusé de midi jusqu'après minuit* → (85c) *Il s'est amusé de midi jusqu'alors*.

En revanche, la modification (cf. 83b) peut porter uniquement sur *jusque* (cf. Leeman 2005 : 114) :

- (86a) *En moins de six heures, il s'est rendu en voiture de Paris jusqu'à Marseille* → (86b) *En moins de six heures, il s'est rendu en voiture de Paris presque jusqu'à Marseille*.
- (87a) *Il a dû travailler sur cette tâche depuis lundi jusqu'à vendredi* → (87b) *Il a dû travailler sur cette tâche depuis lundi à peine jusqu'à vendredi*.

On peut démontrer que la modification est incidente au seul mot *jusque* et non à l'ensemble de la séquence *jusqu'à* par les transformations suivantes :

- (88a) *Je l'ai conduit à la pharmacie* → (88b) *Je l'ai conduit jusque à la pharmacie* → (88c) *Je l'ai conduit à peu près jusqu'à la pharmacie* → (88d) *Je l'ai conduit à peu près jusque devant la pharmacie* → (88e) *Je l'ai conduit à peu près jusque-là*.

La suppression (cf. 83c), elle aussi, n'atteint que *jusque* :

- (89a) *Il s'est rendu en voiture de Paris jusqu'à Marseille* → (89b) *Il s'est rendu en voiture de Paris à Marseille*.
- (90a) *Je l'ai conduit de son domicile jusqu'à la pharmacie* → (90b) *Je l'ai conduit de son domicile à la pharmacie*.
- (91a) *Des livres tapissent le mur du plancher jusqu'au plafond* → (91b) *Des livres tapissent le mur du plancher au plafond*.
- (92a) *Cette compagnie assure le transport de Paris jusqu'à Marseille* → (92b) *Cette compagnie assure le transport de Paris à Marseille*.
- (93a) *Le débat a été reporté du 5 juin jusqu'au 3 juillet* → (93b) *Le débat a été reporté du 5 juin au 3 juillet*.
- (94a) *Il s'est amusé de midi jusqu'à minuit* → (94b) *Il s'est amusé de midi à minuit*.

(95a) *Il a dû travailler sur cette tâche de lundi jusqu'à vendredi* → (95b) *Il a dû travailler sur cette tâche de lundi à vendredi*.

Par ailleurs, la suppression peut affecter aussi *à*, seulement cela se produit surtout en français régional, c'est pourquoi cette suppression n'a pas de pertinence; cf. :

(96) *Escortés par la police de la Basse-Meuse jusque Liège, les individus ont été interpellés sur la place Saint-Lambert* (Internet).

Les deux autres transformations caractéristiques d'une séquence prépositionnelle libre, la cumulation et l'interpolation, sont exclues par la syntaxe de *jusqu'à* localisateur. La cumulation est absolument impossible, vu que ni *jusque* ni *à* ne peuvent seules se coordonner avec aucune unité. L'interpolation est elle aussi inacceptable en français standard, cf. :

(97) ? *Le village, occupé jusque presque à la fin de la guerre, a été forcé en 1916 par les occupants de transférer les victimes à la nécropole nationale d'Assevent* (Internet).

Les trois transformations (83a-c) n'entraînent aucun changement du sens de *jusque* ni de celui de *à*, donc elles satisfont pleinement à la condition énoncée par le lemme IV. À ce propos, il faut souligner que ces transformations sont rarement possibles toutes les trois dans un contexte déterminé, comme on peut le constater à travers l'analyse des exemples (31–58) où commutation, modification et suppression ne sont jamais possibles conjointement. Par contre, une ou deux de ces transformations sont possibles dans plusieurs des contextes représentés par ces exemples. Donc le constat de l'impossibilité des trois transformations ne contredit pas leur validité définitoire pour *jusqu'à* spatiotemporel, mais signale toute une multitude de restrictions contextuelles indiquant l'existence en discours de fortes tendances de figement affectant cette séquence localisatrice.

C'est ainsi qu'on peut rendre raison des cas de figement de *jusqu'à* spatiotemporel que nous avons mentionnés dès le début de notre étude : il s'agit notamment de la suppression de *jusque* qui peut soit être possible en gardant inchangé le sens de la préposition *à* (v. 1a-b, 2a-b), soit être possible en entraînant son changement (v. 3a-b, 4a-b), soit être impossible (v. 5a-b, 6a-b). Dans le premier cas, la suppression indique un manque de figement sémantique : outre (89–95), elle caractérise les occurrences (31a-b, 32a, 33a-c, 34a, 40, 41, 42a-b, 44a, 47a-b, 48a). Dans le deuxième cas, cette transformation marque un certain figement sémantique de *jusqu'à* et s'avère possible dans (32b, 34b, 36b, 37, 44b, 46, 49b, 50b, 53a-b, 54c, 56, 57b). Dans le troisième cas, la suppression impossible de *jusque* constitue un indice de fort figement sémantique et syntaxique de *jusqu'à* (cf. 35a-b, 36a, 38, 39, 43a-b, 45a-b, 48b, 49a, 50a, 51, 52a-b, 54a-b, 55a-b, 57a, 58). Or, si le premier et le deuxième cas de figure, c-à-d. la suppression possible indiquant, respectivement, le non figement sémantique et le figement sémantique moyen, constituent une telle actualisation du statut lexico-syntaxique de *jusqu'à* qui a été plus ou moins marquée par les tendances discursives de figement, le

troisième cas de figure, c-à-d. la suppression impossible faisant penser à un fort figement sémantique et syntaxique de *jusqu'à*, relève du seul niveau du discours où s'exercent les contraintes contextuelles. La raison en est que le premier et le deuxième cas de figure admettent la transformation (83c) qui est inhérente au statut lexico-syntaxique de *jusqu'à*, tandis que le troisième cas de figure la rejette. Pour expliquer un peu plus en détail ces trois cas, on peut citer les occurrences suivantes :

(98a) *Pensif, il est allé jusqu'au Bois de Boulogne* → (98b) *Pensif, il est allé au Bois de Boulogne.*

(99a) *Pensif, il a longuement marché jusqu'au Bois de Boulogne* → (99b) *Pensif, il a longuement marché au Bois de Boulogne.*

(100a) *Je l'ai conduit depuis son domicile jusqu'à la pharmacie* → (100b) \**Je l'ai conduit depuis son domicile à la pharmacie.*

(101a) *Je l'ai conduit de son domicile jusqu'à la pharmacie* → (101b) *Je l'ai conduit de son domicile à la pharmacie.*

Dans (98a), le verbe dynamique télique *aller* construit avec la séquence *jusqu'à*, où la préposition *à* prend un sens dynamique limitatif, implique un site qui constitue le point d'arrivée du mouvement; dans (98b), le même verbe, qui se construit avec la seule préposition *à*, implique le même type de site et contribue à ce que cette préposition ait le même sens. Dans (99a), le verbe dynamique atélique *marcher* s'associant toujours à un site qui est le point d'arrivée du mouvement se construit avec la séquence *jusqu'à* où la préposition *à* prend toujours un sens dynamique limitatif; en revanche, dans (99b), ce verbe, construit avec la seule préposition *à*, s'associe à un site représentant le cadre du mouvement et permet qu'elle prenne un sens statique situatif. Or, si lors de son passage de (98a) à (98b) la préposition *à* ne change pas son sens, c'est grâce à la présence d'un verbe télique qui arrive seul, sans l'aide de *jusque*, à rendre dynamique le sens de *à*, tandis que, lors du passage de (99a) à (99b), la présence d'un verbe atélique, qui n'en est pas capable, fait en sorte que la préposition *à* prenne un sens statique. Donc, dans (98a-b, 99a-b) correspondant aux deux premiers cas de figure, les conditions contextuelles décident du sens de *à* sans pour autant empêcher la suppression de *jusque* : discours et langue ne se contredisent pas au niveau syntaxique.

On peut mener une analyse analogue quant à (100a-b) correspondant au troisième cas de figure, pour constater, grâce à la confrontation avec (101a-b), que l'impossibilité de supprimer *jusque* est due à la présence de la préposition corrélatrice *depuis* qui ne se construit qu'avec *jusqu'à* et pas avec la seule préposition *à*. Donc ici le comportement de *jusqu'à*, qui est syntaxiquement déviant par rapport à son statut en langue, s'explique par la seule contrainte contextuelle.

### 5.3.2. Structure de *jusqu'à* inclusif

L'emploi inclusif de *jusqu'à* possède trois constructions en langue (cf. schèmes XII, XIII, XVI). Or, dans les deux premières (schèmes XII–XIII), cette séquence

participe directement à la même structure supérieure, une corrélation, alors que dans le cas de la troisième construction (schème XVI), la structure supérieure est une coordination. De là s'explique le fait que *jusqu'à* inclusif se définit en langue par deux structures internes et, respectivement, par deux configurations transformationnelles. On va, de façon opérationnelle, appeler l'une structure à construction corrélatrice, l'autre structure à construction coordinative.

La structure à construction corrélatrice présente la possibilité d'une seule transformation :

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA LOCUTION INCLUSIVE <i>JUSQU'À</i>
(102) suppression partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>à</i>

Tout comme chez l'emploi localisateur, cette suppression n'affecte que *jusque*. On peut l'illustrer par deux occurrences correspondant aux deux schèmes XII et XIII :

(103a) *Les organisateurs attendent de 500 jusqu'à 2000 personnes* → (103b) *Les organisateurs attendent de 500 à 2000 personnes.*

(104a) *Tous les fibustiers, des plus importants jusqu'aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés* → (104b) *Tous les fibustiers, des plus importants aux plus modestes, se sentaient glorifiés et stimulés.*

Parmi les occurrences (59–66) relevant des schèmes XII et XIII, seules (59a-b) admettent cette transformation : donc, comparativement à l'emploi localisateur (schème VII) qui se définit lui aussi par l'engagement de *jusqu'à* dans une corrélation, la structure à construction corrélatrice de l'emploi inclusif est soumise beaucoup plus profondément aux restrictions contextuelles. Quant à la transformation de modification, quoique possible, elle n'a pas de pertinence puisqu'elle est incidente à l'ensemble de la séquence *jusqu'à* et non sur *jusque* ou sur *à* pris isolément, cf. :

(105a) *On a interrogé beaucoup de monde, depuis les personnes les plus âgées jusqu'aux enfants de l'école primaire* → (105b) *On a interrogé beaucoup de monde, depuis les personnes les plus âgées presque jusqu'aux enfants de l'école primaire* → (105c) *On a interrogé beaucoup de monde, depuis les personnes les plus âgées presque jusqu'à eux.*

De son côté, la structure à construction coordinative n'admet aucune transformation. Ce qui est confirmé par les occurrences (67–74) relevant du schème XVI et leur réticence à toute transformation. Le figement syntaxique y a donc atteint son maximum. Corollairement, on n'y observe aucune différence entre le niveau de la langue et celui du discours.

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DU MOT COMPOSÉ INCLUSIF <i>JUSQU'À</i>
pas de transformations

### 5.3.3. Structure de *jusqu'à* intensif

Finalement, l'emploi intensif de la séquence étudiée, auquel correspond une seule construction en langue (cf. schème XX), possède, en toute logique, une seule structure interne. Sa configuration transformationnelle prend la forme suivante :

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA LOCUTION INTENSIVE <i>JUSQU'À</i>
(106a) commutation partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>jusque-là</i>
(106b) modification partielle : <i>jusqu'à</i> → <i>presque jusqu'à</i> / <i>à peu près jusqu'à</i>

Dans (106a), il s'agit d'une commutation par anaphorisation qui porte sur *à* ainsi que sur le complément de *jusqu'à* et qu'on peut illustrer par les occurrences :

(107a) *Son respect pour elle allait jusqu'à l'adoration* → (107b) *Son respect pour elle allait jusque-là*.

Dans notre série d'exemples (cf. 75–82), cette transformation est admise par la moitié des occurrences (76, 79, 80, 81), les autres exemples trahissant différentes restrictions contextuelles qui la rendent impossible.

Quant à (106b), la modification n'est incidente qu'à *jusque*, témoins les transformations ci-dessous :

(108a) *Son respect pour elle allait jusqu'à l'adoration* → (108b) *Son respect pour elle allait presque jusqu'à l'adoration* → (108c) *Son respect pour elle allait presque jusque-là* → (108d) \**Son respect pour elle allait presque là*.

Dans la série (75–82), cette transformation n'est possible qu'avec (76–78), ce qu'on peut expliquer selon la même logique que celle qu'on a utilisée à propos de la transformation précédente.

### 5.3.4. Synthèse interprétative

Notre recherche sur la structure interne de la séquence *jusqu'à* a établi l'existence, en langue, de quatre cas de figure :

1) *Jusqu'à* localisateur (schème VII). Sa structure interne représentée par la configuration de ses transformations virtuelles se caractérise par la commutation de *à* (cf. 83a) ainsi que par la modification et la suppression de *jusque* (cf. 83b-c), ce qui veut dire que la substitution paradigmatique de *jusque* et l'élimination syntagmatique de *à* sont impossibles; de plus, ni *jusque* ni *à* n'admettent aucune participation à une relation syntaxique de coordination. Il résulte de tout cela ainsi que des lemmes II, IX, X et XI que la séquence localisatrice *jusqu'à* ne constitue ni une séquence libre ni un mot composé : elle possède le statut de locution à degré moyen de figement syntaxique au sein de laquelle les unités peu libres *jusque* et *à* ont une certaine autonomie distributionnelle, celle de *jusque* étant indiquée par la possibilité, pour le locuteur, d'engager directement *jusque* dans une relation syntaxique en lui ajoutant un modificateur, celle de *à* par la double possibilité



de commuter à et de supprimer *jusque*. Toutes les occurrences où cette locution semble avoir un fort degré de figement syntaxique la rapprochant d'une séquence à statut de mot composé, s'expliquent par les contraintes contextuelles relevant du discours et non de la langue.

Quant à l'aspect sémantique de la locution *jusqu'à* faisant partie du schème VII, on constate que les deux unités qui la constituent ont un sens relativement distinct. Ainsi, *jusque* réfère à l'idée d'un cinétisme progressant dans les limites d'une étendue ou d'une durée, alors que *à* désigne la localisation elle-même par rapport à la limite finale de cette étendue ou durée; une telle configuration sémantique implique que l'effet de sens pragmatique obtenu par cette locution (v. 5.2.1.) résulte du sémantisme de la seule unité *jusque* (cf. 31a-b, 32a-b, 34a-b, 41, 42a-b, 47a-b, 53b). Par conséquent, *jusqu'à* localisateur est une locution à faible degré de figement sémantique.

2) *Jusqu'à* inclusif à construction corrélatrice (schèmes XII–XIII). La seule transformation possible qui caractérise sa structure interne c'est la suppression de *jusque* (cf. 102) qui, en vertu du lemme X, indique la relative autonomie syntaxique du mot *à*. Toutes les autres transformations étant impossibles, cette séquence inclusive constitue, conformément aux lemmes II et X, non pas une séquence libre ni un mot composé mais une locution à fort degré de figement syntaxique. Sémantiquement, son figement est passablement élevé vu qu'il est parfois possible (cf. 66a-b, 103a-b, 104a-b), parfois non (cf. 62a-c, 64a-d, 65a-b), de décomposer son sens en celui de *jusque* et celui de *à* et, partant, d'attribuer la fréquente valeur pragmatique de cette séquence (v. 5.2.2.) à la seule unité *jusque*.

3) *Jusqu'à* inclusif à construction coordinative (schème XVI). Vu l'impossibilité de toute transformation, c-à-d. l'absence de toute possibilité d'engagement de *jusque* ou de *à* dans une relation syntaxique, on est en présence, conformément au lemme II, d'un mot composé. Quant à son figement sémantique, il est très élevé car, quoique sa valeur sémantique globale s'assimile à celle du mot libre *jusque* (cf. 11a : *Il est monté jusque sur le toit*) et qu'elle soit ainsi prévisible à partir de cette dernière, le sens de *jusqu'à* mot composé ne s'analyse catégoriquement pas en celui de *jusque* et celui de *à*.

4) *Jusqu'à* intensif (schème XX). Sa structure interne se caractérise d'abord par la possibilité de commuter à (cf. 106a), ce qui, selon le lemme XI, n'est pas un indice incontestable de l'autonomie syntaxique de *à*, ensuite par celle de modifier *jusque*, ce qui, selon le lemme IX, indique la relative autonomie syntaxique de *jusque*. Donc, vu cette autonomie, au fond, plutôt faible de la seule unité *jusque*, le figement syntaxique de *jusqu'à* intensif présente des caractéristiques tout à fait analogues à celui de *jusqu'à* inclusif à construction corrélatrice où la seule unité *à* possède, elle aussi, une faible autonomie syntaxique. C'est pour dire que, en vertu des lemmes II et IX, *jusqu'à* intensif est une locution à fort degré de figement syntaxique. Sur le plan sémantique, cette locution ne s'analyse jamais comme le résultat du sens de *jusque* et de celui de *à*, si bien qu'elle présente un figement très élevé qui ne permet pas d'associer la valeur pragmatique presque omniprésente de

*jusqu'à* intensif (v. 5.2.3.) avec le sémantisme de la seule unité *jusque* (cf. 76–81)<sup>35</sup>.

On peut schématiser par le tableau ci-dessous les principales divisions et subdivisions concernant *jusqu'à* auxquelles nous avons abouti dans la section 5. :

CONFIGURATION SYNTACTICO-SÉMANTIQUE DE LA SÉQUENCE FIGÉE <i>JUSQU'À</i>				
<b>STRUCTURE INTERNE</b>	locution	locution	locution	mot composé
<b>STRUCTURE EXTERNE OU CONSTRUCTION</b>	schème VII	schèmes XII–XIII	schème XX	schème XVI
<b>FIGEMENT SYNTAXIQUE</b>	moyen	fort	fort	maximal
<b>FIGEMENT SÉMANTIQUE</b>	faible	moyen	fort	fort
<b>SENS LEXICAL OU VALEUR SÉMANTIQUE</b>	localisation	inclusion	intensité	inclusion

## 6. Catégorisation de *jusqu'à*

On vient d'établir que *jusqu'à* présente quatre structures en langue qu'on peut énumérer par ordre croissant de leur figement syntaxique : une locution à sens localisateur et à degré moyen de figement (cf. schème VII), une locution à sens inclusif (cf. schèmes XII–XIII) et une locution à sens intensif (cf. schème XX), toutes les deux à degré élevé de figement, et enfin un mot composé à sens inclusif et à degré maximal de figement (cf. schème XVI). Or, les termes de locution et de mot composé désignent des catégories lexicales, donc on dispose déjà d'une partie de la catégorisation des différents cas de figure de la séquence *jusqu'à*. Il reste cependant à spécifier d'abord à quelle classe de mots appartient les quatre structures de *jusqu'à* et ensuite si les unités constitutives de *jusqu'à* doivent être catégorisées séparément, et, en cas de réponse affirmative, comment.

### 6.1. Diverses conceptions sur la catégorie de *jusqu'à*

L'appartenance de *jusqu'à*, dans l'ensemble de ses occurrences, à la classe des prépositions est loin de faire l'unanimité des lexicographes et des linguistes. En effet, si cette séquence a sans doute un statut prépositionnel (cf. 31–58, 59a,

<sup>35</sup> L'exemple (82) semble contredire ce constat. En fait, la séquence *jusqu'au point de* n'est pas constituée de la locution intensive *jusqu'à* suivie du SN *le point de*, mais de la préposition intensive *jusque* suivie d'une autre préposition, la locution prépositionnelle *au point de*. Donc dans (82) la séquence *jusqu'à* fait partie de la combinaison libre de *jusque* avec *au point de* et ne correspond pas aux données de notre analyse sur la locution intensive *jusqu'à*.

60, 62a, 63, 64a, 74a, 75–81), on constate l'existence de plusieurs emplois qui semblent caractéristiques d'un adverbe (cf. 59b, 61, 62b-c, 64b-d, 65a-b, 67a-d, 68, 69a-b, 70a-b, 71, 72, 73, 74b).

Le *Trésor de la langue française* (TLFi 2012), tout en catégorisant de façon explicite *jusque/jusqu'à* comme préposition, ne se prononce qu'indirectement sur sa possibilité d'être adverbe dans la notice étymologique où, pour présenter l'origine de l'adverbe *jusque/jusqu'à*, il s'appuie sur une citation prise dans Littré :

(109) *Il n'y en a point qui face bien, pas jusques à un seul* (Calvin, *Instit.* 207).

Le *Grand Robert* parle explicitement dans ce cas d'un emploi adverbial (Robert 1985 : 864).

Parmi les linguistes, Jean-Michel Fortis (2006 : 137) et Benjamin Fagard (2010 : 53–54) catégorisent *jusqu'à* uniquement comme préposition sans s'expliquer sur cette catégorisation. Pour Pierre Le Goffic, *jusqu'à* est une préposition formée de l'adverbe *jusque* et de la préposition *à* (Le Goffic 1993 : 421). Ludo Melis (2003 : 34, 105, 120, 122–123), quant à lui, cite *jusque* parmi les prépositions simples du français et parle de son fonctionnement adverbial possible en tant que modificateur; de manière analogue, *jusqu'à* est une préposition composée qui peut fonctionner comme un adverbe modificateur. Kirill Ilinski (2003 : 175, 212, 215) distingue entre, d'une part, *jusqu'à* combinaison libre formée de la préposition *jusque* et de la préposition *à* tête d'un SP, et, d'autre part, *jusqu'à* préposition composée qui est un mot composé puisqu'inanalysable sémantiquement et syntaxiquement et qui existe en distribution complémentaire avec *jusque*; de plus, cet auteur soutient que *jusqu'à* et sa variante contextuelle *jusque* appartiennent en langue à la catégorie de la préposition mais peuvent fonctionner en discours avec une valeur adverbiale marquée pragmatiquement.

Donc, pour tracer les grandes lignes du débat que ces analyses suscitent, on peut interpréter *jusqu'à* soit comme une préposition, soit comme un adverbe, et attribuer le statut prépositionnel ou adverbial de *jusqu'à* soit au niveau catégoriel de la langue, soit au niveau fonctionnel du discours.

## 6.2. Les catégories de *jusqu'à*

Pour revenir à la perspective de notre approche qui va essayer de proposer une solution plus nuancée de ce débat, on a vu que chacune des quatre structures de *jusqu'à* se caractérise en langue par une construction type (correspondant à un schème déterminé) qui a différentes occurrences en discours dont la forme ou la fonction peut parfois ne pas s'accorder avec celles de la construction type (cf. lemme XIII). D'où la nécessité de préciser les rapports qui existent en langue et en discours entre structure, construction et catégorie :

LEMME XIV.  $\Leftrightarrow$  La catégorie d'une unité simple ou complexe définit la classe grammaticale (ou morphosyntaxique) de cette unité en langue. À cette classe de l'unité s'associe, toujours en langue, sa structure interne et sa ou ses constructions à l'extérieur. En discours, catégorie, structure et construction peuvent varier, et ce au point de prendre parfois des valeurs qui vont au-delà de leurs valeurs en langue.

LEMME XV.  $\Leftrightarrow$  Les unités appartenant à une classe grammaticale forment un paradigme catégoriel qui possède, en langue, des valeurs déterminées qui s'actualisent en discours sous forme de fonctions déterminées. Les unités remplissant, en discours, une fonction déterminée forment un paradigme fonctionnel. Vu les données du lemme XIV, il en résulte que paradigme catégoriel et paradigme fonctionnel ne sont parfois pas identiques.

Dès lors, notre thèse sera que la catégorie de la préposition est propre à *jusqu'à* locution localisatrice, locution inclusive et locution intensive, alors que la catégorie de l'adverbe est inhérente à *jusqu'à* mot composé à sens inclusif.

Les présupposés à la base de la démonstration de cette thèse concernent les traits définitoires de la préposition et de l'adverbe en tant que catégories grammaticales. On a déjà établi (v. 4.1.) que la préposition se définit en langue par trois puissances : rectionnelle, intégratrice et translative; à ces caractéristiques on ajoutera une quatrième selon laquelle l'unité prépositionnelle est normalement nécessaire pour la complétude de la construction syntaxique (Melis 2003 : 11, 35). Quant à la définition de l'adverbe, on peut, tout en tenant compte de la problématique relative à *jusqu'à*, proposer les traits distinctifs suivants : puissance modificatrice, c-à-d. puissance d'avoir la fonction syntaxique de modificateur, et caractère syntaxiquement facultatif, c-à-d. prédisposition à une présence discursive qui, normalement, n'est pas nécessaire à la complétude de la construction syntaxique. En ce qui concerne la réticence des adverbes à être incidents au nom ou au SN, elle n'en caractérise pas tous les genres, témoin, par exemple, le genre des adverbes dits paradigmatiques tels *même*, *aussi*, *surtout*, *seulement*, *encore*, *exactement*, *presque*, *environ*, etc. (Ilinski 2003 : 300), c'est pourquoi elle ne figure pas parmi les caractéristiques définitoires de l'adverbe en général.

Maintenant on peut déduire de ces définitions catégorielles la catégorie spécifique des quatre structures qu'on a relevées. Or, la puissance rectionnelle de la préposition, qui est à l'origine de sa puissance intégratrice et translative, est indissociable du caractère syntaxiquement nécessaire de la préposition, tout comme la puissance modificatrice de l'adverbe va de pair avec son caractère syntaxiquement facultatif. Conséquemment, le test qu'on peut utiliser à l'endroit des exemples (31–82) pour vérifier l'appartenance catégorielle de *jusqu'à*, c'est la possibilité ou l'impossibilité de supprimer cette séquence dans la phrase sans porter atteinte à la complétude de la construction syntaxique : l'existence ou l'inexistence virtuelle d'une telle possibilité va argumenter pour le statut, en langue, respectivement adverbial ou prépositionnel de *jusqu'à*. De plus, dans le but de vérifier le statut

adverbial de *jusqu'à*, on va ajouter au test de la suppression le test de la commutation de cette séquence avec l'adverbe paradigmatissant *même*, vu que ce dernier est le synonyme le plus proche de *jusqu'à* en emploi adverbial.

### 6.2.1. La locution prépositionnelle à sens localisateur

Cela dit, la suppression de la locution localisatrice *jusqu'à* (cf. exemples 31–58, schème VII) s'avère impossible dans tous les cas, à l'exception des trois phrases (48b, 54a, 56) qu'on peut, sans porter atteinte à la complétude de la construction, transformer ainsi :

(109a = 48b) *La séance aura duré jusqu'à deux heures* → (109b) *La séance aura duré deux heures.*

(110a = 54a) *Jusqu'à demain, tu dois payer ta dette* → (110b) *Demain, tu dois payer ta dette* = (110c) *Tu dois payer ta dette demain.*

(111a = 56) *La Grèce a obtenu un report jusqu'au 1 janvier 2003* → (111b) *La Grèce a obtenu un report le 1 janvier 2003* = (111c) *Le 1 janvier 2003, la Grèce a obtenu un report.*

Or, dans (109a, 110a, 111a), la présence facultative de *jusqu'à* localisateur s'explique par les conditions spécifiques du contexte et non par un présumé statut adverbial ou non prépositionnel de cette locution. En effet, *jusqu'à* fonctionne ici comme une préposition dont la suppression possible vient du fait que la nature particulière du régime permet à celui-ci d'exister syntaxiquement sans la préposition rectrice : dans (109a), il s'agit d'un SN chiffré (*deux heures*) à fonction de complément de mesure, et on sait que ces compléments ne sont normalement pas introduits par une préposition; dans (110a), on a, en fonction d'ajout de verbe (cf. 110c), un adverbe (*demain*), et les adverbes équivalent normalement à des SP; dans (111a), le régime est un SN chiffré (*le 1 janvier 2003*) exprimant la date et fonctionnant comme ajout de phrase (cf. 111c), et les ajouts temporels sont fréquemment des SN équivalents à des SP. Du reste, si le test de la suppression reçoit parfois une réponse positive, celui de la commutation de *jusqu'à* avec *même* n'en reçoit nulle part.

Donc, quoique parfois syntaxiquement facultatif en discours, *jusqu'à* localisateur constitue une locution prépositionnelle qui appartient toujours au paradigme catégoriel et fonctionnel de la préposition.

### 6.2.2. La locution prépositionnelle à sens inclusif

Pour ce qui est de la locution inclusive *jusqu'à* (cf. exemples 59–66, schèmes XII–XIII), elle n'admet en principe pas d'être supprimée ou bien commutée avec *même*. Seules les phrases (59b, 61, 62c, 64d) sont susceptibles d'être le lieu d'une suppression de *jusqu'à*, alors que la possibilité de commuter *jusqu'à* avec *même* est confirmée par les phrases (62b-c, 64b-d, 65a-b). Or, au lieu de penser que dans toutes ces phrases la locution inclusive *jusqu'à* manifeste un statut lexical d'adverbe, il importe de remarquer que toutes ces transformations de suppression et de commutation opèrent sur des phrases où la construction de *jusqu'à* n'est pas

représentée par les schèmes XII–XIII existant en langue, mais par des schèmes qui sont des réductions contextuelles des schèmes XII–XIII et qui n’existent qu’en discours : ainsi la construction de *jusqu’à* dans (59b, 61) est représentée par le schème VIII, celle dans (62b, 64b-c, 65a) par le schème XIV, celle dans (62c, 64d, 65b) par le schème XV. Donc, en vertu des lemmes V, VI, XIV et XV, dans toutes ces occurrences, la locution inclusive *jusqu’à* appartient actuellement au paradigme fonctionnel de l’adverbe, tout en continuant à appartenir virtuellement au paradigme catégoriel de la préposition, puisque les raisons du fonctionnement adverbial de *jusqu’à* y proviennent de contraintes contextuelles d’ordre syntaxique, sémantique ou pragmatique et ne contredisent en rien la catégorie prépositionnelle qu’elle a.

Bref, la locution inclusive *jusqu’à* possède, en général, un statut prépositionnel aussi bien en langue qu’en discours, mais peut avoir, dans le seul discours, le fonctionnement d’un adverbe.

### 6.2.3. La locution prépositionnelle à sens intensif

La locution intensive *jusqu’à* (cf. exemples 75–82, schème XX) présente un comportement syntaxique qui la rattache de la manière la plus catégorique au groupe des prépositions puisqu’elle n’admet, dans aucun de ses contextes représentatifs, ni d’être supprimée ni d’être commutée avec *même*. Donc elle est une locution prépositionnelle qui, tout comme la locution localisatrice *jusqu’à*, se caractérise, et en langue et en discours, par un statut prépositionnel.

### 6.2.4. L’adverbe composé à sens inclusif

En revanche, le mot composé *jusqu’à* (cf. exemples 67–74, schème XVI) admet dans la presque totalité de ses occurrences aussi bien sa suppression que sa commutation avec *même*. Les exceptions, quant à la suppression, ne sont que quatre (67b, 68, 74a-b), et quant à la commutation, deux (74a-b). Or, la construction de *jusqu’à* dans (74a-b) est représentée par le schème XI, celle dans (67b, 68) par le schème XVII. Donc, puisqu’aucune de ces occurrences ne correspond au schème XVI, lequel est définitoire pour la construction du mot composé *jusqu’à*, elles traduisent différents cas de contraintes contextuelles ne relevant pas de l’analyse de *jusqu’à* en langue. Plus précisément, l’impossibilité de supprimer *jusqu’à* dans (67b, 68, 74a) s’explique par la contrainte contextuelle venant de la présence directement antécédente du terme universel (*tout l’auditoire / tous / aucun des parents ou alliés*), alors que dans (74b) elle s’explique par la corrélation existant entre *jusqu’à* et *exclusivement*, les deux éléments corrélés ayant la valeur de *sauf*<sup>36</sup>; quant à l’impossibilité, dans (74a-b), de commuter *jusqu’à* avec *même*, elle provient toujours du contexte, notamment de la corrélation entre *jusqu’à*, d’une part, et *inclusivement* ou *exclusivement*, d’autre part.

<sup>36</sup> Ce qui ne veut pas dire que l’expression corrélatrice *jusqu’à...exclusivement* ait un fonctionnement prépositionnel. Il a été établi de façon suffisamment convaincante que *sauf* n’est pas, à proprement parler, une préposition (Piot 2005).

En somme, le mot composé *jusqu'à* est un adverbe composé qui ne possède catégoriellement et fonctionnellement que le statut adverbial.

### 6.3. Le statut des deux unités constitutives de *jusqu'à*

Étant donné qu'une unité dépourvue de toute autonomie syntaxique ne peut avoir aucune catégorie (cf. lemmes II et XIV), il faut d'emblée exclure du questionnement sur le statut des deux unités au sein de *jusqu'à* l'adverbe composé homonyme dont on vient de traiter, dans la mesure où *jusque* et *à* n'y ont aucune autonomie. Alors, il ne nous reste à considérer que les trois locutions prépositionnelles *jusqu'à* : celle à valeur localisatrice, celle à valeur inclusive et celle à valeur intensive.

Or, toute recherche sur le statut catégoriel d'une unité suppose qu'elle a suffisamment d'autonomie pour pouvoir manifester pleinement son identité lexico-syntaxique. En d'autres termes, tout figement syntaxique d'une unité diminue ses virtualités catégorielles primitives. Dès lors, étant donné le statut plus ou moins libre de *jusque* et de *à* au sein de la locution *jusqu'à*, chacune des deux unités constitutives de *jusqu'à* s'assimile plus ou moins, sans s'y identifier, à une catégorie, si bien qu'il vaut mieux parler de la quasi-catégorie de ces unités. On peut préciser et compléter ces éléments par les propositions suivantes :

LEMME XVI. ⇨ Tout mot constitutif d'une séquence de mots marquée en langue par un figement partiel ne permettant pas à ce mot de manifester en discours les potentialités de la catégorie qu'il a hors de la séquence figée, perd en langue cette catégorie pour prendre, conjointement avec l'autre ou les autres mots de la séquence, la catégorie de cette dernière.
---

LEMME XVII. ⇨ Un tel mot constitutif d'une séquence de mots figée se caractérise improprement en langue par une quasi-catégorie qui, ne possédant que certaines des virtualités lexicales d'une catégorie proprement dite, ne fait qu'évoquer celle-ci par sa construction fictive en discours qui n'est qu'un simulacre de la construction réelle de cette catégorie proprement dite.
--

LEMME XVIII. ⇨ L'indice majeur de l'appartenance d'une unité simple ou complexe à une catégorie et non à une quasi-catégorie, c'est la construction réelle de cette unité en langue et en discours, c-à-d. sa capacité d'être la tête d'un syntagme aussi bien que l'existence de contextes où cette unité possède une combinatoire entièrement libre et un fonctionnement syntaxique manifestant pleinement la catégorie respective.
---

Dès lors, la recherche sur les quasi-catégories de *jusque* et de *à* au sein des trois locutions *jusqu'à* va avoir, toutes proportions gardées, les mêmes assises que celle qu'on a menée au sujet des catégories de *jusqu'à*. Comme la classe prépositionnelle et la classe adverbiale sont toujours les seules mises en jeu, on va encore une

fois fonder notre raisonnement sur certains traits distinctifs qui les définissent en langue et dont la vérification en discours se fait par l'application des mêmes tests de suppression et de commutation. Seulement, pour des raisons de concision, on limitera l'objet de notre étude à ces occurrences des séries (31–66, 75–81) où la construction des trois locutions *jusqu'à* est pertinente en langue puisque représentée par l'un des schèmes VII, XII, XIII ou XX.

### 6.3.1. Quasi-catégories de *jusque* et de *à* formant la locution localisatrice *jusqu'à*

Comme on l'a déjà constaté, dans *jusqu'à* localisateur, l'élément *jusque* admet d'être modifié par un ajout (cf. 88a-e). En effet, si on considère l'exemple :

(112) *Je l'ai conduit de son domicile presque jusqu'à la pharmacie.*

on remarque que le SP *presque jusqu'à la pharmacie* a pour tête la locution prépositionnelle *jusqu'à* au sein de laquelle *jusque* est modifié directement par l'ajout adverbial *presque*. Ce syntagme a la constitution suivante :

SCHÈME XXI.	<i>r</i> [ <i>presque</i> [ <i>jusqu'à</i> [ <i>la pharmacie</i> ]]]
-------------	--

c-à-d. qu'il est constitué de la tête *jusqu'à* qui, modifiée indirectement, à travers *jusque*, par l'adverbe *presque*, régit le SN *la pharmacie* et intègre celui-ci dans les relations supérieures de la phrase. C'est la structure réelle de ce SP.

Si maintenant on doit déterminer la quasi-catégorie de *jusque* faisant partie de *jusqu'à* tête du SP *presque jusqu'à la pharmacie*, on aboutit aux structures fictives suivantes. *Jusque* peut, hypothétiquement, s'interpréter soit comme une quasi-préposition qui, tout en recevant un modificateur (en l'occurrence, *presque*) donne l'impression de régir un SP (*à la pharmacie*) et de constituer ainsi la tête d'un SP (*presque jusqu'à la pharmacie*); soit comme un quasi-adverbe qui, tout en recevant un modificateur (*presque*), évoque la tête d'un SAdv (*presque jusque*) qui, à son tour, semble fonctionner comme le modificateur d'un SP (*à la pharmacie*).

Dans le cadre de la première hypothèse, *jusque* joue un rôle analogue à celui d'une préposition en position gauche et, pour ainsi dire, exerce deux puissances (cf. lemme VII) à l'endroit du présumé SP qu'il introduit (*à la pharmacie*), l'une rectionnelle (*jusque* semble régir *à la pharmacie*), l'autre intégratrice (*jusque* semble intégrer *à la pharmacie* dans la structure supérieure dominée par le verbe *conduire*). Or, cette hypothèse se trouve confirmée par un argument et infirmée par un autre. L'argument pour, c'est la réponse négative au test de la commutation de *jusque* avec *même*<sup>37</sup> : en effet, il est impossible de les commuter (et ce non seulement

<sup>37</sup> La pertinence de ce test pour le mot *jusque* peut être montrée par la transformation suivante : *De son vivant et jusqu'après sa mort, il était l'objet d'un vrai culte* → *De son vivant et même après sa mort, il était l'objet d'un vrai culte* où cette commutation est possible et atteste du statut adverbial de *jusque*.



dans les occurrences typiques de *jusqu'à* localisateur qui sont représentées par le schème VII), cf. :

(113a) *Je l'ai conduit de son domicile jusqu'à la pharmacie* → (113b) \**Je l'ai conduit de son domicile même à la pharmacie.*

L'argument contre, c'est la réponse positive au test de la suppression de *jusque* : le caractère syntaxiquement facultatif de *jusque* se vérifie par la possibilité de supprimer cet item dans les mêmes occurrences, cf. :

(114a) *Je l'ai conduit de son domicile jusqu'à la pharmacie* → (114b) *Je l'ai conduit de son domicile à la pharmacie.*

Dans le cadre de la deuxième hypothèse, *jusque*, s'assimilant à un adverbe modificateur, semble actualiser une puissance modificatrice exercée à l'endroit du présumé SP (*à la pharmacie*); de plus, *jusque* semble remplir une fonction d'ajout grâce à l'actualisation d'une autre des caractéristiques de l'adverbe en langue : son caractère syntaxiquement facultatif. Ici on peut utiliser les mêmes deux arguments qu'on a avancés à propos de la première hypothèse, seulement en inversant leur valeur : ainsi, l'argument pour la deuxième hypothèse, c'est la possibilité de supprimer *jusque*, alors que l'argument contre, c'est l'impossibilité de commuter *jusque* avec *même*.

Face à un tel dilemme, on peut adopter deux attitudes différentes : ou bien chercher à établir que l'un des deux arguments a un poids plus grand que l'autre et choisir ainsi pour *jusque* l'une des deux quasi-catégories aux dépens de l'autre; ou bien affirmer provisoirement que *jusque* a un statut hybride s'éloignant aussi bien du prototype prépositionnel que du prototype adverbial, sous réserve d'admettre d'autres arguments résultant d'études ultérieures qui portent sur la catégorisation du mot *jusque* en dehors de la séquence *jusqu'à*. Nous préférons adopter la deuxième attitude.

En ce qui concerne l'unité à constitutive de *jusqu'à* localisateur, il ne fait aucun doute qu'elle a le statut d'une quasi-préposition correspondant à la préposition lexicale *à*. Ainsi, dans l'exemple (112), l'item *à* donne l'impression de régir le SN *la pharmacie* en intégrant celui-ci dans la structure dominée par *conduire*. Le test de la commutation avec *même* n'étant pas pertinent pour *à*, le seul argument à l'appui de la quasi-catégorisation prépositionnelle de cet item c'est sa réponse négative au test de la suppression.

### 6.3.2. Quasi-catégories de *jusque* et de *à* formant la locution inclusive *jusqu'à*

Selon nos constats d'ordre structural (v. 5.3.4.), *jusqu'à* locution à valeur inclusive ne renferme qu'un élément à faible autonomie syntaxique : l'item *à*, *jusque* ne possédant aucune autonomie. Donc, *jusque* a perdu complètement la catégorie qu'il a hors de cette locution et n'a aucune catégorie ou quasi-catégorie. Quant à l'item *à*, il appartient à la même quasi-catégorie et pour les mêmes raisons que l'unité *à* faisant partie de *jusqu'à* localisateur.

### 6.3.3. Quasi-catégories de *jusque* et de *à* formant la locution intensive *jusqu'à*

À l'inverse, au sein de *jusqu'à* locution à valeur intensive (v. 5.3.4.), le seul élément à faible autonomie syntaxique c'est *jusque*, alors que l'item *à* est non autonome, donc dépourvu de toute catégorie ou quasi-catégorie. *Jusque* répond négativement aussi bien au test de suppression qu'à celui de commutation avec *même*, ce qui lui confère une quasi-catégorie prépositionnelle dont la construction fictive en discours rappelle celle de la première hypothèse d'analyse de *jusque* élément de *jusqu'à* localisateur (v. 6.3.1.).

## 6.4. Synthèse interprétative

Maintenant on peut formuler notre réponse aux questions posées par le susdit débat traitant de la catégorie de *jusqu'à* (v. 6.1. à la fin).

La locution localisatrice *jusqu'à* se caractérise, tant au niveau catégoriel en langue qu'au niveau fonctionnel en discours, par un statut prépositionnel. Dans le cadre de cette locution, l'unité *jusque* a en langue et en discours un statut quasi-adverbial et quasi-prépositionnel à la fois; de même, l'unité *à* possède en langue et en discours un statut quasi-prépositionnel<sup>38</sup>.

La locution inclusive *jusqu'à* se caractérise, au niveau catégoriel, par un statut prépositionnel, et, au niveau fonctionnel, par un statut tantôt prépositionnel, tantôt adverbial. Dans le cadre de cette locution, l'unité *à* possède en langue et en discours un statut quasi-prépositionnel.

La locution intensive *jusqu'à* se caractérise, tant au niveau catégoriel qu'au niveau fonctionnel, par un statut prépositionnel. Dans le cadre de cette locution, l'unité *jusque* a en langue et en discours un statut quasi-prépositionnel.

Le mot composé inclusif *jusqu'à* se caractérise, tant au niveau catégoriel qu'au niveau fonctionnel, par un statut adverbial.

On peut résumer les résultats<sup>39</sup> de la section 6. par le tableau suivant :

---

<sup>38</sup> Le statut, en langue, d'une unité non libre correspond à sa quasi-catégorie par laquelle elle appartient à un paradigme catégoriel improprement dit. Le statut, en discours, d'une telle unité correspond à sa construction fictive grâce à laquelle cette unité appartient à un paradigme fonctionnel improprement dit (cf. lemmes XV et XVII).

<sup>39</sup> Ces résultats ne concernent que le niveau catégoriel de la langue.

CONFIGURATION CATÉGORIELLE ET QUASI-CATÉGORIELLE DE LA SÉQUENCE FIGÉE <i>JUSQU'À</i>				
	<i>JUSQU'À</i> LOCALISATEUR	<i>JUSQU'À</i> INCLUSIF	<i>JUSQU'À</i> INTENSIF	<i>JUSQU'À</i> INCLUSIF
<b>CATÉGORIE GÉNÉRIQUE OU STRUC- TURE INTERNE</b>	locution	locution	locution	mot composé
<b>CATÉGORIE SPÉCIFIQUE OU CLASSE GRAMMATI- CALE</b>	locution prépositionnelle	locution prépositionnelle	locution prépositionnelle	adverbe composé
<b>QUASI- CATÉGORIE DE L'UNITÉ <i>JUSQUE</i></b>	adverbe et préposition	aucune	préposition	aucune
<b>QUASI- CATÉGORIE DE L'UNITÉ À</b>	préposition	préposition	aucune	aucune

## 7. Remarques finales

Avant de clore notre texte, il faut faire quatre remarques importantes qui, entre autre, précisent sa portée limitée ainsi que les perspectives de recherche qu'il implique.

Premièrement, la quasi-catégorisation de *jusque* qu'on vient de proposer ne concerne que son statut impropre en langue dans le cadre de la locution *jusqu'à* sans prétendre fournir aucune catégorisation pertinente quant à son statut propre en langue hors de cette locution, puisqu'une telle catégorisation sort du propos de notre étude.

Deuxièmement, l'impossibilité, en français standard, de supprimer *à* au sein de la collocation *jusqu'à* indique l'inexistence, en langue, d'une variante libre de *jusqu'à* qui serait *jusque*, et ce nonobstant l'existence, en discours, de certaines fluctuations dans l'usage permettant de commuter *jusqu'à* avec *jusque* lorsque cette locution régit certains adverbes (ex. *jusqu'à/jusque récemment*) ou prépositions (ex. *jusqu'à/jusque chez*, Ilinski 2003 : 181). Ces fluctuations doivent être attribuées à des tendances discursives qui n'ont pas causé un changement au niveau de la langue (cf. lemme VI).

Troisièmement, comme on peut le constater à travers toutes les occurrences de *jusqu'à* qu'on a analysées (31–81, 84a, 85a, 86–87, 88b, 89a, 90a, 91a, 92a, 93a, 94a, 95a, 98a, 99a, 100a, 101a, 103a, 104a, 105, 107a, 108a-b, 112), cette collocation

se construit soit avec un SN (cf. dans 31a-b : *jusqu'à Marseille*), soit avec un SAdv (cf. dans 54a : *jusqu'à demain*), soit avec un SVinf (cf. dans 81 : *jusqu'à s'adresser au patron*). Or, le mot libre *jusque* se construit, conformément à ses virtualités en langue, avec un SP (cf. dans 84b : *jusque devant la pharmacie*), la construction avec un adverbe lui étant marginale (cf. : *jusqu'ici, jusque-là, jusqu'où, jusqu'alors*, Grevisse 1993 : 1544). Donc il est possible a priori de faire l'hypothèse que le mot libre *jusque* est une variante contextuelle de l'une, ou de plusieurs, ou de toutes les quatre collocations *jusqu'à* (*jusqu'à* locution localisatrice, *jusqu'à* locution inclusive, *jusqu'à* locution intensive et *jusqu'à* mot composé inclusif), mais cette hypothèse ne se vérifierait que si on arrive à prouver, conformément aux lemmes IV, XII et XIV, que *jusque* a la même catégorie spécifique (ou classe grammaticale) et le même sens lexical que la ou les collocations *jusqu'à* respectives. Vu que la vérification de cette hypothèse se trouve en dehors de notre sujet d'étude, elle ne peut faire l'objet que d'une recherche future.

Quatrièmement, notre étude a démontré que la séquence *jusqu'à* est une collocation, donc une séquence figée, où l'item *à*, lorsqu'il a une certaine autonomie, évoque le mot libre *à*, préposition en emploi lexical (spatiotemporel ou métaphorique). Or, il ne faut pas passer sous silence le fait qu'il existe également un cas où *jusqu'à* est une séquence libre, cf. :

(115 = 15a) *Il prête de l'argent jusqu'à ses valets.*

Ici on est en présence d'une séquence formée du mot libre *jusque*, signifiant *même*, et de la préposition libre *à*, qui est une préposition en emploi fonctionnel (datif). On peut prouver le caractère libre de cette séquence par le procédé transformationnel appliqué à l'exemple (115) :

CONFIGURATION TRANSFORMATIONNELLE DE LA SÉQUENCE LIBRE <i>JUSQU'À</i>	
(116a)	interpolation : <i>jusqu'à ses valets</i> → <i>jusque même à ses valets</i>
(116b)	commutation partielle : <i>jusqu'à ses valets</i> → <i>même à ses valets</i>
(116c)	modification partielle : <i>jusqu'à ses valets</i> → <i>jusque même à ses valets</i> ( <i>même</i> modifiant <i>jusque</i> )
(116d)	suppression partielle : <i>jusqu'à ses valets</i> → <i>à ses valets</i>

Comme la préposition libre *à* constitue une préposition fonctionnelle dative régie par un verbe à complément datif, elle ne peut pas, par définition (c-à-d. même à l'extérieur de la séquence *jusqu'à*), subir les transformations de commutation, de modification, de suppression et de cumulation. Donc, la configuration transformationnelle ci-dessus, quoique n'attestant pas toutes les transformations existantes, caractérise en réalité une séquence libre. Or, dans la mesure où cette expression *jusqu'à* est une séquence libre, elle n'intéresse pas, à strictement parler, une étude consacrée à la seule séquence *jusqu'à*, mais peut bien faire l'objet d'une analyse sur le mot autonome *jusque*.

## 8. Synthèse générale

Notre étude a essayé de scruter la structure et la catégorisation des séquences prépositionnelles et plus spécialement de la séquence figée *jusqu'à*, c-à-d. qu'on a étudié l'aspect syntaxique de leur identité lexicale, mais puisque cet aspect existe en interaction substantielle avec l'aspect sémantique, on a touché également à ce dernier. Au fond, l'identité lexicale, qui caractérise en particulier toute unité, qu'elle soit un mot ou une collocation (locution ou mot composé), relève du niveau de la langue et se définit par les virtualités syntaxiques et sémantiques de cette unité. Or, comme les potentialités lexicales d'une unité déterminée subissent en discours l'impact syntaxique, sémantique et pragmatique de son contexte d'emploi, cette unité les actualise discursivement sous des formes tellement variées que, à côté d'actualisations qui concordent avec son identité lexicale, il peut y avoir d'autres qui s'en écartent ou même la contredisent. Ce phénomène de variation discursive exorbitante peut pratiquement affecter toutes les composantes de l'identité lexicale, depuis les virtualités de combinatoire et de fonctionnement syntaxique jusqu'au sémantisme de l'unité. Face à cette réalité linguistique et en vue de l'expliquer relativement au sujet de notre étude, on a établi :

- 1) des lemmes (I–XVIII) servant de principes théoriques à notre argumentation;
- 2) des critères par lesquels on peut distinguer une séquence libre d'une séquence figée et, à l'intérieur de celle-ci, une locution d'un mot composé;
- 3) des procédés transformationnels dont l'application permet d'établir le degré de figement syntaxique d'une séquence de prépositions ainsi que la combinatoire plus ou moins libre de toute préposition faisant partie d'une telle séquence;
- 4) une définition opérationnelle de la catégorie des prépositions ainsi qu'une étude, formalisée par les schèmes I–VI, sur l'actualisation de la dimension structurale de cette catégorie à l'intérieur et à l'extérieur de la séquence prépositionnelle;
- 5) une répartition des différentes occurrences représentatives de la séquence *jusqu'à* (cf. exemples 31–82) en trois groupes selon les trois sens lexicaux de la séquence et, après formalisation de ces occurrences par les schèmes VII–XX correspondant aux différentes structures externes ou constructions de *jusqu'à*, une identification, parmi ces dernières, de cinq constructions types (schèmes VII, XII, XIII, XVI et XX) qui caractérisent cette séquence en langue comme en discours, les autres constructions ne la caractérisant qu'en discours;
- 6) une identification de quatre types de structure interne de *jusqu'à* dont chacun se définit en langue par un certain degré de figement relevant de sa propre configuration transformationnelle ainsi que par la propriété de posséder la ou les constructions types respectives;
- 7) une catégorisation, en langue, de ces quatre types de structure interne et une quasi-catégorisation des deux unités constitutives de *jusqu'à* grâce à l'application de tests transformationnels basés sur la définition opérationnelle de la préposition et de l'adverbe.

Finalement, on peut schématiser l'essentiel des résultats obtenus sur les trois derniers points par le tableau ci-dessous :

<b>IDENTITÉ LEXICALE DE LA SÉQUENCE FIGÉE <i>JUSQU'À</i></b>				
<b>SENS LEXICAL OU ACCEPTION</b>	localisation	inclusion	intensité	inclusion
<b>STRUCTURE EXTERNE OU CONSTRUCTION</b>	schème VII	schèmes XII–XIII	schème XX	schème XVI
<b>STRUCTURE INTERNE OU CATÉGORIE GÉNÉRIQUE</b>	locution	locution	locution	mot composé
<b>CLASSE GRAMMATICALE OU CATÉGORIE SPÉCIFIQUE</b>	locution pré- positionnelle	locution pré- positionnelle	locution pré- positionnelle	adverbe composé
<b>FIGEMENT SYNTAXIQUE</b>	moyen	fort	fort	maximal
<b>FIGEMENT SÉMANTIQUE</b>	faible	moyen	fort	fort

#### BIBLIOGRAPHIE

- Adler 2001* : Adler, S. Les locutions prépositives: questions de méthodologie et de définition. – Travaux de linguistique, 42–43/2001, 157–170.
- Amiot 2004* : Amiot, D. Préfixes ou prépositions? Le cas de *sur(-)*, *sans(-)*, *contre(-)* et les autres. – Lexique, 16/2004, 67–83.
- Amiot 2006* : Amiot, D. Prépositions et préfixes. – Modèles linguistiques, 53/2006, 19–34.
- Banniard 1997* : Banniard, M. Du latin aux langues romanes. Paris : Nathan.
- Bonami 1999* : Bonami, O. Les constructions du verbe : le cas des groupes prépositionnels argumentaux. Analyse syntaxique, sémantique et lexicale. Thèse de doctorat, Université Paris 7.
- Buridant 2000* : Buridant, C. Grammaire nouvelle de l'ancien français. Sedes/HER.
- Damourette, Pichon 1971* : Damourette J., É. Pichon. Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française 1911–1940. Tome VII, Paris : Artrey.
- Fagard 2010* : Fagard, B. Espace et grammaticalisation. L'évolution sémantique des prépositions dans les langues romanes. Éditions Universitaires Européennes.
- Fortis 2006* : Fortis, J.-M. Les fonctions de *jusqu'à*. – Modèles linguistiques, 54/2006, 137–154.
- Gaffiot 2000* : Gaffiot, F. Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français. Paris : Hachette-Livre.

- Grevisse 1993* : Grevisse, M. Le Bon Usage. Louvain-la-Neuve : Duculot.
- Grevisse 2005* : Grevisse, M. Corrigé des exercices de grammaire française. Bruxelles : De Boeck.
- Gross 1993* : Gross, G. Les expressions figées en français. Noms composés et autres locutions. Paris : Ophrys.
- Gross 2006* : Gross, G. Sur le statut des locutions prépositives. – Modèles linguistiques, 53/2006, 35–50.
- Guillaume 1973a* : Guillaume, G. Principes de linguistique théorique. Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/Klincksieck.
- Guillaume 1973b* : Guillaume, G. Grammaire particulière du français et grammaire générale (IV), Volume 3, Québec/Paris : Presses de l'Université Laval/Klincksieck.
- Ilinski 2003* : Ilinski, K. La préposition et son régime. Étude des cas atypiques. Paris : Honoré Champion.
- Le Goffic 1993* : Le Goffic, P. Grammaire de la phrase française. Paris : Hachette.
- Leeman 2005* : Leeman, D. La préposition *jusque*. – In : Dendale, P. (éd.) Le mouvement dans la langue et la métalangue. Metz : Université de Metz, 103–119.
- Lexis 2009* : Le Lexis. Le dictionnaire érudit de la langue française. Paris : Larousse.
- Melis 2001* : Melis, L. La préposition est-elle toujours la tête d'un groupe prépositionnel? – Travaux de linguistique, 42–43/2001, 11–22.
- Melis 2003* : Melis, L. La préposition en français. Paris : Ophrys.
- Nyrop 1979* : Nyrop, C. Grammaire historique de la langue française. Tome VI, Genève : Slatkine.
- Piot 2001* : Piot, M. Relations entre prépositions et conjonctions? L'apport de la comparaison entre langues romanes. – Travaux de linguistique, 42–43/2001, 71–81.
- Piot 2005* : Piot, M. Sur la nature des fausses prépositions *sauf* et *excepté*. – French Language Studies, 15/2005, 1–18.
- Robert 1985* : Robert, P. Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Tome V, Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Robert 2014* : Robert, P. Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Dictionnaires Le Robert/SEJER.
- Tesnière 1988* : Tesnière, L. Éléments de syntaxe structurale. Paris : Klincksieck.
- TLLFi 2012* : Trésor de la Langue Française informatisé. Article sur *jusque*. <http://www.cnrtl.fr/definition/>, 2012, consulté le 29.12.2015.
- Tobler 1905* : Tobler, A. Mélanges de grammaire française. Trad. fr., Paris : Alphonse Picard & Fils.
- Vaguer 2008* : Vaguer, C. Classement syntaxique des prépositions simples du français. – Langue française, 157/2008, 20–36.
- Vallart 1744* : Vallart, J. Grammaire française. Paris : Desaint & Saillant.
- Vaugelas 1880* : Vaugelas, C. F. Remarques sur la langue française. Tome 1, Versailles/Paris : Cerf & Fils/Baudry.

