

**ПРИКАЗКИТЕ НА Х. К. АНДЕРСЕН КАТО ЕДИН ОТ
ВЪЗМОЖНИТЕ ИЗВОРИ В ГЕНЕЗИСА НА „СЪННИТЕ ПИЕСИ“
НА О. СТРИНДБЕРГ**

Елизария Рускова

Театрален колеж „Любен Гройс“ (България)

**H. C. ANDERSEN'S FAIRY TALES AS A POSSIBLE SOURCE FOR
THE GENESIS OF "A DREAM PLAY" BY A. STRINDBERG**

Elizaria Ruskova

“Lyuben Grois” Theatre College (Bulgaria)

<https://doi.org/10.60055/GerSk.2024.4.130-144>

Резюме: Статията сравнява пиесата на Стриндберг „Игра-сън“ с две приказки на Андерсен, „Галошите на Щастието“ и „Нощната шапка на стария ерген“ по отношение на времепространството и функцията на сценичния/нарративния предмет. Основна база за съпоставка е категорията „странното“, дефинирано от Цветан Тодоров като „преживяване на границите“. Поставянето на акцента върху пространствения мотив и неговата динамика поражда ефекта на „странното“, което се превръща в естетическа категория, свързваща Романтизма на Андерсен с Модернизма на Стриндберг.

Ключови думи: „странното“, Андерсен, Стриндберг, функциите на нарративен/сценичен предмет

Abstract: The article compares Strindberg's “A Dream Play” with two tales by H. C. Andersen – “The Galoshes of Fortune” and “The Nightcap of the Pebersvend” – focusing on the concepts of space-time and the function of the stage or narrative object. Central to the analysis is the category of the “uncanny”, defined by Tsvetan Todorov as “experience of the borders”. The emphasis on spatial motifs and their dynamics creates the effect of “the uncanny”, which becomes an aesthetic category connecting Andersen's Romanticism with Strindberg's Modernism.

Keywords: the “uncanny”, Andersen, Strindberg, the functions of a narrative/stage object

В български издания рядко се среща съпоставка между двамата гениални скандинавци в областта на литературата – датският писател Х. К. Андерсен и шведският автор О. Стриндберг. През последните две десетилетия подобна идея развива Карл

Понтус Линдгрен в статията си „Андерсен и Стриндберг – двама самотници от Севера“ (Lindgren 2008, 101–104), в която, опирайки се на фундаменталната студия на Вера Ганчева „Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили „пробива на модерното“ (1870–1890)“ (Gancheva 2004, 251–258), търси приликите и различията между романа „Сам“ на Стриндберг и приказките на Андерсен на ниво персонажи, съпоставени като психологически характеристики и философски светоглед.

В тази статия ще продължим тази компаративистична линия, като изложим хипотезата за индиректно взаимодействие и среща между двамата творци в един особено радикален момент от творчеството на Стриндберг, в периода след издаване на романа му „Ад“ (1896), когато той разработва модела на „сънната пиеса“, многофасетен театрален модернизъм, в който преливат елементи от течения, които тепърва ще се оформят като експресионизъм, сюрреализъм, абсурдизъм. Стриндберг никога не е крил пристрастието си към Андерсен. В прочутата анкета от 1899 г., точно във времето, когато Стриндберг започва да твори т. нар. „сънна пиеса“ – „Към Дамаск“ (1898–1902), „Игра-сън“ (1901) и „Сонатата на призраците“ (1906) – той нарежда „Приказките“ на Андерсен сред любимите си книги. Впрочем заедно със Сведенборг това е единственият му избор от скандинавски писатели. Връзката между Стриндберг и Андерсен обикновено се споменава по повод на пиесата на шведския писател „Пътешествието на Пер Щастливеца“ (1882), която Едвард Брандес естетически оценява като „прекалено андерсеновска, разбира се, поръсена с автентичен стриндберговски нихилизъм“ (Meуег 1985, 100). Тук ще направим опит за сравнение в един по-нетрадиционен план, като съпоставим най-емблематичната „сънна пиеса“ на Стриндберг, а именно „Игра-сън“, с две приказки на Андерсен, „Галошите на Щастието“ (1838, 1850) и „Нощната шапка на стария ерген“ (1858). Ще ни интересува един от трите ключови за драмата аспекта, времепространственият. Основна база за съпоставка ще бъде категорията „странното“, приносно разработена от Надежда Михайлова (Mihaylova 2007, 155–221) като свързващ мост между творчеството на Андерсен и на датската писателка Карен Бликсен. Използваща като теоретична основа трудовете на Цветан Тодоров „Въведение във фантастичната литература“ от 1976 и психоаналитичния прочит на Роузмари Джаксън „*Fantasy, the Literature of Subversion*“ („Фентъзи. Литературата на субверсията“) от 1981 г., авторката дефинира „странното“ като създаване на „ареалии, алтернативни на реалността“, и допълва, че двамата писатели „използват ирационален, свръхестествен и фантастичен персонаж, образността е необичайна, понякога дори мистична и готическа, което ги е улеснило да релативизират времето. В така създаденото пространство на

произведенията им реално и нереално се преплитат в симбиоза“ (Mihaylova 2007, 157). Когато се използва категорията „странното“, релативизираното време сякаш разцепва хронотопа, създава усещането за неспокойствие поради отнетата сигурност на привичното, обичайното, познатото.

И още един извод в цитираната студия на Н. Михайлова, който е важен за нас: „Така фантастичните и странните образи в произведенията им представляват в концентриран вид важните и съществени идеи, предлагат нов тип светоусещане, близък до този на романтиците, а добре познатите жанрове на приказката и разказа при тях са модифицирани, силно индивидуализирани, придобиват нов облик и качествени характеристики, превръщат се в типично датски епически вид“ (Mihaylova 2007, 157–158). Изправени сме пред трудността да сравняваме два различни литературни рода, приказка или разказ, с драматично произведение, прилагащи различни техники на повествование. Затова се концентрираме върху една по-обща и видимо по-неутрална за тях област като пространството, с цел да избегнем клопката на авторската стратегия, чиито различия най-силно изпъкват при сравняването на техниките през фокуса на разказвача и/или на персонажа. Втората ни хипотеза, е, че употребата на странното, граничеща с фантастичното, е особена територия, в която се открояват специфични особености на скандинавските литератури. Те са видими при големите им, европейски представителни автори, може би и поради дългото пребиваване в романтизма, който уверено се разгръща в отделните жанрове, радвайки се на популярност сред възприемателите. Затова значимите им автори поставят началото на нови направления – Ибсен на модерния реализъм в драмата, Стриндберг на модернизма в театъра, Хамсун на несъзнаваното в психологическата разработка на персонажите си. В произведенията на всички споменати дотук скандинавски творци се крие странното, необичайното, фантастичното като част от незаглъхваща традиция, идваща още от староскандинавската литература, а дали не и от архетипите на общото древногерманско минало и неговите митове?

Цветан Тодоров дефинира територията на „странното“ със събития, „които много лесно могат да се обяснят със законите на разума, но които по един или друг начин са невероятни, необичайни, шокиращи, особени, тревожни, странни...“ (Todorov 2009, 44). Сред елементите, които създават впечатление за странност, той посочва „така нареченото „преживяване на границите“, „изключителните ситуации от живота на човека и природата“ (Todorov 2009, 45), както Бодлер характеризира творчеството на Едгар По. В книгата си прочутият литературовед посочва, че странното, фантастичното

и вълшебното функционират в тясна връзка едно с друго, като странното се докосва до фантастичното и авторът обяснява как „събития, които в цялата фабула са изглеждали свръхестествени, в края получават рационално обяснение“ (Todorov 2009, 42). Според него сънят като предложено решение от твореца е възможно рационално обяснение за приемането на свръхестественото като реалност. Ето защо изборът ни се спира върху пиесата „Игра-сън“, наподобяваща съновидение, сън наяве или дори мечтание, ориентира към трансгресията между познато и непознато, тайно и явно, сигурно и несигурно.

Често пъти „странното“ се свързва с прочутото есе на Зигмунд Фройд „*Das Unheimliche*“ (1919), което предоставя психоаналитичната основа за литературоведските размишления на американската теоретичка Роузмари Джаксън. Трудността около превеждането на този термин бе повдигната наскоро и в българската специализирана периодика. За широката територия на „странното“ свидетелства филологическата бележка от Камелия Спасова и Мария Калинова (Spasova i Kalinova 2013, 2–3), където са изброени варианти като „обезпокоително странното“, което прикрива „ужасяващото или ужасното, злокобното, плашещото, обезродняващо страшното“, към което се включва и „неуютно и страшновато“. В съвременно постмодернистично разбиране двете авторки предлагат варианта „изродното и из-родното“, което „запазва връзката с родното“, но и „насочва към неговата чудовищна изроденост“. Дългият обяснителен екскурс около това понятие спомага то да бъде дефинирано по-скоро като похват, отколкото като общовалиден литературоведски термин, свързан с конкретна поетика, а стоящата в центъра му трансгресивност определя двойствеността като отличителна негова черта, която може да се движи в най-широките граници от неуютното и чудноватото до страшното и зловещото в зависимост от естетическите пристрастия на авторите, които си служат с този метод.

За обяснение на „странното“ в „Игра-сън“ може да бъде привлечено и друго есе на Зигмунд Фройд „Поетът и фантазирането“ (1908) (Freud 2017, 25–34). Самото заглавие съдържа два компонента – игра, което на шведски означава както игра с правила, така и пиеса (Strindberg 2002, 205). Фройд отбелязва запазването на „родството между детската игра и поетическото творчество“ (Freud 2017, 26) в назоваването на драматургичните творби на немски език със съставката „игра“ – игри (*Spiele*), комедия (*Lustspiel*), трагедия (*Trauerspiel*), дори актьор (*Schauspieler*). Ако светът на детето с неговото подражание на реални обекти и отношения от действителността се обобщава в идеята за игра и представлява първа степен във въображаемото усвояване на света, втората степен е

„фантазирането“ по думите на Фройд, провокирано според психиатъра от неудовлетворените желаня, като този „сън наяве“ е породен от повод в настоящето, носи следи от минал спомен и се пренася в бъдещето, където се осъществява желанието. Същият механизъм се разгръща и в творческия процес при човека на изкуството, даден с обобщаващия термин „поет“, като в центъра на измислените от него истории стои неговият Аз. Пиесата на Стриндберг е написана през 1902 г., шест години преди есето на Фройд, но тя оголва този механизъм на поетическото творчество, където „сънищата наяве“ съдържат фантастичен елемент, не отговарящ на правдоподобие, който се онагледява основно в пространството във всяка сцена от текста като например гора от ружи с техните върхари, растящ замък, наторяван с оборска тор, цветна пъпка, увенчаваща замъка като корона и много други елементи, чиято непривичност за реалния свят създава подходяща среда за фантазиите на персонажите, породени от авторския субект, драматурга Стриндберг. Не е случаен фактът, че доста страници след началото на модернистичната пиеса се появява персонажът на Поета. Протичащото действие дотогава е било „игра“, при която нещата от живота – семейство, брак, кариера, търсенето на смисъл в мирозданието – са представени едновременно като наподобени в кратки фрагменти, необходими дотолкова, доколкото зрителят може да ги разпознае. После идва ред на „странното“, което размества реалистичното правдоподобие и видоизменя отношенията. Пример за това е синът, който се завръща в семейството си като Офицер. Той е придобил зрялост, но е третиран като дете, и както се разбира от диалога, действието се е върнало 10 години назад, тъкмо преди Майката да почине, за да чуе синът ѝ да осмисли последните ѝ наставления относно живота. Тази „игра“ има две основания. От една страна, тя представлява първия етап в израстването на индивида и е начален стадий във възприемането на света от него, от друга страна в тази „игра“ се появява отстранен чужд наблюдател, митологичен персонаж в лицето на Дъщерята на бог Индра, която трябва да разбере проблема на човешкия род и затова започва изучаването му тъкмо в хронологичната посока на съществуването. В условно наречената втора част спътник на божеството става Поетът от една страна като знак за втората фаза в развитието на индивида, който фантазирайки, се опитва да направи живота си по-пълноценен, търсейки начин да превърне желанията си в действителност, а от друга страна в качеството му на поет, чието призвание е чрез естетическа наслада да предаде своя зрял и обобщен опит на читателите/зрителите. Затова и не след дълго посоката на движението за водач и спътник се променя, а двамата персонажи се завръщат по местата, откъдето Дъщерята вече е минала като наблюдател и участник в събитията,

а този път преминава само като наблюдател. Заглавието буквално илюстрира това движение от игра към фантазиране, чиито синоними са сън наяве, съновидение, дори мечтание. Принципът на двойствеността, характерен за „странното“, е спазен изцяло, в случая двамата персонажи принадлежат към различни сфери, човешката и митологичната.

Какъв е Андерсеновият опит и принос в съграждането на модернистичната пиеса „Игра-сън“ на Стриндберг? За сравнение ще ни послужи мотивът на нощната шапка на стария ерген от едноименната приказка на Андерсен и шала на Портиерката от Стриндберговата пиеса, като съпоставката се съсредоточава върху функцията и семантиката на предмета при разгръщането на сюжета на произведението.

Двойствеността като принцип на изграждане на „странното“ се настанява още в самото начало на историята. Андерсеновата приказка започва като езикова игра, в която се обяснява как „пиперджия“, думата за продавач на черен пипер, най-важната чуждестранна подправка в някогашен Копенхаген, се превръща в нарицателното „стар ерген“ на датски език. Богатите търговци от Ханзата, които са работодатели на младите продавачи на черен пипер, им забраняват да се женят, докато работят в града. Веднага след това се появява нощната шапка като задължителен атрибут на стария ерген, спомената в популярните песнички като знак за студената самота, в която само тя топли самотниците. Следва въвеждането на основния персонаж, стария Антон, и първата характеристика е качулката, под която е плетената му шапка, определена като истинска нощна шапчица, която не слиза от главата му. Темата завършва със споменаването, че Антон притежава две такива шапчици, но втората за дълго изчезва от полезрението на читателя. Разработването на мотива за нощната шапка започва като въвеждане на една вещ, обозначена е материята и формата ѝ, изтъква се утилитарността на предмета, определя се не като специфична индивидуална вещ, а знак, характерен за всеки член от общата група на старите ергени. Дотук функцията на предмета е декоративно-описателна като знак, отнасящ се до групата и свидетелстващ за техния социален статус в обществото, за тяхната ценностна система, която са приели да следват.

Вторият етап в изграждането на образа на нощната шапка въвежда неразривната връзка между персонажа и предмета. Читателят не узнава нито един друг детайл от облеклото на героя освен този за нощната шапка. Тя се превръща в единствената лична вещ, част от костюма, с която героят взаимодейства – сваля, нахлузва я, нахлупва я ниско над очите и бърше с нея сълзите, когато болезнените стари спомени нахлуват през нощта в душата му и я нанасят. Предметният свят и светът на човешките мисли и чувства

стават неделими. Вещта се превръща в емоционален приятел на човека, докоснала се до неговата памет и свързаните с това асоциации. Сълзите, които тази нощна шапка попива, са сълзи, идващи от спомените за личната биография на героя. Предметът започва да функционира като знак, отнасящ се до персонажа, означаващ едновременно и настоящето, и миналото му, и генерира значение на субективно ниво, отразяващо вътрешния живот на индивида.

Третият етап е свалянето на нощната шапчица в нощта на смъртта пред сиянието на видението на Света Елизабет, светицата от родния му край, което изпълва малката му къщичка с рози и блясък. Нощната шапчица е създава силно емоционално поле и е постигнала концентрация на пространството като единствената лична вещ, достойна за описание. После тя е включена в друг механизъм чрез жеста на свалянето ѝ и отдаването на почит на светицата, озарила последните мигове на самотния, изтъкан от дълбоко вътрешно неудовлетворение мъж, който е преувеличил загубата на първата си любов и се е подчинил някога на социалната забрана на търговското съсловие да създаде семейство. В мига преди смъртта си той получава така желаната нежност, милост и одобрение не от заобикалящия го човешки свят, а от метафизичната трансцендентност като Божие милосърдие. Подобен финал представлява съществен елемент от задължителната за творчеството на Андерсен нравствена система, която предлага моралното поучение от разказаната история. Това е етапът на възвисяването, сливането с Божественото и откъсването от конкретното, личното, индивидуалното. Едва сега се появява втората, вече определена и като цвят нощна шапка, „чиста и бяла“. Тя не е натоварена с история, безличен предмет, недокосвал персонажа, по християнски образец избран с една единствена функция да съпроводи починалия във вечния му път. Едва сега разбираме защо не е назован цветът на нощната шапка, с която Антон си ляга да спи. Опитът показва, че в нашата юдеохристиянска култура цветът на нощната шапчица е бял. В рамките на съществуващия в нея визуален код белият цвят конотира положителните ценности като радост от живота, щастие, топлина и би създал оптимистично настроение у възприемателя, което трудно би било обърнато от автора в желаната от него посока на интерпретация като меланхолна тъга и състрадание.

Четвъртият етап е придобиването на самостоятелност на предмета. Ако дотук той е изпълнявал характеротворна функция, свързана с персонажа, етапите на живота му и тяхното повторно преживяване и осмисляне, отгук до края на разказа предметът излиза от статичността и придобива динамичност, започва да работи като подвижен действен мотив. От знак за конкретен човешки живот нощната шапчица, съдържаща човешките

сълзи, скрити и забравени в нея, се превръща във визуален израз на човешката съдба, независимо от преживения личен житейски път. Всеки, който спи с нея, сънува „кошмари за нещастна любов, разруха и нищета“ (Andersen 2005, 345), има „видения и странни сънища“ (Andersen 2005, 346). Предметът започва да функционира на интересубективно ниво, да се прехвърля от герой на герой и така краят на разказа завършва третия етап от движението на предмета, първо като знак за отделния конкретен индивид, второ като знак за колективната фигура на стария ерген, обемащ определен слой от обществото, и най-накрая след възнесението за персонажа предметът придобива правото да означава цялото човешко общество и целия човешки род. Така нощната шапка, включена в заглавието на Андерсеновата приказка, доминира в повествованието и го извежда до поучителния край.

Пиесата „Игра-сън“ на Стриндберг показва сходен начин на разработване на мотива за предмета, но постига същия обобщаващ смисъл, като пропуска или размества етапите на неговото смислово функциониране в действието. Обект на анализ е шалът на Портиерката, едно от действащите лица с по-голяма тежест в драматичния сюжет и с привилегировано положение в него поради двойната му природа едновременно на участник в действието и на наблюдател и дори на епичен разказвач на случващото се. Въвеждането на персонажа на Портиерката е чрез описанието „заметнала с шал главата и раменете си“ (Strindberg 2002, 214). Отново както при Андерсен първото появяване на предмета е отбелязано като форма и големина, без да се характеризира цветът или материята на тази вещ, само приложната ѝ функция, като въздействието ѝ върху възприемателя е емоционално неутрално. Функцията е единствено декоративно-описателна.

Веднага след това сценичното действие осведомява сбито, но конкретно относно личната биография на Портиерката, сходна с тази на героя от Андерсеновия разказ. Преди тридесет години е била примабалерина в „Операта“. Следва рязък обрат в битието ѝ, който се отразява както на емоционалния, така и на социалния ѝ статус. Годеникът я напуска и сякаш отнася дарбата ѝ със себе си. Примабалерината се превръща в безлична Портиерка, чиято портиерска будка днес е пред същото здание, където някога е танцувала. Персонажът се озовава в емоционален вакуум и самота, за който не вини партньора в двойката. Остава стара мома, както Антон е стар ерген. Шалът е в състояние да поеме функцията на другия, на приятеля, да обозначи вътрешния живот на индивида и да започне да функционира на субективно ниво. Персонажът на Портиерката се раздвоява в две функции, веднъж като пазителка на входа към Операта, втори път като

изповедничка, на която артистичното съсловие, наето в този храм на изкуството, споделя мъките, страданията и жалбите си.

Третият етап е превръщането на предмета в подвижен знак, в движението му от един към друг носител, в случая от Порттиерката към Дъщерята на бога Индра, или наблюдава се действието му на интересубектно ниво. Тук сценичният предмет придобива обхвата на подробната си характеристика като събирателен образ, който поема страданията на хората, нещастията, както личните на Порттиерката, така и на всеки, който избира да ѝ довери мъката си. Това му придава и друга метафорична характеристика – той е тежък и пари като коприва. Заиграването с мотива на плетените ризи от коприва от „Дивите лебеди“ на Андерсен е налице, но не в приказния контекст на вълшебното, а в този на странното, в който шалът се метафоризира до предмет, придобиващ както неопикуема тежест, така и невидимите бодли на копривата.

Сходно с Андерсеновия метод на разработването на мотива за шапката, и Стриндберг, преди да прибегне до кулминацията в разгръщането на разказа за шала, въвежда втори шал, който е бял и принадлежи на Адвоката, а мястото, което заема будката на Порттиерката, сега се е превърнало в писарската стаичка от адвокатската кантора. Шведският писател въвежда семиология на пространството.. Докато в стаята на Порттиерката се концентрират предимно страданията на артистичното съсловие – лични и професионални, свързани с развитието в кариерата, в адвокатската кантора те придобиват много по-широк социален обхват, включващи грехове, несправедливост, злоба, завист, злодеяния, престъпления, убийства, разводи в диапазона на целия социален свят, в който се регулират междучовешките отношения. Вторият шал е част от костюма, оцветен в бяло, неутрален спрямо действието, чиято функция е да наблегне върху съществуването на единствения символичен шал, квинтесенция на познанието за естеството на човешкия живот.

В духа на Стриндберговия манифест, озаглавен „Напомняне“, предхождащ текста на пиесата „Игра-сън“ и според който „образите се разделят, удвояват, дублират, изпаряват, сгъстяват, разливат, събират“ (Strindberg 2002, 205), можем да изкажем предположението, че фигурата на Адвоката дублира фигурата на Порттиерката като две паралелни фигури, споделящи еднакви функции, които са подложени на раздвояване. Персонажът на Порттиерката описва движението живот в двойка – раздяла – самота, а този на Адвоката самота – живот в двойка – раздяла. Те са паралелни образи и в сценичните си маски. Физическото описание на лицето на Порттиерката издава „в браздите по лицето ми руните, издълбани от мъката, което приканва към откровения“

(Strindberg 2002, 219), това на Адвоката е обрисувано още по-експресионистично: „Лицето му свидетелства за нечувани страдания: то е бяло като вар, сбръчкано, а сенките по него са виолетови като цвета на труп; грозен е и по лицето му се четат всички престъпления и пороци, с които професията му го е принудила да се занимава. От двамата му писари единият е еднорък, а другият – едноок.“ (Strindberg 2002, 224). Адвокатът е хиперболизиран образ на Портиерката. Докато тя е пасивен свидетел и възприемател на човешките страдания, той е социално активен, призван според професионалната си принадлежност да защитава и да участва във въздаването на справедливост. Тъкмо затова неговият шал е неутрален, докато лицето му като сценична маска се отъждествява със средата, превръща се в означаемо за света като мъка, затвор, от който няма излаз.

Шалът-страдание също подлежи на механизма на видоизменение на целта и за разлика от Андерсеновата подредба при Стриндберг тъкмо това е кулминацията, но шведският драматург разиграва този модел в три хода. Започва с мнима цел, при която адвокатът желае да изгори шала и да освободи Дъщерята на Индра от тежестта му. Но мисията му да се превърне във вместилище на всички страдания на обществото, не само на артистичното съсловие, не е изпълнена и шалът не е „готов“ за това видоизменение. Следва втори неудачен опит за пречистване. Дъщерята на Индра от състрадание към Адвоката желае да облекчи неволите на хората и изпира шала, който възвръща лекотата си и се превръща във воал, оцветен в бяло, нюанса на чистотата, невинността и щастието във визуалния код на християнството. Опитът ѝ да започне наново и на чисто брачен живот с представител на човечеството се оказва неуспешен, изпълнен с повторение на всички мъчителни стъпки, през които преминава една брачна двойка. Истинското преобръщане на целта се постига във финала на пиесата, когато персонажите се разделят с характеризиращите ги земни притежания и ги изгарят в огъня, основен символ в алхимията за откъсване от материалното и достигане до духовното¹. Докато при Андерсен наблюдаваме докосване до божественото чрез неочакваната поява на

¹ Изтъкнатият шведски стриндберговед Егил Тьорнквист тълкува изгарянето на шала в посока на мисълта, че освобождаването от греховете и мъката не може да се случи в този живот, а само тогава, когато смъртта ни освободи от плътта. (Törnqvist, Egil. 1982. *Strindbergian Drama. Themes and structure*. Stockholm, Sweden: Almqvist & Wiksell International, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 153). Нашето тълкуване се опира по-скоро на допълнението към въведението към пиесата, наречено „Напомняне“ и публикувано за първи път през 1965, в което Стриндберг тълкува финалната сцена на пиесата като жертвоприношение, в която миналото преминава като шествие, мотивите биват обобщени още веднъж, както се твърди, че животът с отделни негови детайли преминава през вътрешния поглед на човека, пристъпващ към смъртта. Виж същата книга, с. 148.

светицата от родния край на персонажа Антон, чрез която праведният и тъжен живот на Антон получава висше одобрение и примиряване с действителността², при Стриндберг мотивът за божественото е разгърнат посредством фигурата на Дъщерята на бог Индра, която се развива като паралелна фигура на спасителя Иисус Христос: слизание на земята, опознаване на човешките страдания и завръщане в трансцендентното, за да свидетелства за тях. При Андерсен това е естествената за подхода му на градирането на събитията кулминация, при Стриндберг финалната поява на шала функционира едновременно като кулминация и развръзка в развитието на мотива. Земното и божественото за последен път се докосват и разделят като знак за неизбежната ситуация на човека в света.

Наблюдаваме сходство с разработката и употребата на функциите на сценичния/наративния предмет при двамата големи скандинавски писатели. Освен това то се откроява още в композицията на техните сюжети. Така спомага за преминаването от едно събитие в друго, посредством което времето се релативизира и хронологичният му поток започва да прескача през своеобразни елипси, като поддържа ефекта на „странното“. „Галошите на Щастието“ е разказ, който присъства в колекцията на Андерсеновите произведения, отключващи ефекта на „странното“ (Mihaylova 2007, 182), най-вече заради подчертаното си качество на ефект на „колебание“ при читателя според формулировката на Цветан Тодоров, което е следствие от колебанието на фигурите на разказвача и персонажа, докато интерпретират времепространството на събитието.

Разказът на Андерсен „Галошите на Щастието“ издава тематични и структурни сходства с пиесата на Стриндберг „Игра-сън“. Ако основата на Стриндберговата пиеса е основополагащото човешко състояние да желаеш това, което не притежаваш в момента (Törnqvist 1982, 148), така и датският изследовател на Андерсен Иб Йохансен тълкува разказа в посока, че „човешкото щастие е възможно само върху основата на много несигурни (метафизични) предпоставки, например въз основата на „грешка“!“ (Johansen 1999, 546). Грешката се състои в това, че персонажите непрекъснато сменят идентичността си. Съдебният съветник се прехвърля с помощта на вълшебните галоши в Средновековието, нощният пазач става лейтенант, полицейският писар става поет, а после чучулига, и така нататък, докато се уверят, че настоящето им битие е най-доброто

² Образът на Света Елизабет (1207–1237), канонизирана през 1235 г., играе немаловажна роля в пиесата на Стриндберг „Към Дамаск“, първа част. Така се нарича малката църква, разположена до пощата и кафенето, три ключови топоси от началната и заключителната сцена на драматичния текст. В самия финал протагонистът, който преминава от състояние на бунт срещу действителността и нещастие да живееш, към преобразяване, влиза в църквата с обещанието да получи след дългото си и мъчително страдание благодатта на светица във вид на „нови песни“, аналогично на розите на Св. Елизабет и бляска, в който завършва жизнения си път Антон, протагонистът на Андерсен от „Нощната шапка на стария ерген“.

за тях. Темата е идентична – в какво се състои човешкото щастие, а средството за разгръщането ѝ е релативизирането на времето и пространството, при Андерсен това се получава благодарение на магическата сила на един вълшебен предмет, който олицетворява движението, а именно „галошите“, при Стриндберг, тъй като формата е театрална, това се получава не чрез един магически предмет, а чрез преобразяването на неподвижните предмети от декора, например дървото липа пред задния вход на Операта се превръща в закачалка в кабинета на адвоката, а после става стоящ канделабър в църква. Преобразяването на един същ елемент от декора участва в създаването на съноподобна атмосфера чрез наподобяването на флуидността на съзнанието, което не следва рационалната логичност на причинно-следствените връзки, а изгражда текстура чрез съответствия, аналогии.

Композиционна рамка на датския разказ е съставена от присъствието на две антиподни алегорични фигури, на Щастието и на Скръбта. Първоначално в актантния модел субектът има желание, което феята на Щастието, притежаваща галошите, във функцията ѝ на адресат удовлетворява. Желанието на хората се оказва повлияно от общата ценностна система на обществото, от една страна да търсят алтернативни пътища за собственото си движение, лично и социално, а от друга да изпитват човешка завист, виждайки другия в по-благоприятна светлина от себе си. Галошите като помощник за осъществяването на мечтаното щастие отвеждат хората не само в по-неблагоприятна ситуация за тях, но разминаването между мечта и действителност дори заплашва живота им. Така желанието се оказва вредител на човека, а във финала на разказа галошите преминават при истинския си собственик, феята на Скръбта, която се оказва реалния адресат, подменил Щастието. Стриндберг по-скоро се концентрира не върху невинността на желанието, а върху формирания негативен крах на отношенията, които и при добрата воля на субектите не могат да преодолеят неудовлетвореността на човешката природа, заложена иманентно в нея. И тук драматургичният наратив е оброчен със свръхестествен персонаж, Дъщерята на бога Индра, пред която се разказва обобщената история на човека – личната история като детство, любов, семейство и социално-институционалната история като брак, съд и всякакъв род междучовешки отношения в обществото. Целта в актантния модел е друга – да се убеди субектът, странстващ из човешкия свят, в невъзможността да се промени човешката ситуация.

Известни прилики се съдържат и в избора на персонажите. Портиерката при Стриндберг е подобен образ на нощния пазач на улицата при Андерсен. Влюбеният лейтенант от приказката напомня Офицера от пиесата, особено ако обърнем внимание

на забележката на Андерсен, че „офицер, любов, бедност – това е триъгълникът на Щастието или по-скоро материалът, от който е направено чупливото зарче на късмета“ (Andersen 2005, 98–99). Полицейският писар изпълнява сходна професия с тази на Адвоката при Стриндберг. Превъплъщението на писаря в поет при Андерсен отправя към значимия персонаж на Поета в пиесата. Всички герои на Андерсен се питат дали сънуват, което е самият ефект на колебание, важен за функционирането на странното, и така се докосват до Стриндберговата мисъл, кодирана и в заглавието на пиесата и в самото разгръщане на сюжета, че животът е сън. Отстранено звучат и отделни лайтмотивни реплики в двата текста като повторенията на папагала и писаря от приказката „Нека най-сетне бъдем хора“, съпоставено с откровението на Дъщерята на Индра от пиесата „Жалко е за хората“.

Наслагването на „Игра-сън“ върху „Галошите на Щастието“ показва, че в известен смисъл се е осъществил демонтаж на отделни елементи, спояващи творбата, за да се направи нов монтаж, разположен далеч по-откровено в миметичния пласт на съня. По този начин Стриндберг разрушава съдържанието на понятието сцена и театралност, характерни за Европа в края на XIX век. Внимателно разчел и вдъхновен и от „Приказките“ на Андерсен, Стриндберг прави естетическа преоценка на ролята на предмета, като я разширява извън обичайните характеротворни и действени мотиви, които той изпълнява в даден наратив, а му придава психоаналитична дълбочина, която изважда вещта от неутралното ѝ поле спрямо човека. Предпочитайки да оперира с предмет, който принадлежи към сценичния костюм на персонажа, драматургът се съсредоточава върху вътрешния свят на човека, превръщайки предмета в осезаемата граница между вътре и вън, между душа и материя, между човек и общество. Сценичната вещ отразява пейзажа на душата на съответния персонаж и спомага в качеството си на тематичен мотив историята да се разказва не в линейната си последователност, а скокообразно напред или назад във времето. Акцентът върху пространствения мотив анихилира времето, кара го да отстъпи на заден план и така дава възможност действителността да се преживява като неопределена цялост, като непрекъсвано от нормите на ежедневието съществуване или като сън, отражение на външна реалност, където персонажите често пъти са зрители. Това озоваване в съня, който не се опира на обикновената човешка сигурност на регулярните дейности, създава усещането за тревожност, в което ни убягва времето. Динамиката на тази тревожност, която кръжи около потиснатото време, създава ефекта на странното, което двамата скандинавски автори прилагат в своите произведения. Така ефектът на странното се превръща в

естетическата категория, свързваща романтизма на Андерсен с модернизма на Стриндберг, при която мимезисът на съня е основата на действието, а самото остранностяване свързва творба и възприемател.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

Andersen, Hans Kristian. 2005. *Prikazki*. Translated by: Vladimir Stariradev. Sofia: Trud. [Андерсен, Ханс Кристиан. 2005. *Приказки*. Превод: Владимир Старирадев. София: Труд.]

Gancheva, Vera. 2004. „Samotata kato vazgled i motiv u pisatelite na Skandinavia, osashtestvili „probiv na modernoto“ (1870–1890)“. V *Snori Sturluson i korenite na nordskata knizhovnost*, redaktor Vladimir Stariradev. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“. [Ганчева, Вера. 2004. „Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили „пробива на модерното“ (1870–1890)“. В *Снори Стурлусон и корените на нордската книжовност*, редактор Владимир Старирадев. София: УИ „Св. Климент Охридски“.]

Johansen, Ib. 1999. “The Demons of the Text.” In *Hans Christian Andersen. A Poet in Time. Papers from the Second International Hans Christian Andersen Conference 29 July to 2 August 1996*, edited by Johan de Mylius, Aage Jørgensen and Viggo Hjørnager Pedersen. Odense: The Hans Christian Andersen Center, Odense University, Odense University Press.

Lindgren, Karl Pontus. 2008. „Andersen i Strindberg – dvama samotnitsi ot Severa“. V *Nepoznatiyat Andersen*, redaktor Nadezhda Mihaylova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“. [Линдгрен, Карл Понтус. 2008. „Андерсен и Стриндберг – двама самотници от Севера“. В *Непознатият Андерсен*, ред. Надежда Михайлова. София: УИ „Св. Климент Охридски“.]

Meyer, Michael. 1985. *Strindberg. A Biography*. Oxford: Oxford University Press.

Mihaylova, Nadezhda. 2007. „Strannoto“ v tvorchestvoto na Hans Kristian Andersen i Karenbliksen – sravnitelno izsledvane“. V *Godishnik na Sofiyskia universitet „Sv. Kliment Ohridski“*. Sofia: Fakultet poklasicheski i novi filologii. [Михайлова, Надежда. 2007. „Странното“ в творчеството на Ханс Кристиан Андерсен и Карен Бликсен – сравнително изследване“. В *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. София: Факултет по класически и нови филологии.]

Spasova, Kamelia i Maria Kalinova. 2013. „Prevodacheski bezpokoystva okolo das Unheimliche“. Filologicheska belezhka. *Literaturen vestnik*, XXII, br. 34: 2–3. [Спасова, Камелия и Мария Калинова. 2013. „Преводачески безпокойства около das Unheimliche.“ Филологическа бележка. *Литературен вестник*, XXII, бр. 34: 2–3.]

Strindberg, August. 2002. „Igra-san“. Prevod Teodora Dzebarova. V *Izbrani proizvedenia v dva toma. T. II. Piesi*. Sofia: Nemus Grup. [Стриндберг, Аугуст. 2002. „Игра-сън“. Превод Теодора Джебарова. В *Избрани произведения в два тома. Т. II. Пьеси*. София: Хемус Груп.]

Todorov, Tsvetan. 2009. *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. Sofia: SemaRSh. [Тодоров, Цветан. 2009. *Въведение във фантастичната литература*. София: СемаРШ.]

Törnqvist, Egil. 1982. *Strindbergian Drama. Themes and structure*. Stockholm, Sweden: Almqvist & Wiksell International, Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.

Freud, Sigmund. 2007. „Poetat i fantaziraneto“. V Freud, Sigmund. *Izkustvo i literatura*. Prevod Haritina Kostova-Dobрева. Sofia: Kolibri. [Фройд, Зигмунд. 2007. „Поетът и фантазирането“. В Фройд, Зигмунд. *Изкуство и литература*. Превод Харитина Костова-Добрева. София: Колибри.]

✉ **Elizaria Ruskova, PhD**

ORCID iD: 0009-0003-4357-3140

“Lyuben Grois” Theatre College

20, George Washington Str., 2nd Floor

1202 Sofia, BULGARIA

E-mail: eruskova@abv.bg