

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 107

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS
СОФИЯ • 2014 • SOFIA

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. дфн *ДИНА МАНЧЕВА* (главен редактор), проф. дфн *ЕМИЛИЯ ДЕНЧЕВА*,
проф. дфн *СТЕФАНА РУСЕНОВА*, проф. д-р *ДИМИТЪР ВЕСЕЛИНОВ*,
доц. д-р *ЕЛИЯ МАРИНОВА*, доц. д-р *ЛЮДМИЛА ИЛИЕВА*,
гл. ас. д-р МИЛЕНА ЙОРДАНОВА (секретар)

Редактор *ЕЛКА МИЛЕНКОВА*

СЪДЪРЖАНИЕ

<i>Весела Кацарова</i> . Иън Макюан – от затворени пространства към глобални проблеми	5
<i>Evgenia Pancheva</i> . Tempered by Memory: Spenser and the Numbers of the Self	45
<i>Vessela Guenova</i> . Les jeux référentiels dans la farce française médiévale	69
<i>Борис Вунчев</i> . Семантика на медиално-пасивните форми на неакузативно-каузативните амбитранзитиви в новогръцкия език	103
<i>Asparouh Asparouhov</i> . Ford Madox Ford's Psychological Ages and Types Considered in Relation to Hegel's Dialectic	145
<i>Ивайло Буров</i> . Хармония и метафония: фонологични и морфологични критерии за класификацията на вокалните асимилации	163
<i>Ina Vishogradska</i> . Some Phonotactic Parallels on Syllable Level: Comparison of Pre-Vocalic Positions in Bulgarian, English and Hungarian	231

CONTENTS

<i>Vesela Katsarova</i> . Ian McEwan – from Confined Space to Global Problems	5
<i>Evgenia Pancheva</i> . Tempered by Memory: Spenser and the Numbers of the Self	45
<i>Vessela Guenova</i> . Playful Referentiality in Medieval French Farce	69
<i>Boris Vounchev</i> . Semantics of the Medio-Passive Forms of the Unaccusative-Causative Ambitransitives in Modern Greek	103
<i>Asparouh Asparouhov</i> . Ford Madox Ford’s Psychological Ages and Types Considered in Relation to Hegel’s Dialectic	145
<i>Ivaylo Burov</i> . Harmony and Metaphony: Phonological and Morphological Criteria for the Classification of Vowel Assimilations	163
<i>Ina Vishogradska</i> . Some Phonotactic Parallels on Syllable Level: Comparison of Pre-Vocalic Positions in Bulgarian, English and Hungarian	231

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

ИЪН МАКЮАН –
ОТ ЗАТВОРЕНИ ПРОСТРАНСТВА
КЪМ ГЛОБАЛНИ ПРОБЛЕМИ

ВЕСЕЛА КАЦАРОВА¹

Катедра по англицистика и американистика

Весела Кацарова. ИЪН МАКЮАН – ОТ ЗАТВОРЕНИ ПРОСТРАНСТВА КЪМ ГЛОБАЛНИ ПРОБЛЕМИ

Иън Макюан е ключова фигура в съвременната британска белетристика. Романите му отразяват най-актуалните проблеми на Великобритания – все още незатихналата носталгия по имперското минало на страната, разрушителното въздействие върху националния живот на двете световни войни през XX в., както и на Студената война. Изследват се и повтарящите се мотиви в белетристиката му – конфликтът между коренно противоположни личности, предпочитанието към отблъскващи герои (антигерои), въздействието на внезапни разтърсващи събития върху цялостната структура на творбите. В студията се разглеждат всички романи на писателя в хронологичен ред, като ударението се поставя главно върху шедевъра му *Изкупление*.

Ключови думи: реализъм, интертекстуалност, модернизъм, метафикция, постмодернизъм, носталгия, новаторство, вездесъщо зло, хибриден роман, Студената война

Vesela Katsarova. IAN MCEWAN – FROM CONFINED SPACE TO GLOBAL PROBLEMS

Ian McEwan is a representative figure in contemporary British fiction. His works deal with all topical issues of present-day Britain – nostalgia for the end of the Great Pink Age and the impact

¹ Весела Кацарова, katsarova2000@yahoo.com .

on the nation of the two world wars in the 20th century as well as the Cold War. Furthermore, like Conrad and Golding, McEwan is deeply preoccupied with the nature of evil in the contemporary world. Some typical features of his fiction are studied: the writer's concern with the clash and interplay of oppositions, his interest in repulsive disreputable characters (antiheroes), the effect of sudden life-changing events on the structure of the novel, etc. All of his works are studied in a chronological order but particular emphasis is laid upon his masterpiece *Atonement*.

Key words: realism, intertextuality, modernism, metafiction, postmodernism, nostalgia, innovation, innate evil, hybrid novel, the Cold war

Още с първите си творби Иън Макюън мигновено приковава вниманието както на критиката, така и на публиката. Реакциите са противоречиви – едни критици са очаровани, а други направо изумени, потресени. И веднага му се прикачат етикети – появило се е „ужасно дете“ в английската литература, автор на „шокираща проза“ (*enfant terrible, literature of shock*). През последните трийсетина години Иън Макюън и Мартин Еймис се открояват като най-изявените, но и най-противоречивите писатели на своето поколение. В най-общи линии в мащабното творчество на Макюън се очертава ясна постъпателна тенденция на развитие. Авторът постепенно излиза от тясното, клаустрофобично пространство на ранните си творби, осезателно разширява белетристичния си кръгозор, като в по-късните си романи насочва вниманието си към глобалните проблеми на света. Разглеждането на произведенията му в хронологичен ред отчетливо откроява тази възходяща траектория в творчеството му.

Иан Макюан е роден през 1948 г. в семейство на военен. Прекарва детството си в Олдершот, Англия, както и във военни бази в чужбина като Сингапур и Либия. Завършва висшето си образование в университета в Съсекс, където изучава английска литература. Задълбочените му познания върху британските автори слагат силен отпечатък върху творчеството му. В голяма част от романите си и най-вече в *Изкупление* авторът влиза в открит диалог както с реалистите, така и с модернистите, като преосмисля и доразвива стратегиите им. Той е първият и за известно време единственият студент, който записва в университета на Ист Англия магистърската програма по творческо писане, организирана от известните писатели Малкълм Брадбъри и Ангъс Уилсън. Студентът оправдава надеждите на преподавателите си и сравнително бързо се налага като талантлив творец.

Преди да се разгледат по-подробно отделните произведения на писателя, важно е да се изтъкнат някои общи черти в творчеството му. На първо място ясно се откроява склонността на автора да противопоставя различни идеи, възгледи, доктрини и житейски философии чрез сблъсъка на лица, които олицетворяват подобни противоречиви нагласи, или чрез душевните конфликти и раздвоението на самите герои. Така например в *Неумолима лю-*

бов разумът, прагматизмът и душевната уравновесеност влизат в остър сблъсък с ирационалното, болезнено емоционалното, което всъщност е резултат от душевно разстройство и дори патология. В *Циментовата градина* тялото, първичното, чисто физиологическите преживявания се противопоставят на цивилизацията, стегнала в циментена прегръдка детската душа. В *Невинните* терзанията на героя се основават на раздвоението между разума и чувствата, както и на конфликта между две различни идеологии, два враждуващи свята. В *Събота* науката и постиженията ѝ се съпоставят с изкуството и емоционалното му въздействие върху човека. В *Слънчева енергия* технологията и свръхцивилизацията влизат в двубой с природата и променят човешката същност. Подобни примери могат да се намерят във всеки отделен разказ, във всеки роман. Очевидно авторът най-силно се вълнува от различията и сблъсъците между хората в изпълнения с противоречия съвременен свят.

Наред с това се откроява и склонността на писателя, превърнала се едва ли не в негова запазена марка, да обрисова неприятни, противни, дори отблъскващи личности. Критиците единодушно определят тези образи като типични антигерои. Примерите са многобройни, защото почти във всяка своя творба Макюан представя такава личност, бъдеща недоумение, неприязън, а често дори и отвращение. Още в първия си роман писателят описва деца, които циментират тялото на починалата си майка в метален шкаф и го скриват в мазето. Героят в следващия роман е садист, който преследва и тормози двойка туристи, а накрая убива мъжа по неясни причини. В друг роман детайлно е обрисован герой, който разчленява труп и разпределя органите в два куфара, за да ги изнесе успешно от квартирата. Силно шокиращ е и образът на душевно болния хомосексуалист, преследващ неотстъпно жертвата си, като накрая прави опит и за покушение над нея. В една от последните си творби авторът описва себичен, самовлюбен учен, лауреат на Нобелова награда, който постепенно се превръща в машина за печелене на пари. Редица читатели се потресени от подобни герои, но няма съмнение, че те оставят дълбоки следи в съзнанието.

Друга характерна черта за цялостното творчество на Макюан е, че той представя с удивителна вещина и професионализъм най-различни области в сферата на науката, изкуството и обществения живот. Добре известен е фактът, че за всеки роман авторът се подготвя продължително време, като извършва задълбочени научни изследвания. Поради всестранните си интереси той се проявява във всяка поредна творба като компетентен специалист по различни теми. В романа *Събота* например разкрива огромни познания по неврохирургия и анатомия. Познанията му по анатомия в *Невинните* също са удивителни – героят разчленява трупа с вещината на патоанатом. В *Амстердам*, където един от главните герои е композитор, Макюан представя вещината си в областта на музикологията. В *Неумолима любов* проли-

чава впечатляващата му компетентност относно молекулярната биология и сексуалната патология. Известно е и обстоятелството, че за да опише с въздействащи детайли отстъплението на британската армия при Дънкърк през Втората световна война, Макюън дълго време изучава архивите във военноисторическите музеи. Несъмнено авторът е изключително любознателен и извънредно компетентен във всяка сфера, която разглежда. На места обаче тези професионални познания сякаш натежават за не особено вещица в съответната област читател. Такъв е случаят например с романа *Слънчева енергия*, където според някои критици писателят достига едва ли не научно ниво на доктор по ядрена физика.

В структурата на романите също се забелязват някои общи черти. Почти всеки от тях започва с описанието на силно травмираща съдбовна случка, която преобръща изцяло живота на героите. До голяма степен действията им след това се предопределят именно от тази случка. В първия роман – *Циментовата градина*, това травмиращо събитие е смъртта на майката и последвалото необичайно погребение. В *Неумолима любов* тласък на всички действия се дава от злополуката с литналия балон с дете в коша. В *Дете във времето* отвличането на невръстна дъщеря в супермаркет, описано още в началото на романа, нанася непреодолима травма на героите. В *Слънчева енергия* случайната нелепа смърт в първата част слага отпечатък върху живота на героя. И все пак тази схема най-отчетливо се проявява в романа *Изкупление*. Травмиращата случка там е случай на изнасилване, последвано от неволно лъжесвидетелстване – един грях, довел до трагичната участ на мнозина, грях, който героинята изкупва цял живот. Този подход на автора придава изключителна динамика и драматизъм на романите му. Посланието несъмнено е общочовешко – внушава се идеята, че всеки индивид носи огромна отговорност за действията си. Отчетливо се откроява и тезата, че човешкото щастие до голяма степен зависи и от умението мъдро да се осмислят събитията в живота.

Цялостният поглед върху творчеството на автора показва постепенна промяна по отношение на повествователните техники. В ранните романи героите се обрисуват преди всичко отвън. В *Циментовата градина* например с поглед отстрани се представят действията на героя, но не и мислите му. Колкото до чувствата на Джак, читателите могат да правят само догадки за тях, защото авторът не ги допуска до вътрешния му свят. Със съдържан лаконичен тон Макюън обрисова едноизмерен образ, сякаш лишен от всякаква душевност. Промяната в творческия му подход започва осезателно да се долавя в романа *Дете във времето* (1987). А в по-късните творби фокусът вече изцяло се поставя върху душевния мир на героите, като сега действията им се определят от мислите, от психическата им нагласа и промените в съзнанието.

Забелязва се и друга съществена промяна в стила на автора. В по-зрелите си творби той вече не се стреми към максимално изчистен контур и лаконизъм в изказа, а придава по-голяма плътност и дълбочина на прозата си. Критиците вече не го представят единствено като „миниатюрист“. И все пак, както се отбелязва в началото, най-съществената промяна в творческата нагласа на И. Макюън е, че той излиза от задушната атмосфера в тесните пространства и започва да обрисова героите си на фона на световните събития.

С първия си сборник разкази *Първа любов, последни обреди* (*First Love, Last Rites*, 1975), отличен с наградата *Съмърсет Моъм* (1976), Макюан, както вече се спомена, си спечелва прозвището „мрачен автор на шокираща проза“. Мнозина критици дават висока оценка на стила и хумора в сборника и го определят като блестящ, дори смайващ дебют поради уелото преплитане на комичното и перверзното, на абсурдните сюжети и психологическото проникновение. И все пак, въпреки множеството положителни отзиви относно художествените достойнства на творбата, вниманието на критиците се фокусира преди всичко върху сексуалните и сензационните страни на разказите. Налага се мнението, че сборникът недвусмислено пародира заглавието на Тургеневата *Първа любов*, една напълно различна по тоналност творба. Критиците долавят в разказите неосъзнато подражателство на писатели като Хенри Милър и Норман Мейлър, които се вълнуват предимно от проблемите на мъжката идентичност, мачизма и сексуалността. В тази първа творба Макюан очертава граничната линия между младостта и зрелостта в живота на мъжа, между чистотата и покварата. В *New York Review of Books* (март 1979) Робърт Тауърс характеризира *Първа любов, последни обреди* като най-блестящия и зловец сборник разкази за период поне от трийсетина години.

Много от разказите са действително зловещи и шокиращи. В *Солидна геометрия* (*Solid geometry*) например героят работи върху дневниците на прададо си, като се вдъхновява от поставена върху писалището му стъкленица с penis в ерекция. По разказа се изготвя филмов сценарий, но ББС забранява филмирането. В разказа *В домашна обстановка* (*Homemade*) възрастният разказвач си спомня как като четиринайсетгодишно момче прави неуспешен опит за сексуален контакт с по-малката си сестра. *Последният ден на лятото* (*Last Day of Summer*) представя наблюденията на дванайсетгодишен хлапак върху поведението на възрастните наоколо. Разказът разкрива високата цена, която едно момче трябва да заплати, за да стане „истински мъж“ – да отхвърли близостта с майката, да потисне всякаква емоционалност и уязвимост и да се придържа към норми, наложени от андроцентричната култура. *Скандал в театъра* (*Cocker at the Theatre*) е единственият разказ за зрели хора, които са участници в порнопредставление. Вместо да симулират полов акт на сцената, двама от тях го извършват на живо по време на репетиция за ужас на режисьора и сценографа. В *Пенеруду* (*Butterflies*) героят отново е дете, но фокусът пада върху нещастен самотен младеж, който го похища-

ва и убива. В *Разговор с човек в гардероба* (*Conversation with a Cupboard Man*) Макюън представя пълната инфантилност на зрял мъж, който търси убежище в гардероба като в утроба. Героят е представен като побъркан, но авторът тънко внушава идеята, че това е скритото психическо състояние на немалък брой мъже. До седемнайсетгодишна възраст майката третира сина си като бебе, поради което той остава по детски безпомощен, със забавено развитие. След повторната ѝ женитба героят се изпълва със смесени чувства – с неприязън към нея, но и с копнеж по отминалото детство, с чувство на завист към бебетата, прегърнати от майките си. *Първа любов, последни обреди* (*First Love, Last Rites*) описва младеж на прага на зрелостта, чиято потисната любовна връзка с приятелката му се отприщва, когато двамата виждат бременна мишка. Разказът *Преобличане* (*Disguises*) отново представя домашно насилие – жертвата е десетгодишно момченце, а похитителят е леля му, прикрит педофил с травеститски наклонности. Жената, бивша актриса, изживява отново театралния си живот, като разиграва пред невръстното сираче различни сценки, придружени с безкрайно преобличане. Отначало детето е очаровано от театралните игри, но когато лелята го „докарва“ в дрехи на прелестно момиченце и го приласкава, самата тя преоблечена в офицерски дрехи, то смътно долавя посегателството върху личността си и прекриването на определени граници. Разбира, че забавните сценки и преобличанията са нещо повече от игри. Момчето ясно усеща, че когато си преоблечен и никой не знае какво си всъщност, всеки може да се държи с тебе, както пожелае. Най-характерната черта на първия сборник с разкази е силният контраст между изящния стил и стряскащата перверзност в тематично отношение.

Вторият сборник с разкази на Макюън – *Между чаршафите* (*In Between the Sheets*), излиза в една и съща година с първия му роман – *Циментовата градина* (*The Cement Garden*, 1978). Реакцията на критиците и читателите е същата, както и към първия сборник – потрес от сюжета на някои разкази, но и признание, че Макюан е действително оригинален творец със силно въздействащ лаконичен стил. В тематично отношение сборникът отново разкрива подчертан интерес към низкото, противното, перверзното, а обрисуваният свят е също така клаустрофобичен. Подобно на Мартин Еймис, Макюан възприема интереса на медиите към насилието, секса и определяването на човека. И той превръща Ерос и Танатос в стоки за потребление, които в съвременната субкултура широко се рекламират от екрана и телевизията.

Общият дух в сборника се разкрива още в първия разказ с красноречивото заглавие *Порнография* (*Pornography*). В него се обрисуват двама братя, собственици на порномагазин в Сохо. Авторът предлага тънки наблюдения върху живота в квартала на развлеченията, на евтините квартири и напитки, на порнографските списания и мачизма, но основният акцент е върху ширещите се садо-мазохистични взаимоотношения в Сохо. Според моментните си желания главният герой избира ролята на господар или роб, като съответ-

но редува любовниците си Полин и Луси. Краят на творбата е действително шокиращ – двете медицински сестри кастрират провинилия се мъж, заразил ги с венерическа болест. Използването на повествование в първо лице внушава усещане за непосредственост. Всички следи на автора са заличени, поради което от читателя се очаква едва ли не да се вживее в ролята на разказвача, но евентуалната идентификация с него е малко вероятна. *Размишленията на домашния орангутан (Reflections of a Kept Ape)* е комичен разказ отново в първо лице, който представя разочарованията на домашния любимец, едър орангутан, прелъстен и изоставен от стопанката си. В световната литература се срещат немалко литературни творби, които разкриват нестандартните разсъждения на различни животни (Сервантес, Кафка), но сякаш за пръв път ударението се поставя върху неутолимата сексуалност на герой от животински вид. *Два фрагмента: март 199- (Two Fragments: March 199-)* е футуристичен разказ за Лондон, който е полуразрушен след война или революция – в града няма транспорт, осветление, отопление и храна, а жителите седят на улицата и ловят риба от Темза. Влюбените герои носталгично си спомнят откъслечи от миналото – коли, футболни мачове, развлечения. Макар че е лишен от политически внушения, с потискащата си атмосфера разказът донякъде напомня за *1984* на Оруел. Най-характерната особеност в тази творба са резките обрати – от подробности за суровата действителност към фантазията, от комичното към трагичното, от прозаичното към гротескното и т.н. Разказът *Съвсем мъртва (Dead As They Come)* предлага на феминистките критици извънредно богат материал за анализ. Сюжетът е действително необичаен. Главният герой е заможен мъж, който се влюбва в манекен във витрината на магазин за дрехи и съответно го закупува заедно с облеклото. Вживял се в ролята на страстен любовник, той си представя неодушевления предмет като жива жена и я назовава Хелън – алюзията за хубавата Елена от Троя превръща манекена в символ на прелъстителна хубост. Хелън е представена като идеалния партньор – мъжът непрестанно говори, а тя безропотно слуша и накрая се оставя да бъде ликвидирана. С този разказ се внушава идеята за разрушителния потенциал на мъжа – той може да купи, да притежава, да похити уязвимата, несъпротивляваща се жена, като я превърне в невинна жертва на сексуално и физическо насилие. Сантименталните размишления на героя донякъде се доближават до перверзните фантазии на изнасилвача. Разказът *Между чаршафите (In Between the Sheets)* отново стряска с внушенията си – той загатва за скритото сексуално влечение на героя към невръстната му дъщеря и представите му за еротичното ѝ поведение с приятелката ѝ. Разказът *Hanped, назад (Two and Fro)* се определя от критиците като интересен художествен експеримент, като поема в проза. В него се представя мисловният поток на мъж, който лежи до любовницата си, обзет от обич към нея, но и от натрапчиви спомени за неприятен свой колега. Силата на тази творба се крие в поетичния ритъм, както и в подчерта-

ния контраст между топлотата към спящата любовница и силната неприязън към натрапчивия колега. Последният разказ – *Психополис (Psychopolis)*, е най-силно въздействащата творба в сборника. Безименният повествовател е англичанин, пребиваващ в Лос Анджелис, като чрез преживяванията и размишленията му се прави задълбочена съпоставка между английската и американската действителност. Както подсказва и самото заглавие, *Психополис* представя постмодерната лудост в съвременния свят, пълната парадоксалност на града лабиринт, който вместо център има стотици предградия. В разказа се описват множество абсурдни ситуации – още в началото млада жена мазохистично настоява да бъде вързана с вериги за кревата, друга героиня садистично налага на влюбения в нея мъж да уринира в панталоните си в присъствието на родителите ѝ и т.н. Външната действителност също изобилства с абсурди, като например магазина, където едновременно се продават вещи за тържества, както и за оборудване на болнични стаи. Важното в случая е, че именно този сравнително дълъг разказ тласка писатели към писането на по-обемни творби.

Когато през 1978 година излиза първият роман на Иън Макюан – *Циментовата градина (The Cement Garden)*, реакциите на критиците са изцяло отрицателни. Творбата се определя като зловеща, отблъскваща, перверзна. Основният въпрос, който възниква, е доколко описаната история е правдоподобна и доколко тя разкрива скритата човешка природа.

За мнозина разказът е напълно неубедителен и недостововерен. Главните герои са четири деца в едно семейство, двама братя и две сестри, които живеят в уединение. След смъртта на бащата те се грижат за болната си майка и животът им е сравнително подреден. Когато обаче умира и майката, те остават изцяло на произвола на съдбата. Най-голямата от тях, седемнайсетгодишната Джули, влиза в ролята на сурогатна майка. Нейно е решението да погребат починалата жена в мазето, като циментират трупа в метален шкаф, без да уведомяват когото и да било за смъртта. Незрелият четиринайсетгодишен юноша Джек, повествователят в творбата, изпитва дълбока потребност от майчино присъствие и ласки. Постепенно това негово усещане прераства в сексуално влечение към собствената му сестра Джули. В полусънното си състояние накрая двамата стигат до акт на кръвосмешение, ала „идиличният“ им живот приключва, когато Дерек, ревнивият приятел на Джули, прозрял тайната за зазидания труп, изпраща полицията в дома им.

Според изказванията на самия Макюан (Hamilton 1978: 21) той се стремил да представи ситуация, при която осиротелите деца влизат в ролята на родителите си. Целта му е да покаже семейство, в което потисканите едипови и кръвосмесителни импулси предизвикват дълбоко сближаване, правят семейството задружно. В случая Джули играе ролята на майка не само на невръстния Том, но донякъде и на Джек. По този начин едиповите и кръвосмесителните импулси тясно се преплитат.

Всъщност, както се подчертава и в самата творба, основният подтик у децата да зазидат мъртвата си майка в мазето е страхът да не се разбие семейството, като съответно децата се изпратят в сиропиталища. Целта им е да запазят семейството цяло и задружно (“to keep the family together“, McEwan 1979: 89). Читателят може само да прави догадки по въпроса защо юношата остава напълно безучастен към разтърсващи събития като смъртта на майка си и баща си. Неговото равнодушие би могло да се тълкува като опит да се омаловажат тежките удари на съдбата, за да се избегне пълният психически срив. Бездушието му може да се възприеме и като резултат на дълбокото му обсебване от самия себе си и от физиологическите процеси на съзряването. Колкото до сексуалното влечение към сестра му Джули, критиците са единодушни, че за него тя представлява събирателен образ на жената, лице, което въплъщава в себе си всички женски роли – на майка закрилница, сестра, приятелка, любовница.

И все пак преобладаващото мнение е, че децата всъщност играят роли, за да се съхранят психически. Така например Джули се вживява в ролята си на дейна, практична домакиня. Сю се затваря в стаята си и се отдава на интелектуални занимания, като непрестанно чете книги или пише до мъртвата си майка подробни писма относно ежедневието им. Шестгодишният Том започва да се преоблича в женски дрехи, а накрая напълно се вдетинява, като се връща в съзнанието си към бебешките си години. Джак, изцяло затворен в себе си, се отдава на пубертетните си импулси и активно онанира. Всички тези прояви са защитни реакции, бягство от действителността, от трудния живот на кръгли сираци. Децата живеят в почти сомнамбулно състояние. Най-често повтаряните фрази в романа изразяват усещането им за сънища и кошмари: „сякаш бяхме дълбоко заспали“ (McEwan 1979: 127), „Джули бе загубила всякакво усещане за време, а аз се движех като насън“ (пак там: 134). Всъщност в самия край на романа Джули възкликва: „Не беше ли всичко прекрасен сън!“. По този начин се създава усещането, че случилото се е нереално, не е станало наяве, а насън. Сънят им обаче секва, когато отвън се чуват сирените на полицейските коли. Дерек, единственият посетител в дома им, единственият представител на външния свят, обзет от дълбока ревност, че не е допуснат до тесния семеен кръг, уведомява полицията за случващото се в мрачната къща с циментовата градина.

В творбата никъде не се посочват наименования на градове, търговски вериги и т.н., нито се правят препратки към конкретни социални или политически събития. По този начин се създава усещане за универсалност, за съществуване извън времето и обществото. Тонът на разказвача е сух, равен, безучастен, почти напълно лишен от всякаква образност. Поради тази причина описанието на подобен клаустрофобичен сомнамбулен свят действа разтърсващо за читателя.

Противоречиви са и реакциите относно втория роман на Макюън – *Почивка в чужбина* (*The Comfort of Strangers*), издаден през 1981 г. Мнозина отново го определят като перверзен, мъчителен, неправдоподобен, отблъскващ. И все пак романът е номиниран за наградата *Букър*. По-късно творбата е филмирана (1990), като сценарият за филма е дело на големия драматург Харолд Пинтър, а една от главните роли се изпълнява от известната актриса Хелън Мирън.

С проблемите, които разглежда, романът безспорно шокира голям брой читатели. Той представя историята на Мери и Колин, английска двойка на курорт, най-вероятно във Венеция. По време на своя твърде монотонен престой героите срещат местната съпружеска двойка Робърт и Каролайн, които ги приемат гостоприемно в дома си. И все пак бруталният мачизъм на Робърт, както и пълното подчинение на полусакатата му съпруга предизвикват безпокойство у Мери и Колин. Крайното смразяващо деяние на Робърт и Каролайн е да упоят Мери и да принудят Колин да реши дали да спаси живота ѝ, или да умре. Колин избира смъртта и когато Мери се събужда от упойката, го намира мъртъв.

Макюън сам дава ключ за тълкуването на романа в пространно интервю (Haffendon 1985: 177–181). Той заявява, че творбата отразява фройдистки теории, като хвърля светлина върху подсъзнателното, върху мазохистичните импулси у жената и садистичните наклонности у мъжа, които донякъде обясняват потисничеството на жените в патриархалното общество.

Садизмът на Робърт се обуславя от възпитанието му в детството, „наследен“ е от баща му и дядо му, които героят боготвори като истински мъже. Робърт е израснал в атмосфера на мъжки деспотизъм и пълно женско подчинение. С особеност гордост той развежда госта си Колин из своеобразния музей в наследствения дом, изпълнен с вещи на баща му и дядо му, като споделя житейската си философия:

Баща ми и дядо ми бяха мъже и се гордееха с пола си. Жените оценяваха това... Сега мъжете се съмняват в себе си, мразят се. Жените се отнасят към тях като с деца, защото не могат да ги приемат сериозно... Каквото и да разправят, жените обичат агресията, силата и надмощието на мъжа. То е залегнало дълбоко в съзнанието им... И макар да се ненавиждат за това, жените обожават подчиняването си от мъжете. То е залегнало дълбоко в съзнанието им. Те се самозалъгват. Говорят за свобода, но мечтаят да зависят от мъжа... Мъжът създава света. Така че съзнанието на жената се оформя по волята на мъжа. Още в най-ранното си детство тя се сблъсква с мъжкия свят... В днешно време мъжете не вярват в собствените си сили² (*The Comfort of Strangers*, McEwan 1989: 71).

² Преводът на всички цитати от английски език е мой, В. К.

Каролайн напълно възприема философията на мъжа си. Неслучайно тя става негова съучастница в организирането и извършването на престъплението. Като ответна реакция на дълбоко вкоренения садизъм на съпруга си Каролайн развива силни мазохистични чувства. Нейната изповед за това какво означава да си влюбена в един мъж, е също потресаваща. Пред изумената феминистка Мери тя гордо заявява: „Ако си истински влюбена в някого, трябва дори да си готова да го оставиш да те убие, щом така трябва... Това разбирам аз под влюбеност. Ако съм мъж, ще убия любимата си“ (62). И затова Каролайн едва ли не със задоволство приема несретната си съдба – поради счупения си гръбнак при нанесен от съпруга ѝ побой тя не може да излиза навън и се е превърнала в истинска затворничка в дома му. Цели четири години не е прекривала прага на къщата и излиза единствено на балкона.

И все пак въпросът защо всъщност Робърт убива невинния английски турист, предизвиква най-голямо недоумение в романа. Биха могли да се изтъкнат различни причини. Всъщност Робърт възприема Колин като представител на съвременното поколение мъже, които са загубили облика си на „истински“ мъже и са изпълнени със съмнения в себе си. Колин е представен като мъж с „ангелска“ красота, къдриците му са меки „като на бебе“, а лицето му има детинско изражение. Той е нежен, любящ и предан към Мери. Споделя, че понякога го обхващат чисто женски желания. Когато Робърт му нанася в корема внезапен силен удар с юмрук, Колин не реагира и дори се усмихва, сякаш приема постъпката като шега. Робърт съзира в него собствената си слабост, когато е бил невръстно дете, трогателно привързано към майка си. И го наказва заради слабостта му. Освен това в садистичната постъпка прозира и прикрит хомосексуализъм. Поведението му също е и жестоката реакция на стерилен мъж, който не може със синовете си да продължи традицията на баща си и дядо си. Мери оцелява, защото е намерила своята стабилна женска идентичност на майка и социално реализирана жена. Тя категорично не приема агресията и мъжката жестокост в патриархалното общество.

Макар че името на града не се споменава в романа, множеството описания на площади, кейове и канали дават основания да се смята, че действието с положителност се развива във Венеция. Градът служи като метафорична рамка за изследване на човешката душа. Също като сложната психика на човека, с безкрайните си лабиринти и задънени улици Венеция не се поддава на точно топографско изследване. Затова героите непрекъснато се губят в този град на миражите и сенките. Освен това с тесните си улички и задушната атмосфера градът неимоверно засилва усещането за клаустрофобичност в романа.

За разлика от първите два романа *Дете във времето* (*The Child in Time*, 1987) се посреща от критиците с всеобщо одобрение и е отличен с престиж-

ната литературна награда *Уитбред*. Особено силно внимание се обръща на обстоятелството, че в новата творба душната клаустрофобична атмосфера от разказите и първите романи на Макюън отстъпва пред широкия социален диапазон. Всъщност в третия си роман авторът най-вече се интересува от пресечната точка между личното и социалното, като прави съпоставка между родителските грижи към децата и загрижеността на социалните служби и правителството за развитието на подрастващите. Описаните събития в творбата отново държат читателя в напрежение до самия край.

Дете във времето ясно се очертават три основни сюжетни линии: опитите на утвърдения детски писател Стивън Луис да открие тригодишната си дъщеря, отвлечена в супермаркет, и да възстанови отношенията със съпругата си, отчуждена от него след инцидента; участието на Луис в правителствена комисия за образованието и развитието на подрастващите; приятелството на героя с бивш министър, който след високите си постове изпада в невротичната фаза на пълно вдетиняване.

Една от най-важните особености на романа е, че действието се развива около десет години след времето на написването му, сякаш авторът се стреми да предвиди предстоящите насоки в британското общество. И все пак писателят представя Великобритания през т.нар. период на тачъризма (80-те години), когато в страната редом с разкоша осезателно се откроява и нищетата.

Повечето критици (Д. Дж. Тейлър, Алън Маси и др.) изтъкват, че най-голямото достойнство на романа е плътно и убедително обрисуваният образ на главния герой – Стивън Луис. В скръбта си той преминава през четирите фази на страданието, описани в изследването на психиатъра Джон Баулби (Bowlby 1991): първоначално изпитва вцепенение, последвано от активно търсене на изчезналото дете, после пълно объркване и накрая постепенно връщане към действителността. Както личи и от самото заглавие, затрудненията в живота и непредвидимите събития са представени чрез темата за времето – всеки индивид се ситуира в едно непроменливо минало време, преминава през фиксирания промеждутък на настоящето, за да се насочи към неопределеното бъдеще. В творбата темата за времето се внушава и чрез цитата от поемата *Четири квартета* (*Four Quartets*, 1943) на Т. С. Елиът: „настояще и минало/ навярно двете заедно са настояще в бъдещето,/ което включва в себе си и миналото“ (McEwan 1992: 128).

Всъщност романът неслучайно започва със загубата на едно дете и завършва с раждането на друго. Не е случайно и обстоятелството, че се състои от девет глави – броят им загатва за съзряването на плода преди акта на раждането. Ролята на децата за развитието на една страна се подчертава и чрез епиграфите, които са представени като цитати от несъществуващ наръчник за отглеждане на деца. Епиграфът на последната девета глава носи особено

силно послание: „децата са най-значимият ресурс на една страна, далеч по-голям от въглищните залежи и ядрената енергия“ (McEwan, 1992: 228).

През мъчителните девет месеца на страданието си главният герой достига истинска зрялост, успоредно със съзряването на плода. Загубата на дъщеря му Кейт нарушава привичната рутинност в живота му, както разрушава и брака му. Героят трябва да намери нови надеждни опори в самия себе си, а също и в окръжаващия го свят. Изпаднали в остър конфликт със своето вътрешно аз, както и с външния свят, Стивън и Джули трябва да преосмислят живота си, да се заредят със сила и смелост, за да продължат напред. Раждането на второто им дете е шанс за по-пълноценно съществуване, който съдбата им предоставя.

Отделните етапи от духовното пътешествие, предприето от героя, се маркират чрез серия от пътувания в пространството, които обикновено завършват със значими прозрения. Във всички тези случаи просветлението неизменно се асоциира с особено усещане за време, коренно различно от конвенционалната ни представа – в тези мигове то ускорява или забавя темпото си. По този начин Стивън развива усет за друг тип време, т.нар. „значимо време“ (“meaningful time”), което неизбежно се свързва с образа на изгубеното дете или на детето изобщо. В такива мигове той разбира, че не трябва да блуждае, да се разсейва, а напълно да се потопи в преживяването. За да го улови и запази завинаги в съзнанието си.

Невинните (*The Innocent*, 1990) е първият от четирите романа на Макюан, излезли през 90-те години. С него писателят навлиза в напълно нов жанр – шпионския, който най-често се свързва с нашумели автори в тази област като Джон льо Каре и Греъм Грийн. Книгата отразява Студената война и по-специално англо-американските опити през 50-те години на ХХ в. да се построи тунел, откъдето да се подслушват изпращаните съобщения до Москва от съветския сектор в Берлин. Критиците почти единодушно приемат *Невинните* като успешен роман и през 1993 г. се създава впечатляваща филмова версия по произведението.

Творбата убедително пресъздава напрегнатата политическа атмосфера на следвоенната епоха, чийто основен белег е разделението и взаимното недоверие между Западна и Източна Европа. *Невинните* е роман и за края на една империя, за постепенно отслабващата роля на Великобритания като политическа сила, както и за нарастващото влияние на САЩ в световен мащаб. Затихващата роля на Великобритания въздействащо се внушава чрез образа на главния герой – „невинния“ 25-годишен Ленард Марнам, електронен инженер, на когото тепърва предстои да изживее поредица от житейски трусове. И все пак в началото младежът се движи из полуразрушения Берлин със самочувствието на победителя.

Той бе прекарал детството си при баба си в едно уелско селце, над което никога не бе прелитал вражески самолет. Никога не бе докосвал оръжие, нито пък някога бе чувал изстрел отблизо. И все пак въпреки всичко, въпреки че руснаците бяха освободили Берлин, той се движеше наперено... из града... с усещането на собственик, сякаш отмерваше със стъпките си ритъма в речта на мистър Чърчил (*The Innocent*, McEwan 1990: 5).

Действието в романа се развива в Берлин през 1955 и 1956 г. и завършва с кратък епизод през 1987 г. Представена е напрегнатата атмосфера преди издигането на Берлинската стена. Задачата на героя е да инсталира апаратура в прокопания тунел за подслушване на съветските телефонни линии. В действителност „невинността“ на героя не е негово вродено качество, а произтича от неведението му. Типично „британската“ същност на Ленард с характерната му „невинност“ и благопристойност го довеждат в края на краищата до брутално изнасилване, убийство, както и до хладнокръвно разчленяване на трупа на германеца Ото, бившия съпруг на любимата му. Проблемът, който занимава автора, е как непокварен млад човек като Ленард може да се превърне в убиец. Макюан показва двойствената същност на героя си, разкъсан между коренно различни тайни свята: шпионската му дейност в тунела и любовното гнездо с германката Мария. Авторът недвусмислено показва раздвоението на героя си:

Той не бе сигурен дали по време на придвижването си между своите два тайни свята в действителност не изразява истинската си същност, когато бе в състояние да постигне равновесие между тези светове и да ги почувства като нещо извън себе си. Или всъщност дали това не бе просто време, когато се чувстваше като изпразнен от съдържание човек, който се придвижва между две точки (*The Innocent*, McEwan 1990: 72).

Важно е да се отбележи, че тримата главни герои – американецът Боб Глас, англичанинът Ленард и германецът Ото – са обрисувани със стереотипни за съответната нация черти и се открояват като представители на своите страни. По този начин романът се превръща в силно въздействаща политическа алегория за един враждуващ раздробен свят. Двата тежки куфара с останките на разчленения труп, които Ленард отчаяно разнася из Берлин в усилията си да се отърве от тях, внушават идеята за разполовения Берлин, за разделена Германия и Европа, за враждуващия свят с два лагера. Романът може да се възприеме и като пророчески относно процесите, протекли в Европа след преломната 1989 г., като разпада на Съветския съюз, раздробяването на бивша Югославия, Чехословакия и т.н.

И все пак в романа ясно се откроява идеята за помирието. Тя се внушава не само чрез финала, където се загатва за предстоящото събаряне на

Берлинската стена. Темата се подсилва и чрез дълбоките любовни взаимоотношения между англичанина Ленард и германката Мария. В резултат на тази любов героят коренно променя отношението си към германците, към победената нация. За него те вече не са просто „бивши нацисти“, а съотечественици на любимата му. Лайтмотивът за помирението ясно е изразен и чрез речта, която американецът Боб Глас произнася на годеща на Ленард и Мария:

Чрез годеща сите по свой начин допринасят за мира между двете враждуващи нации. Подобни сватби в по-голяма степен сближават народите, отколкото всякакви политически договори (*The Innocent*, McEwan 1990: 127).

Според американеца с любовта и съюза си младата двойка допринася за изграждането на нов Берлин, нова Германия, нова Европа. Ироничният похват в романа е, че именно Боб Глас сключва брак с очарователната германка. И все пак финалът на творбата внушава идеята за нестихващата любов между Ленард и Мария и за евентуална нова среща.

Особено разтърсваща е главата, в която с анатомическа прецизност се описва разчленяването на трупа от Ленард. За целта писателят подробно се е консултирал с патоанатоми, както личи от бележката в края на творбата. Тази сцена силно шокира голям брой читатели и предизвиква остри критически реакции срещу прекаления натурализъм. И все пак сцената превръща творбата в най-смразяващата политическа алегория на нашето съвремие. Като се има предвид, че героите са представени със специфични за нацията си черти, безспорно авторът загатва за англо-американската отговорност за разделението на Германия.

Когато през 1992 г. излиза романът на Макюън *Черни песове* (*Black Dogs*), критическите оценки отново са противоречиви. Някои го определят като най-силната и хуманистична творба в творчеството на писателя на този етап, а други го намират за неубедителна смесица от полемика и мелодрама.

Написан като повествование в първо лице, романът представлява мемоарна книга на героя Джеръми, публицист и издател. Останал кръгъл сирак на осемгодишна възраст, той още като дете проявява голяма привързаност към семействата на приятелите си и по-специално към родителите им. Покъсно, когато се оженва, е силно заинтригуван от родителите на съпругата си, Бърнард и Джун Тремейн, които, макар и напълно различни, са ярки, забележителни личности.

Творбата представя пътуването на главния герой във времето, пространството и спомените, като непрекъснатото му движение е ясно изразено чрез самата структура на романа. В предговора читателят накратко се запознава със сиротното детство на разказвача и неутолимото му желание за пълнокръвен семеен живот. Поредните четири глави са обозначени с наименованията

на конкретни градове и селища, като към последните две са добавени и съответните години, през които протича действието – 1989 и 1946 г.

В първата глава, озаглавена *Уилтшир*, събитията се развиват през 1987 г., когато Джеръми посещава в санаториума тъщата си Джейн Тремейн, тежко болна от левкемия, и води продължителни разговори за миналото ѝ, тъй като възнамерява да напише биографична книга за нея.

Втората глава, със заглавие *Берлин*, описва пътуването на Джеръми с тъста му Бърнард Тремейн до Берлин, където наблюдават отблизо събарянето на Берлинската стена. Сред всеобщото въодушевление те стават свидетели на ужасяваща гледка – млади неонацисти с бръснати глави и пречупени кръстове на реверите се нахвърлят свирепо върху беззащитен турчин. Внушението на тази сцена е, че макар падането на Берлинската стена да означава края на Студената война и на разделението в Европа, настъпва нова ера на остри сблъсъци и катаклизми.

Третата глава, озаглавена *Майданек и Сан Морис Навасел, 1989*, се състои от две части, както проличава и от самото наименование. В първата действието се развива в Полша през 1981 г. по времето на голямата популярност на „Солидарност“ и се описва срещата на разказвача с бъдещата му съпруга Джени. Дватамата са участници в британска културна делегация и след дебатите за международното сътрудничество съвместно посещават бившия концентрационен лагер в Майданек. Потресаващите гледки и факти, на които стават свидетели в този зловещ музей на смъртта, събуждат у тях остра жажда за живот. Силно угнетени от видяното, те се завръщат в хотела си и се отдават на любовни ласки. Десет месеца по-късно се оженват. Втората част на тази глава описва престоя на разказвача във вилата на семейство Тремейн във Франция, в която тъщата му Джун е прекарала в уединение голяма част от живота си. Къщата се намира в близост до местността, където Джун е преживяла най-травмиращото събитие, оставило завинаги отпечатък в съзнанието ѝ – сблъсъка с двете черни кучета.

В последната глава действието отново се развива в същата местност във Франция, но годината е друга – 1946 г., непосредствено след сватбата на Бърнард и Джейн и след края на Втората световна война. Тук повествователят подробно описва трагичното събитие в живота на Джун, което изцяло я е променило – срещата със страховитите кучета. По този начин Джеръми донякъде реализира намерението си да напише биографичен очерк за Джун. Както става ясно от разказа на кмета, мълвата за огромните черни песове е, че са дресирани от Гестапо не само да разкъсват, но и да изнасилват жертвите си.

Всъщност главните герои в романа са тъстът и тъщата на Джеръми, Бърнард и Джун Тремейн. В началото и двамата са представени като симпатизанти на комунистическите идеи, но по-късно характерът и различните им преживявания ги тласкат към коренно противоположни нагласи. Джун залага

на духовното и интуитивното у човека, докато у Бърнард надделява рационалното и прагматичното начало. Като атеист и политик със силно развито обществено съзнание той остава верен на социалистическите идеи, макар че след събитията в Унгария през 1956 г. напуска Британската комунистическа партия и постъпва в Лейбъристка. До известна степен се създава впечатлението, че чрез образите на Джейн и Бърнард разказвачът представя женската и мъжката гледна точка относно действителността и вселената, като се опитва да бъде безпристрастен посредник между двамата. Всъщност Джеръми представя сблъсък между два напълно различни възгледа – в единия случай на преден план излизат правата и неприкосновеността на отделния индивид, а във втория се дава предимство на обществото и колективното съзнание. Романът приканва читателя да направи своя избор между двата крайни възгледа. Същевременно обаче се внушава идеята, че не съществуват категорични отговори по отношение на нравствените и обществените проблеми.

Лайтмотивът в романа е сблъсъкът на Джун с черните песове. Зловещата случка се споменава няколко пъти в творбата, а в крайната глава е описана въздействащо с най-големи подробности. Този сблъсък превръща жизнерадостната, оптимистично настроена Джун в пълен мистик и отшелник. Черните песове несъмнено олицетворяват вездесъщото зло, което е неделима част от вселената и отделния индивид. Подобно внушение безспорно придава философски измерения на творбата.

Когато през 1997 г. излиза *Неумолима любов* (*Enduring Love*), самият автор изтъква сходството на този роман с предишните си няколко творби и по-специално с *Дете във времето* и *Невинните*. Общото помежду им е, че след преживяна силна криза героите коренно се променят и възприемат нов начин на живот. Критиците определят *Неумолима любов* като поредната мрачна творба за пълно обсебване, което докрай държи читателя в напрежение.

Романът разглежда интригуващи проблеми – доколко устойчива е интимната връзка между двата пола, както и доколко натрапената, противоестествена любов може да подрие стабилността на отделния индивид. В центъра на повествованието са мъж и жена, Джо и Клариса, които от дълго живеят като съпругеска двойка. Любовта и трайният им съюз силно се разклащат, когато фанатичният налудничав обожател Джед Пари започва неотлъчно да преследва Джо. Дватама се срещат за пръв път по време на трагичен инцидент – наред с няколко случайно озовали се там мъже те се опитват да предотвратят отлитането на огромен балон с невръстно дете в коша. Опитът е неуспешен и един от мъжете загива. Напрегнатата ситуация отключва „неумолима“ любов у младия Джед към стабилния, уравновесен Джо, повествователя в романа.

Интересна е преценката за романа на известната писателка и критичка А. С. Байът (Wyatt 2001: 83). Според нея най-интригуващата страна на твор-

бата е съпоставката между патологичната страст на психично болния Джед Пари и нормалната, дълбока любов между Джо и Клариса, разклатена от преживените трусове.

Критиката се спира особено подробно на началната сцена, която представя опитите на неколцина мъже да спасят детето в коша на огромния балон. Тази силна начална сцена изпълнява няколко важни функции в творбата. На първо място целта ѝ е да прикове вниманието на читателя още в началото, да събуди интереса му. Освен това тя се използва умело и като отключващ фактор, за да се прояви заболяването на Джед Пари. Според описанията на редица психолози и психиатри, изложени в приложението към романа, т.нар. синдром на Дьо Клерамбо или еротоманията се проявява след голям психически стрес. Болестта се свежда до проява на пълна обсебване, граничещо с лудост. В романа се дават многобройни описания на патологичното състояние у Пари:

Синдромът на Клерамбо е мрачно криво огледало, което отразява и пародира съийния свят на влюбените (*Неумолима любов*, Макюън 2006: 145).

Нищо не беше в състояние да убеди Пари, че греша... той си клечеше в измислената от него килия (*Неумолима любов*, Макюън 2006: 161).

Драматичната сцена с балона изпълнява и друга функция в романа. Тя има за цел да събере на едно място напълно непознати хора и завинаги да сплете съдбите им.

Не на последно място чрез тази сцена авторът изследва черти, дълбоко залегнали в човешката природа – инстинкта за самосъхранение и донякъде вродения егоизъм. При описаната ситуация е напълно ясно, че колкото повече хора държат въжетата на балона, толкова по-голяма е вероятността той да се задържи на земята. Дори един от тях да пусне въжето, напълно закономерно е балонът да се надигне нагоре. При стеклите се драматични обстоятелства мъжете, тласкани от инстинкта за самосъхранение, един след друг се отказват да теглят балона. Само един от тях упорства в опитите да спаси детето и става жертва на собствения си алтруизъм. Драматичната сцена умело служи за изследване на човешката природа. Ето какво заявява по този въпрос авторът в интервю с критика Гарнър през 1998 г.:

Всички ние произхождаме от множество поколения хора, които са оцелявали, които винаги са действали ефективно. Но също така те са и общували ефективно. Така че ние безспорно се стремим да спасим кожата си и да следваме собствения си интерес. Но същевременно сме и социални животни и се нуждаем силно от контакти с други хора. Този проблем неизменно съществува за нас. Мисля, че бих могъл да определя характера

на всичките си познати по скалата от 0 до 10 в зависимост от себичността им. Съществуват хора, напълно лишени от себичност – те непрекъснато се раздават. Това вероятно води до самоунищожение (Childs 2006: 106).

Всъщност един от основните проблеми, които занимават Макюън в тази творба, е сблъсъкът между рационалното и ирационалното начало, въплътени съответно в образите на Джо и Пари. Самият автор многократно изтъква основния замисъл в творбата:

Описвам рационален, добре организиран герой и го подлагам на огромно изпитание. Той се сблъсква с най-ирационалното преживяване, което, както прецених, би могло да се разгърне в целия роман – то е не само, че един мъж се влюбва в него, като смята, че любовта му е напълно споделена, но е и убеден, подобно на повечето шизофреници, че получава сигнали и подкрепа свише в опитите си да тласне този материалист и атеист към обятията на Бога. Това преживяване е истинско изпитание за разума и брака му (Childs 2006: 106).

Важно е да се отбележи, че Макюън отправя голямо предизвикателство към читателя, като напълно съзнателно го подтиква да допусне, че героят си съчинява или донякъде преувеличава цялата история с Пари, както смята и партньорката му в живота – Клариса. По този начин до известна степен авторът представя героя си като „неблагонадежден“ (unreliable) разказвач. Едва в края на творбата става напълно ясно за Клариса, както и за читателите, че Джо е твърдял истината. Чрез този художествен похват Макюън поддържа недоумението, а също и напрежението у читателя. Така той придава на творбата си и някои черти на трилъра.

Макар и да не се възприема като най-силното произведение на автора, романът *Амстердам* е отличен с престижната награда *Букър* (1998). Творбата отново разкрива уменията на писателя да предава важни социални проблеми в мрачни краски.

Сюжетът се гради върху взаимоотношенията между трима мъже, озовали се на траурна церемония на Моли Лейн, която е била любовница и на тримата. След редица неочаквани обрати двама от героите, най-близки приятели, заминават за Амстердам, като всеки поотделно крои планове да убие другия, възползвайки се от холандския закон за евтаназия. Съпругът на починалата жена, който в началото на романа се проявява като жалък роконосец, впоследствие се оказва ловък манипулатор, който умело организира саморазправата между съперниците си. Като се има предвид сюжетът на романа, Макюън напълно уместно използва за мото стих от поета У. Х. Одън от стихотворението му *Кръстопътница*: „Приятелите двама, срещнали се тук в прегръдка, веч ги няма,/ всеки заплатил за свои грехове“ (Иън Макюън 1999: 5).

В жанрово отношение творбата се възприема по най-различен начин от критиците: като притча, психологически трилър, социална сатира и най-вече като черна комедия. Някои определят романа и като бурлеска за провалилото се консервативно правителство начело с Джон Мейджър. Самият писател заявява в интервю, че чрез този роман той с огромна радост казва „сбогом“ на 18-годишното управление на консерваторите (Childs 2006: 119). В същото интервю той определя *Амстердам* като нов тип роман, социална сатира, повлияна от ранните романи на Ивлин Уо.

Особено интригуващото в тази творба е, че тримата герои имат напълно различни професии – Клайв Линли е композитор, Върнън Халидей работи като главен редактор на престижен вестник, а Джулиън Гармън е министър на външните работи. В споменатото по-горе интервю авторът признава, че е изпитвал огромно удоволствие да пише за заниманията на хора от различни професионални и социални сфери. Той заявява, че в това отношение е бил силно повлиян от Джон Ъпдайк, който умело представя различните професионални дейности на героите си (Childs 2006: 120).

Авторът въздействащо описва моралните проблеми, пред които се изправят героите му. Така например композиторият Клайв, изцяло обзет от творческо вдъхновение в работата си върху поръчаната му симфония, елегия на отминаващия век, отказва да се притече на помощ на нападната от похитител жена. От своя страна Върнън е изправен пред по-сложна нравствена дилема – дали да публикува във вестника си неприлични снимки на министъра Гармън, разобличаващи го като травестит. В случая редакторът е мотивиран от сериозни нравствени съображения, тъй като възприема политика като твърде вреден за бъдещето на страната. От друга страна обаче ясно проличава и себичната му мотивация – да укрепи позициите си на главен редактор, а също и да увеличи тиража на вестника си.

В крайна сметка и двамата са наказани, като са порицани, отхвърлени, презрени от обществото. По този начин директно се внушава идеята, че недостойните хора си отиват от този свят опозорени. Героите, постигнали надмощие в края на романа, са също толкова покварени като наказаните от съдбата, защото покварата е проникнала дълбоко както в личния, така и в обществения живот и води до пълен цинизъм. Всъщност романът показва как талантиливи хора с висок морал постепенно могат да стигнат до нравствено падение под въздействието на обществото и житейското си благополучие. В най-общи линии *Амстердам* се стреми да изложи на показ банкрутиралата нравствена същност на някои преуспели, издигнали се в обществото представители на поколението, откърмено „в следвоенните години от държавата, от собствените ѝ сокове“ през „благодатните“ 60-те години, достигнало „пълнолетие във времето на нулева безработица, нови университети, книжки с шарени корици – Августинската епоха на рокендрола, когато всеки

можеше да си позволи всякакви идеи“ (*Амстердам*, Макюън 1999: 18). Основното внушение в творбата е, че държавата кърмилница (“nanny state”) е отгледала деца егоисти, в резултат на което следва почти двайсетгодишно управление на консерваторите, чийто основен белег е ненаситният стремеж към материални облаги.

Критикът Джон Браниган (Brannigan 2003: 88) обаче възприема *Амстердам* преди всичко като творба за кризата в средната възраст – изживяват я тези, които съзнават, че най-хубавата част от живота им, както и най-големите им постижения са вече отминали. Според него, ако романът *Циментовата градина* представя кризата в пубертета, *Амстердам* се фокусира върху кризата в средната възраст. Героите осъзнават приближаването на старостта, болестите, отслабването на творческите способности, както и надвисналата сянка на смъртта. Кончината на Моли ги подсеца какво им предстои занапред. Моли умира от деменция, предизвикана от злоупотреба с дрога. Романът разкрива въздействието на мъртвите върху живите. За героите истинският живот означава да помниш, да имаш памет. Затова Клайв и Върнън най-много се боят от загуба на паметта, от неспособността да претеглят миналото си.

В този роман Макюън разглежда и чисто творчески проблем в нашето съвремие. Така например композиторът Клайв съвсем неволно плагиатства от Бетовен и по-специално от *Ода на радостта*, за да сътвори своята елегия за отминаващия век. Това обстоятелство ясно показва колко задръстено е съзнанието на творците под въздействието на традицията и класиката. Загатва за кризата и застоя, в които е изпаднало съвремие то ни, така че евтаназията придобива символично значение – тя е средство да се сложи край на корупцията, покварата и застоя в обществото.

Трябва да се отбележи, че в този роман Макюън проявява забележителна музикална култура, като представя убедително творческия процес на композитора Клайв Линли. Без да съзнава прякото въздействие на титани като Бетовен, той е обзет от истинска творческа треска и вдъхновение по време на престоя си в Езерната област.

Структурата на романа също се отличава със забележителна стройност и изчистени форми. Творбата се състои от пет части или действия и притежава ритъма на драматургическо произведение. Неслучайно първоначалното ѝ подзаглавие е „трагикомедия“, поради което повествованието се разгръща в пет действия.

Изкупление (*Atonement*, 2001) е първата творба на Макюън през XXI в. Романът разкрива автор, достигнал пълна зрялост като творец. Мнозина смятат, че това е най-доброто произведение на писателя, в което той търси ново начало и поема по нови пътища. Най-ярката особеност на *Изкупление* е, че чрез фокусирането върху драматични лични проблеми се изследват гло-

бални въпроси. Друга важна особеност е силно проявената емпатия, емоционалното вникване в чуждата психика. В свое интервю Макюън заявява, че емпатията е крайгълният камък на нравствеността. Според него жестокостта произтича най-вече от пълната неспособност да се поставиш на мястото на жертвата си, а съчувствието се свежда до уменията да влезеш в кожата на другия човек, на различния от тебе (Childs 2006: 5).

В структурно отношение романът се състои от три части и епilog. Първата част описва преживяванията на семейство Талис, принадлежащо към върхушката на английското общество, в един-единствен ден през 1935 г. Драматичните събития през този ден се пречупват най-вече през съзнанието на тринайсетгодишната Брайъни Талис, която усеща у себе си творческите импулси на бъдещия писател. Момичето става неволен свидетел на няколко прояви на интимност между сестра ѝ Сесилия и Роби Търнър, възпитаник на университет в Кеймбридж, син на прислужница в дома им. Поради своята незрялост и детинска невинност Брайъни с лекота стига до извода, че Роби е „сексуален маниак“. Тази нейна твърда увереност я подтиква по-късно същата вечер да обвини Роби в изнасилването на гостуващата им братовчедка Лола. Прибързаното ѝ детинско обвинение трагично преобръща живота на цялото семейство. Много по-късно в романа става ясно, че истинският извършител на злодеянието е Пол Маршал, синът на „шоколадов“ магнат, случаен гост в имението.

Втората част разкрива военните преживявания на Роби Търнър, който е предпочел войнишкия живот пред затворническия. През неговия поглед въздействащо се описва отстъплението на британската армия към Дънкърк през 1940 г.

Третата част представя живота на Брайъни Талис в лондонска болница по време на Втората световна война. Гласкана от чувство на вина, тя се е отказала от следване в Кеймбридж и е поела тежката участ на военна медицинска сестра. Частта завършва с посещение на Брайъни в дома на щастливо събралите се Сесилия и Роби, пред които провинилата се сестра тържествено обещава да оттегли в съда отправеното в детството си обвинение.

Накрая епilogът, добавен през 1999 г., разкрива, че Брайъни Талис, вече известна писателка, е всъщност авторът на този роман с щастлив край за любовта между Роби и Сесилия – чрез него тя иска да изкупи детската си вина. Става ясно, че двамата влюбени са загинали по време на войната, но чрез творбата си Брайъни желае да им даде щастието и любовта, от които ги е лишила с обвинението си.

Както отбелязват мнозина критици (Eagelton, Finney), първата част на романа проникновено представя живота във фамилно имение на привилегированата английска класа през 30-те години на XX в., когато светът се приближава към рѳба на поредната война. За надвисналата опасност се загатва

чрез разразилия се остър семеен конфликт – развода на леля Хърмайъни. Потънала във въображамия си свят, Брайъни остава безучастна към приближаващата се буря, както остава безучастна и цялата страна към надвисналата сянка на фашизма. Поведението на семейство Талис през този период недвусмислено отразява слепотата на английската управляваща класа спрямо набезите на фашизма. Както заявява критикът Брайън Фини (Finney 2006: 90), постоянното отсъствие на бащата от дома загатва за безгръбначната политика на тогавашните министър-председатели на Великобритания, Станли Болдуин и Невил Чембърлейн, които поддържат политиката за „мир на всяка цена“. Трагедията, разиграла се в семейството в този драматичен ден, е символ на предстоящия световен катаклизъм. Грубото изнасилване загатва за приближаващия хитлеристки погром над цяла Европа.

В първата част на романа ясно се открояват и класовите взаимоотношения във Великобритания в предвоенния период. Майката – мисис Емили Талис, нито за миг не забравя, че Роби Търнър е син на прислужницата ѝ, и не може да се примири с обстоятелството, че съпругът ѝ е заплатил за образованието му в Кеймбридж. Според нея подобна постъпка подрива установения йерархически ред в обществото. С тези свои възгледи тя мълчаливо насърчава невръстната си дъщеря да обвини сина на прислугата в престъплението.

Твърде показателно е, че никой нито за миг не изпитва подозрения към действителния насилник Пол Маршал, въпреки драскотините по лицето му. Той е представител на онази замогваща се нова класа предприемчиви капиталисти, които чрез успешна търговия ще натрупат несметни богатства по време на войната. Както става ясно от епилога, дори и в края на XX в. лорд и лейди Маршал, активни обществени благотворители, са недосегаеми. Тайната за съвместното им престъпление ще се разкрие чак след смъртта им, когато според указанията на самата Брайъни трябва да се публикува романът ѝ. Тези обстоятелства ясно говорят за непоклатимо устойчивата класова система във Великобритания дори и в края на 90-те години на XX в.

По този начин още в първата част става ясно, че романът не представя един ден от живота на отделно семейство през предвоенния живот, а предлага напречен анализ на английското общество в кризисен момент преди войната, която напълно ще промени всичко. Следващите части на романа показват как мнимият рай на предвоенния период изцяло е изгласан от суровата неумолима действителност.

Втората част на творбата хвърля коренно различна светлина върху временната семейна идилия от първата част. Става ясно, че тази идилия всъщност символизира измамното чувство за неуязвимост спрямо набезите на Хитлер, демонстрирано от правителството на Чембърлейн на Мюнхенската конференция през 1938 г. Както заявява самият автор в интервю с критика

Джон Хафенден, съществува доста силна връзка между личностното и националното самозалъгване (Finney 2006: 93).

В художествено отношение романът *Изкупление* се откроява с подчертана интертекстуалност, с многобройни препратки към други белетристични творби. Съзнателно търсената интертекстуалност, извънредно характерна черта на постмодерния британски роман, разкрива задълбочените познания на автора върху английската и американската литература. Чрез множеството паралели с други творби Макюън нагледно показва какво е наследил съвременният британски роман от литературната традиция. Редица са английските автори, които са оказали силно въздействие върху тази творба. Употребата на цитат от *Абатството Нортангър* (*Northanger Abbey*, 1818) като епиграф показва влиянието на Джейн Остин върху сюжета на *Изкупление*. В цитата се отправя укор към героинята Катрин Морланд, че под въздействието на прочетените готически романи си представя невъобразими ужаси в една спокойна английска атмосфера. Паралелът между героинята на Остин и тази на Макюън е недвусмислен – с богатата си фантазия Брайъни Талис с лекота отправя чудовищно обвинение срещу Роби Търнър, което води до трагични последици за цялото семейство. Израснала с приказки за принцове и принцеси, тя уверено заклеява сина на прислужницата като сексуален маниак и изнасилвач. Престъплението на Брайъни не се свежда просто до лъжа, а до неспособността ѝ да различи реалното от въображаемото поради творческата ѝ дарба. Тя сякаш забравя, че Роби и Сесилия са живи хора, а не материал за художествено творчество.

В тематично отношение чести препратки се отправят и към романа на Л. П. Хартли *Посредникът* (*The Go-Between*, 1953), където светът на възрастните се пречупва през погледа на детето. Очевидна е и сюжетната връзка между *Изкупление* и романа на Хенри Джеймс *Какво знаеше Мейзи* (*What Maisie Knew*, 1897), в който съвременният развод и прелюбодеянието се представят през погледа на невръстно момиче. Що се отнася до сходството между двамата писатели, може да се направи паралел и между *Златният бокал* (*The Golden Bowl*, 1904) на Хенри Джеймс и счупената майсенска ваза в *Изкупление*, която е въздействащ символ на разбития живот и свят, на разбитите надежди и илюзии, които трудно биха могли да възвърнат своята цялост.

И все пак художественото въздействие на Хенри Джеймс върху Макюън се усеща най-силно в умелото преплитане на гледните точки, в повторението на сцени, погледнати от различен ъгъл. Съвременният писател трайно е усвоил възгледа на големия обновител на романа, че от различните прозорци на „литературната къща“ (“the house of fiction”) се разкриват различни гледки. В случая в съвсем буквален смисъл тринайсетгодишната Брайъни, съзряла през прозореца разигралата се сцена между Сесилия и Роби край

фонтана, я тълкува по свой начин, но по-късно, когато въпросната сцена се представя през погледа на Сесилия, тя изглежда коренно различна. С други думи, Макюън е отхвърлил всезнаещия разказвач на традиционния реалистичен роман и последователно надниква в съзнанието на отделните герои. В първата част, която се състои от 14 глави, Макюън редува мислите на Брайъни, Сеслия, Роби Търнър и мисис Талис. По този начин всяка глава успешно придвижва повествованието напред, като хвърля светлина върху характера на съответните герои или конкретен проблем. Така например главите, осветяващи съзнанието на мисис Талис, която е второстепенен герой в романа, разкриват важни подробности за семейните взаимоотношения, както и за нрава на „жертвата“, братовчедката Лола. Тази честа смяна на фокализацията се определя от Жерар Женет като „модална детерминация“ (“modal determination”).

И все пак въпреки влиянието на множество писатели върху Макюън и съзнателно търсеното от автора литературно ехо, ключова роля в *Изкупление* играе Вирджиния Улф. Както отбелязва самият Макюън в интервю с Майкъл Силвърблат (Finney 2006: 95), в *Изкупление* той се е стремил да влезе в диалог с модернистите, като оспори позициите им относно сюжета и събитийността в литературата – според него до голяма степен те са гръбнакът на едно произведение.

Няма съмнение обаче, че Макюън високо цени Улф като художник. Вероятно не е случайно обстоятелството, че структурата на *Изкупление* представлява триптих, който напомня за романа на В. Улф *Към фара* (*To the Lighthouse*, 1927). И в двете творби войната е представена лаконично, но въздействащо в средата на произведенията – тя е като бездна, разполовила живота не само на героите, но и на цялата нация. Може да се каже, че в структурно отношение *Изкупление* също прилича на буквата Н, както самата Улф графически обрисова своята творба в дневниците си. Редица критици (Каули, Кемп) правят и други съпоставки между *Изкупление* и романите на Улф. Така например творбата на Макюън донякъде напомня и за романа на Улф *Между действията* (*Between the Acts*, 1941), където също се подготвя аматьорско представление в навечерието на Втората световна война. Колкото до семейната вечеря в *Изкупление*, описана в края на първата част, със зловещия си завършек тя се възприема като своеобразна пародия на известната вечеря в *Към фара*, която предизвиква усещане за близост и единение между присъстващите.

Особено силно влияние върху Брайъни оказва най-експерименталният роман на Улф *Вълните* (*The Waves*, 1931). Споменава се, че героинята го е прочела поне три пъти и под негово въздействие е оформила естетическите си възгледи в ранния си творчески период. В новелата си *Две фигури край*

фонтана тя изцяло се придържа към модернистките възгледи, когато заявява:

Епохата на ясните отговори е отминала. Както и епохата на литературните герои и сюжети... Те са били своеобразни средства, характеризирали XIX в. Самата представа за литературен герой се е основавала на грешки, отхвърлена от модерната психология. Сюжетите също били като ръждясала машинария с неподвижни колела... Интересуваха я мислите, възприятията, усещанията, както и потокът на съзнанието във времето (*Atonement*, McEwn 2001: 281).

По-късно писмото, изпратено от редактора на *Horizon*, ѝ отваря очите за ролята на сюжета, събитийността, определени като „гръбнака“ на дадена творба. С инициалите „СК“ вероятно се визира известният литературен критик Сирил Конъли, но по-скоро тези думи изразяват творческото верую на самия Макюън. Колкото до Брайъни, в зрялата си творческа възраст тя сама осъзнава значението на сюжета и най-вече на етическото измерение в една художествена творба. Героинята за пореден път преработва романа си за Сесилия и Роби, като този път набляга на нравственото послание. Сега тя ясно разбира, че модернистичните ѝ увлечения са замъглявали гласа на съвестта ѝ:

Нима наистина е смятала, че е могла да се скрие зад някакви заимствани представи за модернистичен стил и да удави чувството си за вина в потока – всъщност в три потока на съзнанието? (*Atonement*, McEwn 2001: 320)

По този начин Макюън ясно очертава развитието на Брайъни като творец. Отначало в *Изпитанията на Арабела* тя започва с приказки за принцеси и преоблечени принцове спасители, а после под влиянието на Улф се фокусира върху настоящия миг, без да се стреми към линейно разгръщане на повествованието, докато накрая зрялата ѝ творба за Сесилия и Роби придобива ярко нравствено послание. В крайна сметка Брайъни се проявява като социално ангажиран творец, като включва силно въздействащи части за войната и за изпитанията си във военната болница. С други думи, тя се отърсва от социалното си равнодушие и слепота, проявени в ранната ѝ новела с акцент върху потока на съзнанието. Крайният резултат на дългата ѝ творческа кариера е, че е съумяла да вникне в съзнанието на други хора, различните от нея, и да прояви дълбока емпатия. Романът ѝ, върху който работи през целия си живот, разкрива способността ѝ на зрял творец да влезе в съзнанието и кожата на личности, чиято съдба тя е разбила поради детското си неумение да долавя мисловната и емоционалната нагласа на ближните и себеподобните.

Всъщност литературните обрати в творческия процес на героинята до голяма степен съответстват на стилистичното разнообразие в романа на

Макюън. В първата част на *Изкупление*, която представя ярка картина на английския бит през 30-те години на XX в., авторът се стреми към известна архаизация на езика, за да предаде духа на епохата. По всеобщо мнение на критиците тук най-силно се долавя въздействието на Елизабет Боуен, спомената в романа.

Във втората част, където описва военните изпитания на Роби Търнър, Макюън си служи с лаконичен, изчистен от прилагателни език, с кратки, ударни изречения. Както изтъква критикът Фини, този стил твърде много напомня за „военния“ стил на Хемингуей. Самият автор заявява, че на бойното поле подчинените изречения нямат място (Finney 2006: 95). Според критическите оценки едва ли има друг съвременен британски писател, който да е описал така проникновено и въздействащо чувството на объркване и унижение на воюващите по време на този трагичен епизод през Втората световна война. Лишена от всякаква сантименталност, тази част е извънредно силна и звучи напълно автентично, макар че събитията щателно са проучвани в архивите на военните музеи, както личи от бележката на автора накрая. Детайлите са ярки и запомнящи се като лично преживяване. Постепенното натрупване на кратки, въздействащи сцени (взривяването на майката и детето, срещата с френското семейство и др.), вникването в мислите на отстъпващите войници създават усещане за автентичност. Присъдата над войната лаконично е изречена от Роби Търнър: „Мъртва цивилизация. Първо неговият живот бе съсипан, а после на всички останали“ (*Atonement*, McEwn 2001: 218).

Третата част е своеобразна кулминация на романа поради крехкото помирение между сестрите в дома на Роби и Сесилия в предградията на Лондон. И все пак ударението се поставя върху преживяванията на медицинската сестра Брайъни в лондонската военна болница. В тази част Макюън си служи с подчертан натурализъм, за да разкрие трагичните последици на войната. Пред очите на героинята се разкриват ужасяващи гледки:

Всички тайни на човешкото тяло бяха изложени на показ – тук стърчеше кост от плътта, там светотатствено се виждаха черва или очни нерви (*Atonement*, McEwn 2001: 304).

Едната страна от главата на Лу бе отнесена. Косата бе обръсната доста по-нагоре от липсващата част на черепа. Под назъбената кост се виждаше пихтиеста кървава маса мозък, проточила се почти от темето до върха на ухото (*Atonement*, McEwn 2001: 309).

В тези разтърсващи сцени се долавя силният антимилиитаристичен патос на романа.

В епилога чрез повествованието в първо лице се долавя автентичният глас на Брайъни, която трезво прави равносметка на живота и творчество-

то си. Този силно въздействащ епилог придава кръгообразно движение на структурата, тъй като донякъде разказът се завръща към началото – действието отново се развива в имението, вече превърнато в хотел, фамилията отново се събира, макар и в променен състав, и се изнася отмененото в началото на романа представление. И все пак налице са някои съществени различия – всички детайли в епилога говорят за настъпилата демократизация в британското общество след войната. Най-главното внушение обаче е, че Сесилия и Роби са загинали по време на войната, но Брайъни е пожелала да придаде безсмъртие на любовта им чрез щастливия край в третата част. Това е нейният естетически жест на изкупление.

С други думи, подобно на Фаулс в *Жената на френския лейтенант* (1969), Макюън предоставя на читателя възможността сам да избере финала, който повече му допада. Голяма част от критиците възприемат този внезапен обрат като разочароващ постмодернистичен трик. И все пак подобен финал показва, че романът е създаден в една нова епоха. Всъщност в *Изкупление* Макюън обединява различните школи и течения в британската литературна традиция, създава т.нар. „хибриден роман“ (“crossover fiction”) по определението на Дейвид Лодж. Писателят не отхвърля постиженията на реализма, като представя широко социално платно, създава убедителни, плътно обрисувани герои и същевременно изследва значими нравствени и етически проблеми. Макюън обаче не пропуска често да се фокусира върху индивидуалното съзнание и да експериментира с гледната точка подобно на модернистите. В крайна сметка обаче в типично постмодернистичен дух в епилога авторът представя творбата си като конструкт на творческото въображение. Неслучайно романът се определя като един от най-значимите в началото на новия век. На първо място той хармонично обединява различните направления в британската литература. Освен това отправя предизвикателство към цялото човечество, подтик да се потърси изкупление за ужасите на двете световни войни през XX в. Тези качества придават общочовешки характер на творбата.

Подобно на *Изкупление*, *Събота* (*Saturday*, 2005) отразява важни събития в съвременната история и по-специално терористичния акт в Ню Йорк на 11 септември 2001 г. Действието се развива в един-единствен ден, 15 февруари 2003 г., когато в центъра на Лондон се провежда масова демонстрация срещу надвисналата англо-американска инвазия в Ирак по време на режима на Садам Хюсейн. По начало Макюън възприема Втората световна война, а също и терористичното нападение на Световния търговски център в Ню Йорк като преломни събития, белязали живота на цялото човечество и разбили множество човешки съдби. Както избухването на Втората световна война променя хода на историята, така и терористичният акт в Ню Йорк води до „глобална криза, чиято сянка ще тегне поне в продължение на век“ (McEwan 2006: 32–33).

Докато в *Изкупление* Макюън представя машабно социално платно, в *Събота* той се спира върху един-единствен ден в живота на героя си – деня на протестната демонстрация срещу поредната война, който е значим за героя, неврохирурга Хенри Пъроун, както и за цялата нация. Всъщност този ден разкрива раздвоението спрямо предстоящите събития не само на героя, но и на цяла Великобритания. Така чрез личните преживявания ясно се открояват и обществените нагласи.

Подобно на *Изкупление*, *Събота* също има кръгообразна структура – романът представя кръговрата на едно денонощие в живота на Хенри Пъроун, като накрая се връща към изходната позиция. Тези близо 24 часа са изпълнени с редица обичайни, както и някои напълно необичайни за героя събития – той се събужда в ранни зори в необикновено приповдигнато настроение, наблюдава през прозореца обхванат от пламъци самолет, приземил се на летище *Хийтроу*, после води разговор със сина си в кухнята, люби се с жена си, потегля из лондонските улици с кола, като по пътя преживява лек автомобилен инцидент, наблюдава масова мирна демонстрация срещу надвисналата военна намеса в Ирак, провежда обичайната си игра скуош с колега от болницата, а следобед посещава болната си майка в старчески приют, както и репетиция на сина си, китариста Тео. Дотук в деня на героя няма нищо необичайно, но вечерта крие зловеща изненада. Хенри с удоволствие се прибира в красивия си дом да подготви вечерята за семейно празненство, за което специално ще пристигнат от Франция дъщеря му Дейзи, обещаваща млада поетеса, и тъстът му Джон Граматикъс, утвърден стар поет. Още преди разгара на празненството обаче в дома му нахлуват двама неканени гости – единият от тях е въоръженият с нож Бакстър, с когото Хенри е влязъл в конфликт през деня поради пътната злополука. Животът на цялото семейство е застрашен. След ненадейна схватка злосторникът пада и си нанасява главата. По ирония на съдбата именно Хенри е хирургът, провел успешната операция и спасил живота на Бакстър. Чак в ранните зори на неделния ден той отново се озовава в спокойната си спалня, където го очаква любящата му съпруга Розалинд.

Основното внушение на романа е, че този един-единствен ден, динамичният преход от събота в неделя променя напълно героя. Той не само загубва обичайното си спокойствие и самоувереност, като се преизпълва с усещане за надвисналите опасности в съвременното общество. Успоредно с това Хенри развива и силно чувство на емпатия – способността да се вживее в трагедията на човека, вдигнал нож срещу семейството му, и да прояви дълбоко съчувствие заради генетичното му заболяване и нещастния живот.

Повечето критически отзиви за романа са напълно положителни. Критикът Питър Кемп например отбелязва, че портретът на блестящия неврохирург, познавач на човешкия мозък, е обрисован от блестящ познавач на

човешката душевност (Childs 2006: 145). И все пак Макюън най-силно се интересува от въпроса доколко демократично настроеният западен гражданин се вълнува от проблемите в съвременния свят. Въпреки че събития като терористичния акт на 11 септември 2001 г. и войната в Ирак разтърсват световната общественост, героят става действително съпричастен към проблемите на човечеството едва когато над него и семейството му надвисва смъртна опасност, а самият той по-късно се изправя пред необходимостта да спаси живота на злосторника, вдигнал нож срещу най-близките му хора. Като цяло творбата въздействащо разкрива дълбоката ангажираност на писателя с проблемите на нашето съвремие.

Освен това Макюън отново проявява силната си връзка с английската литературна традиция. Съществена роля в творбата играе стихотворението *Плажът в Дувър* (*Dover Beach*) на викторианския поет, есеист и критик Матю Арнолд. В най-кризисния момент на сблъсъка дъщерята на Хенри започва да рецитира поемата и тогава се случва нещо напълно неочаквано – поезията мигновено оказва почти хипнотично умиротворяващо въздействие върху размахалия нож Бакстър. Това е повратният миг в схватката със злосторниците. Чак тогава рационалният прагматичен неврохирург осъзнава огромната облагодяваща сила на литературата и изкуството. Малко преди това той е изпитал и пречистващата сила на музиката по време на репетицията на Тео. Способността да усещаш въздействието на изкуството, както и да откликваш на социалните явления в съвременния свят са най-важните човешки качества според Макюън. Именно затова тези теми стават основни в по-късното творчество на писателя.

До голяма степен романът *Събота* представя борбата с тероризма и насилието в международен план – тема, която измества проблема за Студената война, залегнал в по-ранната творба *Невинните*. И все пак *Събота* е преди всичко роман за човешкото съзнание, за различните фази и процеси в мисловния поток на героя. По този начин става ясно, че Макюън се вълнува не само от глобални проблеми, но и от въпросите за личната отговорност на всеки индивид.

В този зрял роман писателят отново влиза в диалог с модернизма. Допирните точки между тази късна творба и романа на Вирджиния Улф *Мисис Далауей* са очевидни – и двете произведения описват един-единствен ден в живота на героите, движещи се из Лондон, представят техния неспирен мисловен поток, насочен към външния свят, а също и към предстоящото празненство вечерта. По-важно в случая е, че и двамата герои в края на деня са обзети от дълбоко чувство на емпатия. Мисис Далауей например, отделила се за кратко от гостите, наблюдава през прозореца възрастната жена в отсрещната къща и разсъждава за стоическия ѝ самотен живот, както и за душевната нагласа на самоубилия се млад мъж, за когото току-що е чула. Под

въздействието на тази своя дълбока съпричастност към други хора тя преживява своеобразен катарзис и се връща при гостите, пречистена духовно. Внезапната ѝ вътрешна промяна подтиква все още влюбения в нея Питър Уолш въодушевено да възкликне в края на романа: Ето я истинската Клариса.

В края на творбата и героят на Макюън след извършената операция съчувствено разсъждава за несретната съдба на Бакстър, за вродената му болест, като същевременно е силно впечатлен от удивителната способност на злосторника да усети магическото въздействие на поезията. Вникнал в духовната същност на Бакстър, обзет от дълбоко състрадание и известно чувство на вина за отправеното през деня предизвикателство, Хенри твърдо решава да не повдига съдебно обвинение срещу ощетения от съдбата малък човек.

Въпреки очевидното сходство между двамата герои, налице са и някои съществени различия в художествения почерк на Улф и Макюън. Когато отразява съзнанието на мисис Далауей например, Улф набляга най-вече на поредицата сетивни възприятия. Освен това често транскрибира доста директно мислите и усещанията на героинята, като си служи със свободна пряка и непряка реч, както и с повествование в първо лице. От своя страна Макюън използва в романа си третолично повествование, пречупено през погледа на деперсонализиран разказвач. И все пак сродството му с голямата модернистка се долавя в подчертания ритъм и музикалността на фразата, както и в изящната словесност.

В края на романа Макюън напълно съзнателно подчертава и въздействието на Джеймс Джойс върху творчеството си чрез повторението на фрази като „леко падащ“ (“faintly falling”), с които завършва известният разказ на Джойс *Мъртвите* (*The Dead, Dubliners*, 1914). Общото в тези творби е, че на финала и двамата герои изпадат в състояние на епифания – остро усещане за смисъла на живота, за същността на хората наоколо, както и за собствениите грешки и стремления. Чрез тези съзнателни препратки към други автори Макюън отново подчертава неразривната си връзка с английската литературна традиция.

Новелата *Плажът Чезъл* (*On Chesil Beach*, 2007) отново предизвиква силния интерес на критиците и е сред номинираните за наградата *Букър*. Още с първото изречение Макюън устремно въвежда читателя в атмосферата и основната интрига на творбата:

Те бяха млади, образовани и двамата девствени в първата си брачна нощ, защото живееха във време, което изключваше всякакви разговори относно сексуални проблеми (McEwan 2008: 3).

Всъщност действието се развива през юли 1962 г., сравнително скоро след съдебния процес, отменил клеймото за неморалност, тегнало десети-

летия наред върху романа на Д. Х. Лорънс *Любовникът на лейди Чатърли* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928). И все пак това е само началото на т.нар. разкрепостени 1960-те години (permissive 1960s), когато сексуалната революция още не се е развихрила, а противозачатъчното хапче не е влязло в употреба. Младоженците Едуард Мейхо и Флорънс Понтинг, дваисет и две годишни, са сред последните представители на следвоенното поколение, което строго се придържа към сексуално въздържание преди брака.

Силата на Макюън като творец се крие в умението да улови онези ключови моменти в живота на героите си, които оставят силен отпечатък върху съдбите им. Както вече се спомена, в *Дете във времето* и *Неумолима любов* това са съдбовните мигове в супермаркета, когато невръстното дете е отвлечено, а също и сцената с опитите на групата мъже да задържат отлитащия балон с детето в кошa. В новелата *Плажът Чезъл* Макюън проникновено описва първата брачна нощ на героите си, която категорично определя целия им по-нататъшен живот. Творбата се състои от три основни епизода – ритуалната вечеря в хотелската стая в присъствието на двама сервитьори, несполучливия опит за интимен акт и последвалата сцена на окончателна раздяла, разиграла се на безлюдния плаж в мрака. Накрая авторът пестеливо показва как тези преживявания изцяло са променили участта на героите.

Между тези три основни епизода са вмъкнати пасажии, които представят различията в семейната среда и характерите на героите. Флорънс, талантлива цигуларка в струнен квартет, израсла в заможно семейство на интелектуалци, не съумява да превъзмogne ограниченията на пуританското си възпитание. Едуард, запаленият историк, е по-спонтанен, по-зрял за пълноценна сексуална връзка.

Макар че в цялата творба повествованието е в трето лице, основните епизоди и вмъкнатите описания значително се различават стилистически. Усещанията през първата брачна нощ са предадени с подчертана проникновеност и лиризм. Уловени са всички преливащи се мигове на дълбок трепет, очарование, възбуда, съмнения, колебания, опасения, като и най-тънките сетивни възприятия. Във вмъкнатите описания обаче тонът на повествователят е по-сух, сдържан, обективен.

Особено въздействащ е краят на творбата. С безпристрастен глас повествователят лаконично представя трагичното въздействие на случилото се през първата брачна нощ върху съдбата на героя си – Едуард загубва научния си интерес към историята и пропилява живота си в мимолетни връзки. Едва на старини той осъзнава грешката си и разбира същността на Флорънс, развила се като блестяща цигуларка. Твърде късно той разбира, че

... тя бе изпитвала нужда единствено от силната му любов и убеждението, че не бива да се бърза, когато им предстои дълъг съвместен живот. Любов и

търпение – ако бе успял да се преизпълни с двете едновременно, те двамата биха се справили успешно. И тогава какви ли неродени деца щяха да получат право на живот (*On Chesil Beach*, McEwn 2008: 166).

Плажът Чезъл е затрогваща лирическа творба за трагичните разминавания между хората.

Поредното произведение на автора е изпълнено с множество препратки към съвременната действителност. Романът *Слънчева енергия* (*Solar*, 2010) описва застаряващия физик Майкъл Биърд, носител на Нобелова награда, който храни меркантилни амбиции да намери разрешение за климатичните промени в света посредством слънчевата енергия. Личният живот на героя е извънредно хаотичен и объркан. Романът проследява хронологически три важни периода в живота на професора – през 2000, 2005 и 2009 година, – като в повествованието се вплитат и спомени от студентския му период в Оксфорд.

В първата част със заглавие *2000* Биърд оглавява научен център в град Рединг, но е изпълнен с дълбоки съмнения относно научните си проекти и изпълнява само представителна функция. Героят непрекъснато изневерява на петата си съпруга Патрис, както е изневерявал и на предишните си четири жени. След завръщането си от експедиция до Арктика за изследване на климатичните промени Биърд научава, че жена му е установила любовна връзка с младия му колега Том Олдъс. По време на словесен сблъсък с Биърд в резултат на нелепа случайност Олдъс внезапно умира, но Биърд умело прехвърля вината върху бившия любовник на жена си, Тарпин, и успява чрез показанията си да го вкарва в затвора. Впоследствие героят се сдобива с непубликуваните тайни изследвания на Олдъс, нереализиран блестящ учен, относно техниките за изкуствена фотосинтеза.

Втората част, озаглавена *2005*, описва как Биърд съумява да си изгради репутация на водещ световен специалист в областта на слънчевата енергия, като успешно лансира изследванията на Олдъс за свои – в резултат на това деяние той поема ръководството на проект за изграждане на завод за изкуствена фотосинтеза в американския град Лордсбърг, Ню Мексико, където Биърд има нова любовница. Тя иска да се омъжи за него, но той, макар и необвързан с брак, има добре устроен дом в Англия с добросърдечната Мелиса и тригодишната им дъщеря Катриона.

В третата част със заглавие *2009* героят вече е извънредно затлъстял, прехвърлил шейсетте. Кулминацията на всичките му проблеми настъпва вечерта преди официалното откриване на завода. Излезлият от затвора Тарпин се явява пред него, адвокат по патентно право пристига с доказателства, че е откраднал идеите на починалия Олдъс, лекарят му потвърждава съмненията за раково образуване на китката му, а бизнес партньорът му го изоставя с

дългове от милиони долари. Като връх на всички беди Биърд научава, че някой (вероятно Тарпин) е саботирал завода му, като е изпочупил слънчевите панели. В последната сцена героят долавя непознато стягащо усещане в сърцето, което възприема като внезапна тръпка на обич към дъщеря си. В очите на читателя обаче тази внезапна болка може да е и признак за настъпващ инфаркт.

Повечето критици отбелязват, че в романа си Макюън проявява изключително задълбочени познания в областта на ядрената физика и техническите науки. Както вече се спомена, осведомеността на автора относно проблемите на физиката достига професионалното равнище на доктор по ядрена физика (Джейсън Каули, *Обзървър*, 14.03.2010). Не по-малка е и информираността на писателя относно климатичните промени в глобален план. Известно е, че експедицията на героя до норвежкия арктически остров Шпитсберген се основава на действително пътуване на Макюън през 2005 г. – важно обстоятелство за постигането на внушение за компетентност и достоверност в тази част на романа. Верен на принципите си, авторът подхожда към всяка основна тема в творбите си след дълъг период на задълбочени научни изследвания.

В *Слънчева енергия* се наблюдава и друга характерна черта в творчеството на писателя. Главното действащо лице отново е олицетворение на типичен антигерой. Според някои критици (Джейсън Каули) професор Биърд е дори най-неприятният герой в цялото творчество на автора, отблъскващ физически, а също и нравствено. Дебел, разплут чревоугодник, той живее единствено за насладите на мига, като хищно консумира храна, алкохол, жени, а също и чужди научни изследвания. Всяка мисъл за трайно емоционално обвързване с жена или собствена рожба го плаши и тласка към поредна краткотрайна авантюра. Най-големият парадокс в романа е, че именно хищен ненаситен консуматор като професор Биърд работи върху проект за спасяването на човечеството и планетата чрез добив на евтина слънчева енергия. Всъщност героят се откроява като олицетворение на консуматорския дух на човечеството, което безпоощадно експлоатира природните ресурси.

Романът оставя тягостно впечатление у читателя и поради стеснената гледна точка. Макар повествованието да се води в трето лице, доминиращата гледна точка е тази на професор Биърд, ненаситния егоист и властолюбец. Съвсем бегло се мяркат отблясъци от съзнанието на сърдечната непринудена Мелиса или на невръстната им дъщеря Катриона, изпълнена със затрогваща обич към баща си, но тези образи са само мимолетно просветление в общата потискаща картина. В случая неизбежно се налага паралел с романа *Изкупление*, където героинята се стреми да осветли съзнанието на редица други герои, защото ги смята за не по-малко значими от самата себе си. В крайна сметка макар действието в *Слънчева енергия* да се развива в два континента (Европа и Северна Америка) и да разглежда глобалните проблеми на чове-

чеството той все пак предизвиква у читателя усещане за известна клаустрофобичност, характерна за ранните творби на читателя.

Романът *Вкус за сладко* (*Sweet Tooth*) излиза през 2012 г. Творбата описва преживяванията на младата героиня Сирина Фрум в началото на 70-те години на XX в. След като завършва математика в Оксфорд, Сирина постъпва на работа в агенция на военното разузнаване (MI5), където я включват в програма за борба с комунизма. За да противодейства на комунистическата пропаганда по време на Студената война, агенцията предлага финансова подкрепа на млади писатели и интелектуалци с антикомунистическа нагласа, за да създадат творби с пропагандна цел. Сирина вербува младия автор Томас Хейли, като му предлага щедра стипендия от несъществуваща международна фондация. Между двамата възниква силно привличане и постепенно те се влюбват един в друг. Парадоксът в романа е, че макар творбата на Хейли, финансово подкрепена от агенцията, да се посреща с огромен интерес, по своята същност тя е антиутопия, силно антикапиталистическа по дух. Другият парадокс е, че героят научава за вербовката и същността на стипендията, но вместо да прекрати връзката си с младата жена я пресъздава в творба, написана в първо лице през погледа на самата Сирина. С други думи, авторът отново предлага внезапен шокиращ обрат на финала, както и в романа *Изкупление*.

Една от основните цели на автора в този роман е да пресъздаде атмосферата на 1970-те години във Великобритания – десетилетие, което обикновено се характеризира като „жестоко“, десетилетие на множество социални проблеми и икономическа криза (the “violent” 1970s, the decade of trouble, the ‘sagging’ 1970s). Действително това е десетилетието на миньорските стачки, на енергийните кризи, както и периодът на ескалация на конфликтите относно Северна Ирландия. Освен това Студената война е в своя разгар. Макар акцията на Военното разузнаване да е изцяло плод на въображението на автора, всъщност в основата на романа е залегнал скандалът във връзка със субсидирането на консервативното литературно списание *Encounter* от страна на ЦРУ. Наред с това авторът живо се интересува от взаимоотношенията между творците и правителството, от актуални въпроси като независимостта на твореца и творчеството му.

Чрез образа на героя си, младия писател Томас Хейли, авторът умело вплита редица автобиографични елементи в творбата си. Също като Хейли, Макюън е завършил университета в Съсекс. Освен това редица от представените разкази на героя напълно съответстват на някои ранни творби на самия Макюън от втория му сборник разкази *Между чаршафите* като *Размишленията на домашния орангутан* и *Съвсем мъртва*. А антиутопичният роман на героя в творбата доста точно следва фабулата на разказа *Два фрагмента: март 199-*. Наред с това Макюън представя в романа си и някои свои

познати – писателя Мартин Еймис (виден представител на поколението, към което принадлежи и самият Макюън), издателя си Том Машлър и др. Самият автор открито говори за автобиографичните елементи в романа си, като нарича тази своя творба „завоалирана и променена автобиография“ (*The Observer*, 19.08.2012), „мои завоалирани мемоари като млад автор“ (*The Irish Time*, 25.08.2012).

Доста трудно е да се определи самият жанр на творбата. Някои критици я окачествяват като любовен роман, други – като шпионски, а трети – като метафикция, т.е. роман, анализиращ спецификата на творбата, както и самия творчески процес. Чрез двамата главни герои умело се изразява различно отношение към литературата. Сирина например предпочита реалистичния подход, докато Хейли се числи към групата на новаторите. Макюън прибегва до различни експериментаторски техники в творбата – вписва собствената си персона в тъканта на романа, като по този начин заличава разликата между автор и герой. Освен това описва събитията в първо лице, през погледа на Сирина, докато накрая изненадва читателя с разкритието, че романът е написан от Томас Хейли през погледа на Сирина.

Трябва да се отбележи накрая, че критическите отзиви за романа са доста противоречиви. Някои коментатори като Бенджамин Ерет изтъкват умелото преплитане на шпионския роман с метафикцията, като според него това примесване на жанровете прави творбата изключително интригуваща. Срещат се обаче и множество критични отзиви. В списание *Encounter* например романът не се оценява като особено сполучлив и се изтъква, че до голяма степен героите в него са лишени от психологическа дълбочина и се открояват единствено като възплъщение на абстрактни идеи. Широко обсъждан е и шокиращият финал на романа. Някои критици го намират направо „вълудяващ“, докато литературоведи като Луси Келауей възприемат финала като „добър повод за читателя да се върне към началото и да препрочете отново този интересен и богат роман“ (*Financial Times*, 17.08.2012).

Въпреки противоречивите отзиви за романите му критиците до голяма степен са единодушни, че Иън Макюън е един от най-значимите и продуктивни писатели в съвременната английска литература. Тази висока оценка донякъде се дължи и на обстоятелството, че в творчеството си авторът отразява широко разпространените нагласи и теми в британското общество.

Така например Макюън въздействащо представя почти общонационалното чувство на носталгия по „розовата епоха“, когато върху политическата карта на света розовият цвят на Британската империя ярко се е откроявал. С дълбоко чувство на носталгия например е пропита първата част на романа *Изкупление*, където се описва „безметежният“ живот в аристократичното английско имение през 30-те години на XX в. Както се спомена, обитателите сякаш нямат никакво усещане за задаващата се Втора световна война, която

напълно ще промени живота им, за предстоящия разпад на Британската империя, предизвикал прилив на имиграционни вълни във Великобритания, за настъпващите радикални промени в структурата на английското общество, довели до общонационално чувство за несигурност.

Друга тема, широко застъпена в следвоенната английска литература, е темата за двете световни войни през ХХ в. За Макюън Втората световна война неизменно е отправна точка за задълбочения му анализ на следвоенното британско общество. За разлика от свои предшественици като Ивлин Уо например, Макюън съвсем директно и дори твърде натуралистично разкрива ужасите и жестокостите по време на войната. Както вече се отбеляза, тази черта в творчеството му най-ярко се проявява във втората част на *Изкупление*. Войната оказва силно въздействие и върху самата структура на романи-те, като нарушава линеарността на повествованието – изтъкна се, че тя обикновено се представя като зейнала пропаст в живота на героите (*Изкупление*).

В следвоенната британска литература значимо място заема и темата за Студената война, която Макюън представя чрез ярки образи в редица романи като *Невинните*, *Черни песове* и *Вкус за сладко*. Авторът недвусмислено внушава идеята, че идеологическата война между враждуващите лагери неизбежно оказва разрушително въздействие върху преките участници в нея. Вече се наблегна на обстоятелството, че младите непоковарени герои в романа с ироничното заглавие *Невинните*, нравствено поразени от Студената война, се превръщат в убийци, способни най-хладнокръвно да разчленят човешки труп. В резултат на деянието си те са принудени да се откажат от любовта си и да закърняват духовно. В този роман и американецът Боб Глас, активен и ентузиазизиран участник в Студената война, също завършва живота си като безволев алкохолик. Във *Вкус за сладко* високо ерудираният професор в Кеймбридж Тони Канинг има собствена мотивация за противоречивата си роля на двоен агент:

Въздействието на тези ужасяващи нови оръжия може да се ограничи само с балансираност в силите, с взаимен страх и страхопочитание... Световният мир може да се съхрани само с подобна балансираност... Ако Япония разполагаше с ядрени оръжия, ужасите в Хирошима не биха се случили. Нека дребните душици да ме обвиняват в непатриотични деяния. Разумният човек дава своя принос за опазване на световния мир и за оцеляването на цивилизацията (*Sweet Tooth*, McEwn 2012: 168).

Въпреки вътрешната убеденост на героя в действията си, участието му в Студената война го поразява духовно и физически – Тони Канинг умира мъчително от рак, потърсил пълно уединение на самотен остров. Във *Вкус за сладко* незасегнат от „бацилите“ на Студената война остава единствено писателят Томас Хейли, който напълно съзнателно приема щедрата стипен-

дия от агенцията за борба с комунистическата пропаганда, за да създаде антиутопия, силно антикапиталистическа по дух.

И все пак в обемното си творчество Макюън възторжено представя края на Студената война, като в романа си *Черни песове* описва самото събаряне на Берлинската стена. Всеобщото ликуване обаче, както стана ясно, е помрачено от набезите на младите неонацисти с бръснати глави. Сцената с пребития турчин пророчески загатва за предстоящите сблъсъци между различните цивилизации в началото на XXI в.

Емблематичен за творчеството на Макюън е и епизодът, в който героинята Джун се натъква на черните песове, които в представите ѝ се превръщат в символ на злото. Прагматичният ѝ съпруг, социалистът Бърнард, възприема обучените от Гестапо кучета като исторически обусловено проявление на злото, което може да се изкорени чрез радикални социални и политически промени в света. За Джун, а донякъде и за самия Макюън черните песове всъщност са олицетворение на вездесъщото зло, залегнало в природата на човека и в цялата вселена. Чрез яркия символ на злото в романа *Черните песове* писателят доразвива свойствената за английската литература екзистенциална теза относно неизкоренимото зло в човешката душа, както и в света (evil within/evil without), най-ярко изразена в творчеството на Джоузеф Конрад (*Heart of Darknes*, 1902) и Уилям Голдинг (*Lord of the Flies*, 1954).

Макюън е типичен представител на своето поколение следвоенни писатели и поради това, че се придържа към т.нар. тенденция за помирение на стиловете. Всъщност съвсем категорично трябва да се отбележи, че реализмът никога не е напуснал английската литература и винаги е присъствал в нея в една или друга форма. Вярно е, че през 60-те години на XX в. творците го подлагат на критическо преосмисляне, но не се отказват от него. Получава се само нова спойка между реалистичния и експерименталния роман (crossover fiction), но реализмът неизменно остава важен компонент от новосъздадената „кръстоска“. Не се отказва от реализма и новото поколение писатели, които имат силна експериментаторска нагласа. Макюън безспорно се числи към групата на съвременните британски писатели, които се стремят към синтез между реалистичния и експерименталния роман. Както вече се изтъкна, във всички свои романи той умело съчетава обществената проблематика с изследването на подсъзнателното и инстинктивното, на сънищата и еротиката.

Накрая трябва да се отбележи, че авторът е доста добре представен в България. Може би първата му творба, преведена на български, е разказът *Психополис*, възприеман от критиците като най-значимия сред разказите му. Преводът е дело на известната преводачка и издателка Димитрина Кондева и е публикуван в списание *Панорама*, 1997, брой 3 (*Съвременен британски разказ*). След като Макюън получава наградата *Букър* (1998), у нас излиза

награденият роман *Амстердам* в превод на Веселин Иванчев (ИК „Кротал“ 1999), като след това творбата се преиздава и от издателство *Mediasat* (2005). По-късно инициативата за цялостно представяне на Макюън в България се поема от издателство *Колибри*, което само за няколко години (2006–2011) издава шест творби на автора. Три от тях са преведени от изтъкнатата преводачка Иглика Василева (*Неумолима любов*, 2006, *Дете във времето*, 2011 и *Почивка в чужбина*, 2011). Преводачката Радосвета Гетова, безспорен ценител на творчеството на автора, представя на български два от по-късните му романи (*Събота*, 2007 и *Плажът Чезъл*, 2010). Най-значимият роман на Макюън – *Изкупление* (2009), е преведен от литературния критик и писател Ангел Игов. Да се надяваме, че издателство *Колибри* ще продължи и занапред инициативата да представя творбите на Макюън на българските читатели.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Макюън 1999: Макюън, И. *Амстердам*. Прев. В. Иванчев. София: ИК „Кротал“, 1999.
Макюън 2006: Макюън, И. *Неумолима любов*. Прев. И. Василева. София: ИК „Колибри“, 2006.
- Bowlby 1991: Bowlby, J. *Mourning of Adults in Loss*. Harmonwords: Penguin, 1991.
Brannigan 2003: Brannigan, J. *Orwell to the Present: Literature in England 1945–2000*. London: Palgrave, 2003.
- Byatt 2001: Byatt, A. S. *On Histories and Stories*. London: Vintage Books, 2001.
Childs 2006: Childs, P. (ed.). *The Fiction of Ian McEwan*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
Finney 2006: Finney, B. *English Fiction since 1984*. London: Palgrave Macmillan, 2006.
Haffendon 1985: Haffendon, J. *Novelists in Interview*. London: Methuen, 1985.
Hamilton 1978: Hamilton, I. Points of Departure. – *New Review*, 5/1978.
McEwan 1979: McEwan, I. *The Cement Garden*. London: Jonathan Cape, 1979.
McEwan 1989: McEwan, I. *The Comfort of Strangers*. London: Penguin Books, 1989.
McEwan 1990: McEwan, I. *The Innocent*. London: Jonathan Cape, 1990.
McEwan 1992: McEwan, I. *The Child in Time*. London: Vintage Books, 1992.
McEwan 2001: McEwan, I. *Atonement*. London: Vintage Books, 2001.
McEwan 2006: McEwan, I. *Saturday*. London: Jonathan Cape, 2006.
McEwan 2008: McEwan, I. *On Chesil Beach*. London: Vintage Books, 2008.
McEwan 2010: McEwan, I. *Solar*. London: Random House, 2010.
McEwan 2012: McEwan, I. *Sweet Tooth*. London: Jonathan Cape, 2012.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. д-р Мадлен Данова
гл. ас. д-р Аспарух Аспарухов

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

TEMPERED BY MEMORY: SPENSER AND THE NUMBERS OF THE SELF

EVGENIA PANCHEVA¹

Department of English and American Studies

Евгения Панчева. СМЕКЧЕНИ ОТ ПАМЕТТА: СПЕНСЪР И ЧИСЛАТА НА АЗА

Статията разглежда Канто IX от Втора книга на Едмънд-Спенсървата поема *Кралицата на феите* (1590). Анализът предлага прочит на енигматичната Станса 22 в контекста на елизабетинските нумерологични, иконографски и алхимични идеи. В такава перспектива геометричните фигури и цифрите, вписани в Спенсървата архитектура на човешкото, се оказват символно обвързани със Спенсъровото конструиране на умереността, мислена като фин баланс между статичното удържане на аза в неговите рамки и екстатичното трансцендиране на самия себе си.

Ключови думи: Едмънд Спенсър, *Кралицата на Феите*, Втора книга, Канто IX, Станса 22, азът, стазис, екстаз, умереност, памет

Evgenia Pancheva. TEMPERED BY MEMORY: SPENSER AND THE NUMBERS OF THE SELF

The paper discusses Canto IX of Book II of Edmund Spenser’s *The Faerie Queene* (1590). It offers a reading of its enigmatic Stanza 22 through of current Elizabethan numerological, iconographic, and alchemical notions. In such contexts, the geometrical shapes and the numbers underlying the Spenserian architectonic of the human emerge as related to the virtue of temper-

¹ Evgenia Pancheva, jenniepan@abv.bg .

ance, imagined as a fine balance between the self's static self-containment and its ec-static self transcendence.

Key words: Spenser, *The Faerie Queene*, Book Two, Canto IX, Stanza 22, Self, Stasis, Ecstasy, Temperance, Memory

First published in 1590, when Shakespeare was 26, Edmund Spenser's *The Faerie Queene* consistently allegorises the inner space of self. Oscillating between the literal narrative of chivalric romance and the various planes of moral, religious, and political allegory, it explicitly posits itself the objective "to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline"². For this purpose, the poem undertakes an anatomy, or, in conformity with the pictorial conventions of the early modern anatomical guidebooks (Sawday 1995), rather a vivisection, of the self's *spiritual* body. Through the mechanisms of shifting allegory, Spenser's text not only holds up monumental models of selfhood, but also, in a painful *psychomachia*, rendered as epic quest, reproduces the dynamic making of self.

Book II of *The Faerie Queene* focuses on Sir Guyon, the Knight of Temperance, whose quest for the eponymous virtue ends in the Bower of Bliss. A site of sensual gratification, the Bower is eventually destroyed by Spenser's Stoic-Protestant hero.

Described by Alistair Fowler as the core canto of Book II, Canto IX offers "an extended allegory of human nature" (Fowler 1964: 9–10). To Jonathan Sawday³, this canto localises human nature at the juncture "where the body and the self conspired to produce a social identity" (Sawday 1995: 162).

Indeed, at first sight, Canto IX seems to unambiguously postulate the rootedness of the self in the body. In the context of Book II's narrative, it implies the necessity for the self's withdrawal, after spiritual tribulation, into its corporeal reality. Parallels with Book I are also revealing: like the House of Celia (the celestial one), the house of Alma-Anima (both soul and nourisher) is a place for the temperate self's recuperation before its final combat with Acrasia, the lawless one.

Canto IX begins with praise of the body as the product of the combined artistry of divine design and a human care of the self:

Of all Gods workes, which do this world adorne,
There is no one more faire and excellent,
Then is mans body both for powre and forme,
Whiles it is kept in sober gouernment... (IX.1.1–4)

² A Letter of The Authors Expounding His Whole Intention [...] to the Right noble, and Valorous, Sir Walter Raleigh knight. Edmund Spenser. *The Faerie Queene*. London: Penguin, 1987, p. 15.

³ All quotations are from the 1987 Penguin edition of *The Faerie Queene*.

If abandoned to the passions, this wonderful piece of divine architecture might deteriorate into the subhuman:

But none then it, more fowle and indecent,
Distempred through misrule and passions bace:
It growes a Monster, and incontinent
Doth loose his dignitie and natiue grace... (IX.1.5–8)

From the outset, Canto IX's construction of the body exemplifies the characteristic early modern anxiety about its orifices:

In order to live, bodies must be porous, must have openings to let in nutritive material and expel waste, yet these openings become the source of enormous anxiety. The moral job of the upright self is to police these necessary thresholds between the outside world and the inner self (Schoenfeldt 1999: 50).

In Spenser, Guyon and his companion have difficulties entering the castle, whose doors are closed tightly with the fall of evening:

They found the gates fast barred long ere night,
And euery loup fast lockt, as fearing foes despight (10.8–9).

Instead of getting a hospitable welcome, Temperance is sent away for reasons of the castle's, and his own, safety, since penetrating the House of Alma might unleash alien invasion:

Fly fly, good knights, (said he) fly fast away
If that your liues ye loue, as meete ye should;
Fly fast, and saue your selues from neare decay,
Here may ye not haue entraunce, though we would:
We would and would againe, if that we could;
ut thousand enemies about vs raue,
And with long siege vs in this castle hould:
Seuen yeares this wize they vs besieged haue,
And many good knights slaine, that haue vs sought to saue (12).

Proffering a regime of the healthy alternation of open and closed, the canto also suggests a possibility for deviating from it. A loud call from Temperance might soften Alma's heart and the gate might eventually be opened:

... the Squire gan nigher to approch;
And wind his horne vnder the castle wall,
That with the noise it shooke, as it would fall:

Eftsoones forth looked from the highest spire
The watch, and lowd vnto the knights did call,
To weete, what they so rudely did require.
Who gently answered, They entrance did desire (11.3–9).

Now when report of that their perilous paine,
And combrous conflict, which they did sustaine,
Came to the Ladies eare, which there did dwell,
She forth issewed with a goodly traine
Of Squires and Ladies equipaged well,
And entertained them right fairely, as befell (17.4–9).

Yet another hypostasis of Elizabeth I, the poem's Faerie Queene, Alma is a "virgin bright", "full of grace and goodly modestee" (18.1.8). Like Anima in traditional iconography, she is dressed "in robe of lilly white" (19.1), decorated with pearl, the symbol of chastity worn by Elizabeth. Alma's head is crowned with "a garland of sweet Rosiere" (19.9), a Marian echo which reasserts the idea of her purity.

In contrast, Alma's castle, the human body, is made "of thing like to that *AEgyptian* slime,/ Whereof king *Nine* whilome built *Babell* towre" (21.5–6). The reference to Babel articulates a simultaneous transience and aspiration to divinity:

But o great pittie, that no lenger time
So goodly workemanship should not endure:
Soone it must turne to earth; no earthly thing is sure (21.7–9).

By Spenser's time the architectural metaphor was a long-standing topos. According to John 2:19–21, Christ refers to his body as a temple:

Jesus answered and said unto them, Destroy this temple, and in three days I will raise it up. Then said the Jews, Forty and six years was this temple in building, and wilt thou rear it up in three days? But he spake of the temple of his body (*Holy Bible*, King James Version 1984: 622).

A shaping influence on the Italian Renaissance, Vitruvius' *De architectura* (1st C. BCE) postulates that the perfect temple should mirror the proportions of the perfectly constructed human body:

For the human body is so designed by nature that the face, from the chin to the top of the forehead and the lowest roots of the hair, is a tenth part of the whole height; the open hand from the wrist to the tip of the middle finger is just the same; the head from the chin to the crown is an eighth, and with the neck and shoulder from the top of the breast to the lowest roots of the hair is a

sixth; from the middle of the breast to the summit of the crown is a fourth. If we take the height of the face itself, the distance from the bottom of the chin to the under side of the nostrils is one third of it; the nose from the under side of the nostrils to a line between the eyebrows is the same; from there to the lowest roots of the hair is also a third, comprising the forehead. The length of the foot is one sixth of the height of the body; of the forearm, one fourth; and the breadth of the breast is also one fourth. The other members, too, have their own symmetrical proportions, and it was by employing them that the famous painters and sculptors of antiquity attained to great and endless renown.

Similarly, in the members of a temple there ought to be the greatest harmony in the symmetrical relations of the different parts to the general magnitude of the whole. (3.1.2, “On Symmetry in Temples and in the Human Body”) (Vitruvius 1914, at: http://www.archive.org/stream/vitruviustenboo00warrgoog/vitruvius_tenboo00warrgoog_djvu.txt).

Literalising the architectural metaphor, Canto IX’s enigmatic Stanza 22 describes the proportions and shapes underlying the design of the House of Alma: the circle, the triangle, and the quadrate of seven and nine.

The frame thereof seemd **partly circulare,**
And part triangulare, o’ worke diuine;
Those two the first and last proportions are,
The one imperfect, mortall, foeminine;
Th’other immortall, perfect, masculine,
And **twixt them both a quadrate was the base,**
Proportioned equally **by seuen and nine;**
Nine was the circle set in heauens place,
All which compacted **made a goodly Diapase.**

Quite tangibly, the symbolism of circles, triangles, and “quadrates” is quite traditional for Gothic cathedral facades, and was therefore part of the visual environment of early modern poets.

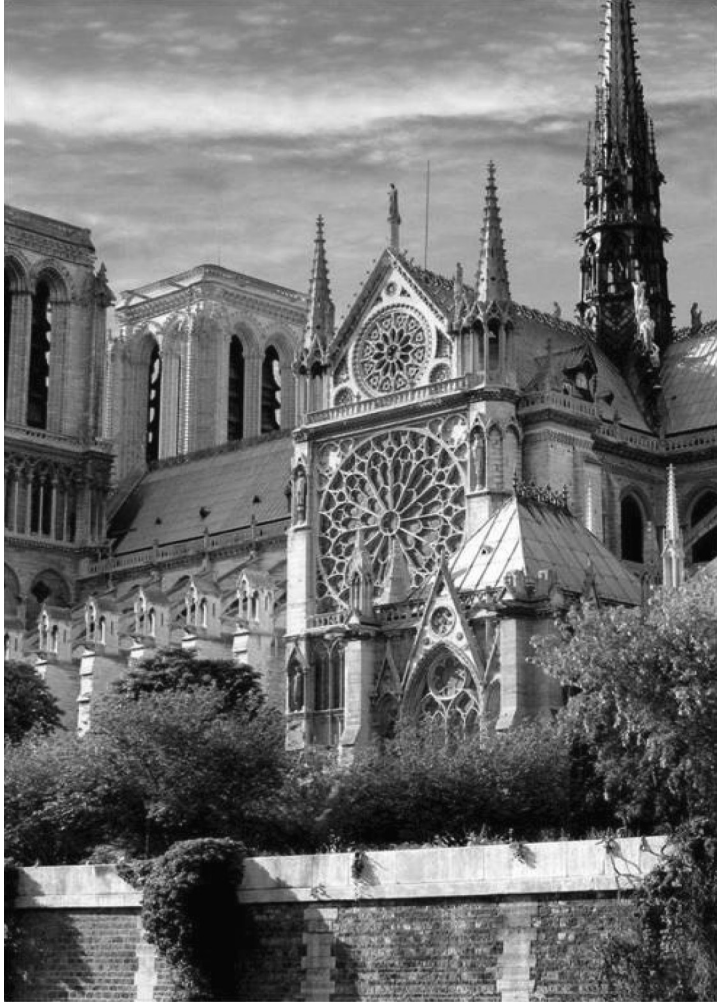


Fig. 1. “Partly Circulare, And Part Triangulare”: Notre Dame de Paris

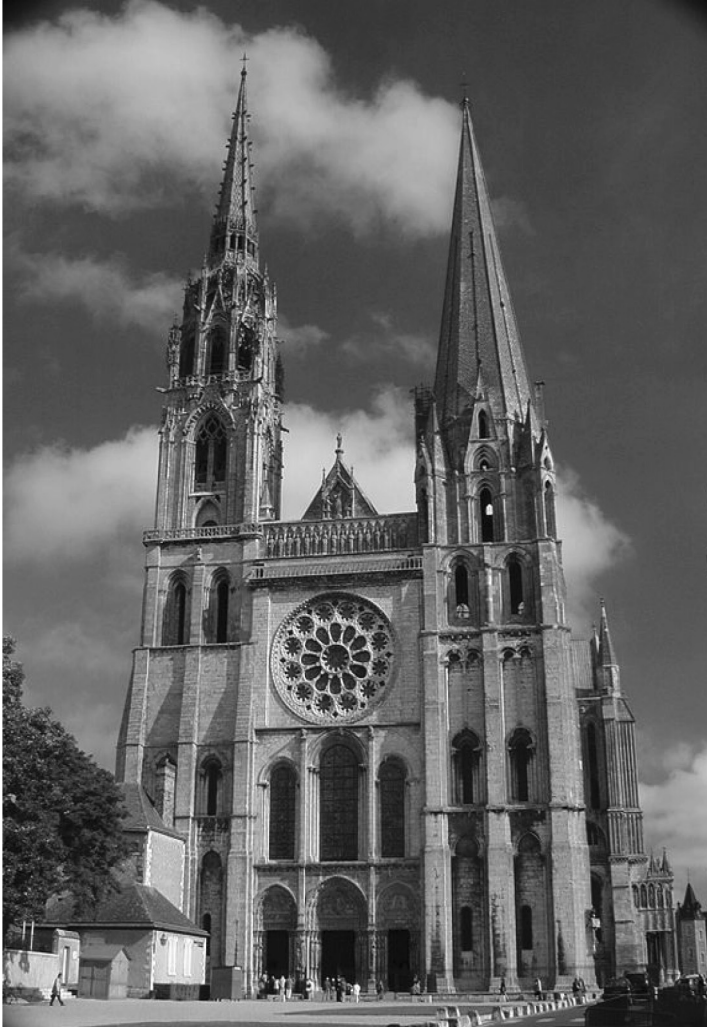


Fig. 2. “Partly Circulare, And Part Triangulare”: Chartres Cathedral

According to *De Architectura*, 3.1.3, the Vitruvian man can be inscribed within a circle, as well as a square:

Then again, in the human body the central point is naturally the navel. For if a man be placed flat on his back, with his hands and feet extended, and a pair of compasses centred at his navel, the fingers and toes of his two hands and feet will touch the circumference of a circle described therefrom. And just as the human body yields a circular outline, so too a square figure may be found from it. For if we measure the distance from the soles of the feet to the top of the head,

and then apply that measure to the outstretched arms, the breadth will be found to be the same as the height, as in the case of plane surfaces which are perfectly square (Vitruvius 1914).

Erwin Panofsky's *Meaning in the Visual Arts* traces the tradition of associating the human shape with geometry and proportion.

According to the Byzantine Mount Athos canon of iconography, there is a nine-to-seven proportion inscribed within the human body, the nine face-lengths comprising the whole of it versus the seven lengths of the torso and the legs. [This canon] plays an important role down to the seventeenth and eighteenth centuries (Panofsky 1983: 85).

In the 1230s, Villard de Honnecourt's drawings inscribed the human figure into a vertically elongated pentagram (Panofsky 1983: 114–115).

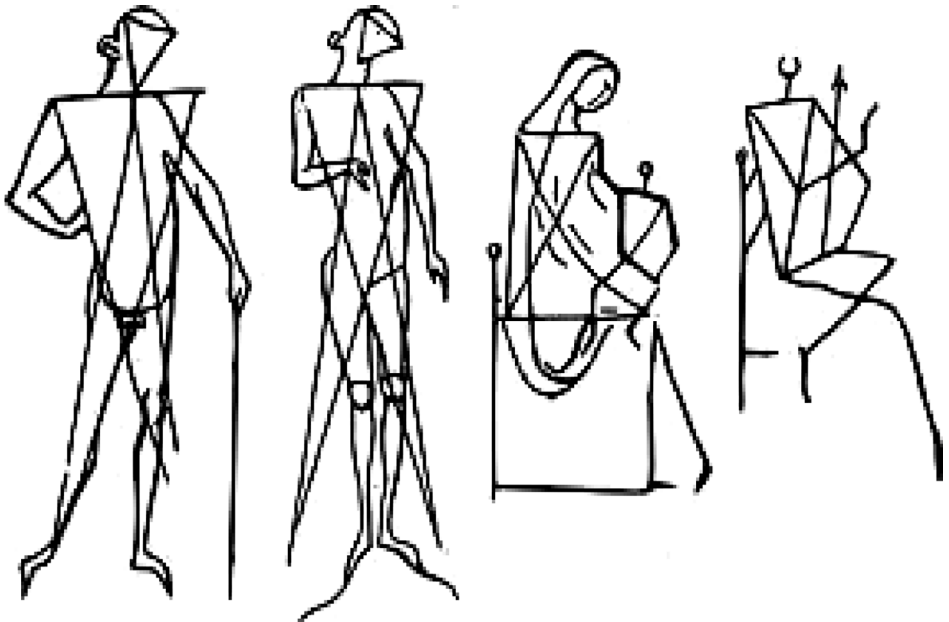


Fig. 5.

fig. 5.

fig. 6.

fig. 7.

Fig. 3. Villard de Honnecourt's drawings of the human figure (13th C.)

Henry Cornelius Agrippa's *De occulta phiolosophia* (1533) also uses "the pentagram schema", inscribing the body within a circle.

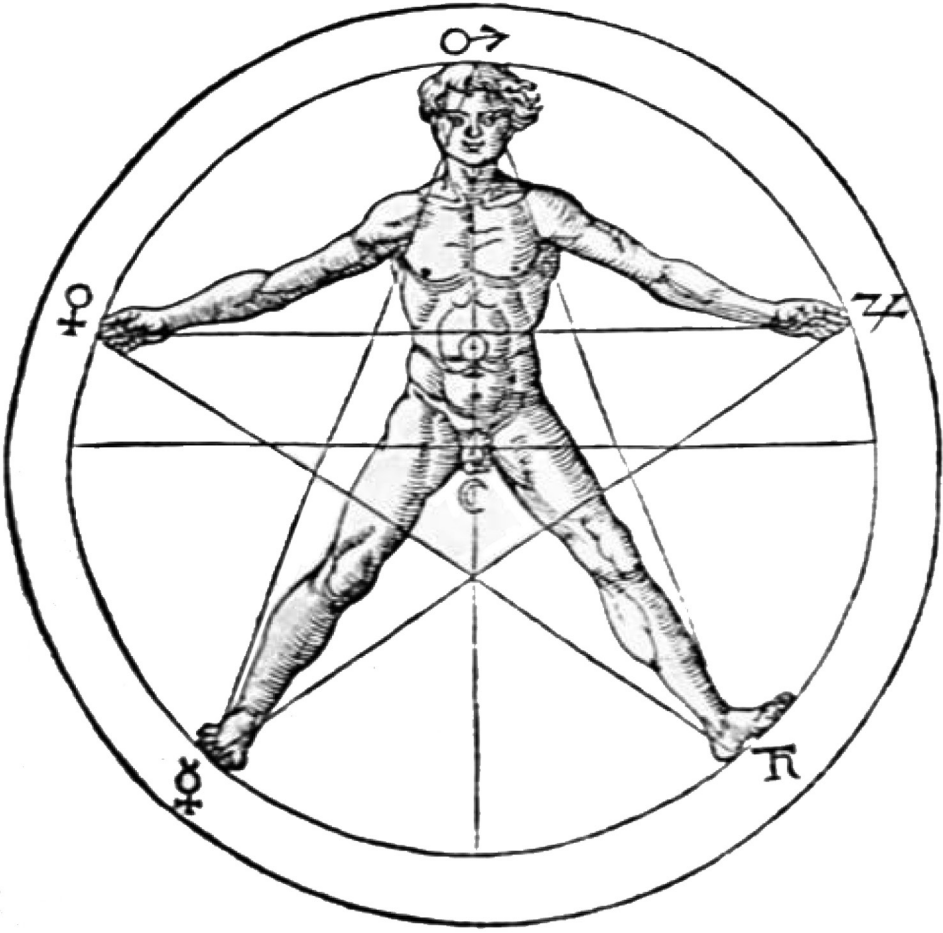


Fig. 4. Agrippa's Pentagram, *De occulta phiolosophia* (1533)

The 1513 pen-and-ink drawing in Leonardo's *Notebooks* illustrates his translation, in reverse writing, of the passage.

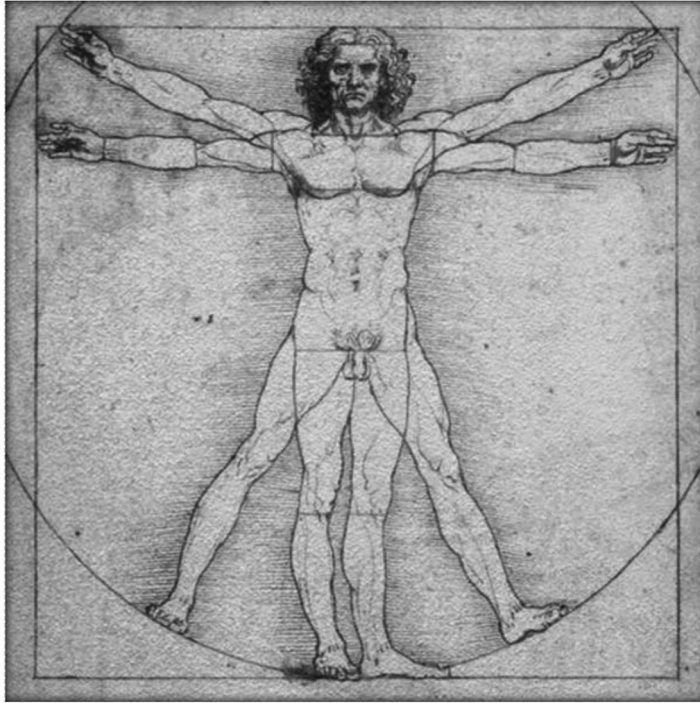
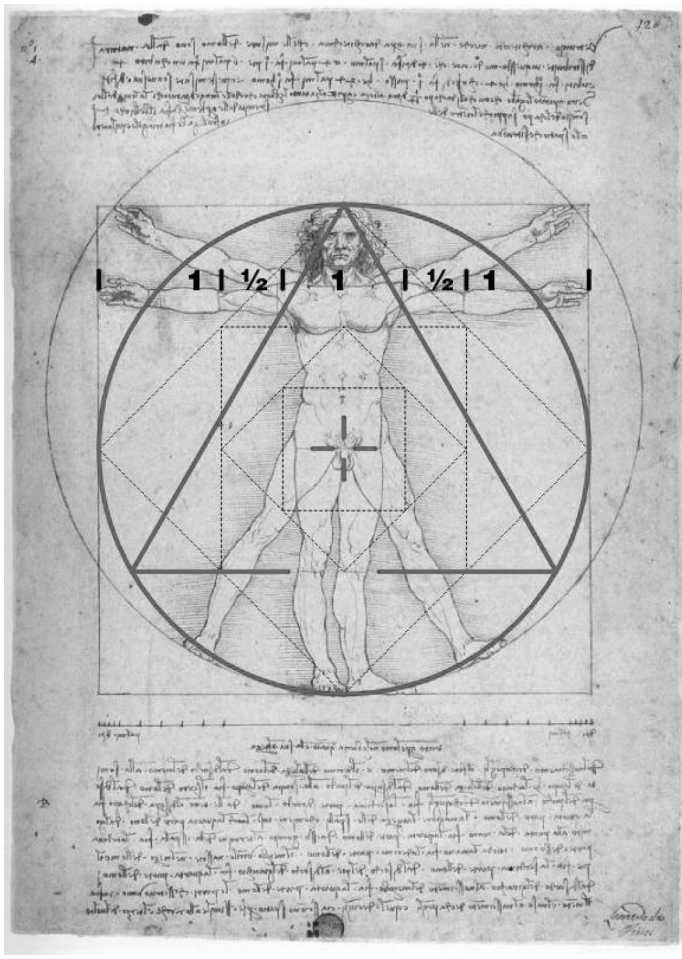


Fig. 5. Leonardo da Vinci, Vitruvian Man

The visible square within the visible square, the invisible circle which can be inscribed within it, and the invisible triangle which can be inscribed within the invisible circle seem to form the alchemical “Seal of Hermes”.



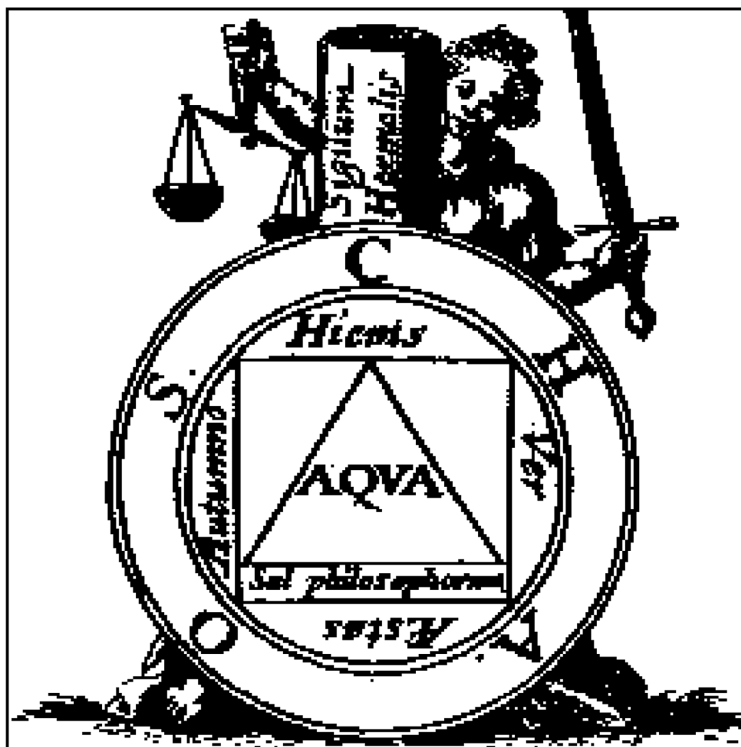


Fig. 6. The Seal of Hermes

In his *Monas Hieroglyphica* (1564), John Dee⁴ makes mention of “my London Seal of Hermes” (French 1987: 65). In alchemical parlance, putting the Seal of Hermes on a flask meant twisting its neck with flame and thus sealing it hermetically. The Seal appears as an alchemical emblem in Basilus Valentinus’ *Duodecim Claves philosophicae*. Valentinus’s Seventh Key represents a woman with scales and a sword behind a flask labelled “the Seal of Hermes”. The vessel is pictured as two concentric circles, with a square inscribed within the smaller one, and a triangle inscribed within the square. The larger circle reads “Chaos”, the four segments of the smaller circle contain the names of the four seasons, the square is the “Salt of the Philosophers”, and the triangle stands for “Water” (Valentinus 1599.).

The text of the “Key” outlines the importance of *the balanced condition* of the elements for “the operations of earthly nature”. Its key word is moderation. Thus, when describing the role of “natural heat” in the preservation of man’s life, Valentinus insists that it should be tempered:

⁴ The leading Elizabethan mathematician and astronomer, Elizabeth I’s astrologer.

A moderate degree of natural heat protects against the cold; an excess of it destroys life. It is not necessary that the substance of the Sun should touch the earth. The Sun can heat the earth by shedding thereon its rays, which are intensified by reflection. This intermediate agency is quite sufficient to do the work of the Sun, and to mature everything by coction. The rays of the Sun are tempered with the air by passing through it so as to operate by the medium of the air, as the air operates through the medium of the fire (Valentinus 1599).

The four elements, the “Key” suggests, should work in cooperation, mediating and modulating each other’s effect:

Earth without water can produce nothing, nor can water quicken anything into growth without earth; and as earth and water are mutually indispensable in the production of fruit, so fire cannot operate without air, or air without fire. For fire has no life without air; and without fire air possesses neither heat nor dryness (Valentinus 1599).

Maintaining “the moderate course” for a while, the alchemist is then to preserve its effects “in a closely shut chamber”, “for the heavenly city is about to be besieged by earthly foes”. Balance during the operations of earthly nature – balance in the body, as well as in the alchemist’s flask – is, however, to be transcended in the final act of transformation. In man’s case, too, it is to be performed in the final act of purgation by fire, which will turn the earthly body into an angelic one. The alchemical procedure is paralleled by a process of cultivating “the life of the soul”:

For you must know that the worms and reptiles dwell in the cold and humid earth, while man has his proper habitation upon the face of the earth; the bodies of angels, on the other hand, not being alloyed with sin or impurity, are injured by no extreme either of heat or cold. When man shall have been glorified, his body will become like the angelic body in this respect. If we carefully cultivate the life of our souls, we shall be sons and heirs of God, and shall be able to do that which now seems impossible. But this can be effected only by the drying up of all water, and the purging of heaven and earth and all men with fire (Valentinus 1599).

Likewise, the 21st emblem of Michael Maier’s *Atalanta Fugiens* (1617) (Maier) depicts a philosopher with a pair of compasses, measuring a circle enclosing a triangle, which, in its turn, encloses a square with another circle within it. Inside this innermost circle, there is a nude pair. The emblem bears the epigraph “*Fac ex mare et femina circulum, inde quadrangulum, ninc triangulum, fac circulum et habebis lapidem Philosophorum*” (“Make of man and woman a circle; thence a square; thence a triangle, form a circle, and you will have the philosopher’s stone”).

In so far as the philosopher's stone is an anagogic symbol of regeneration and immortality, Maier's emblem throws a meaningful light on the androgynous (man- *and*- woman) human constructed by Canto IX.

Reading Leonardo's Vitruvian man and Spenser's IX, 22 against such alchemical texts would render the perfect human body as a hermetically sealed container, in which the four elements are kept in balance till the moment of the body's final purgation into the angelic state. It could add an eschatological perspective to the Galenic theory scholars like Schoenfeldt have read into Book II of *The Faerie Queene*.

Beyond the iconographic proportions of the Mount Athos canon, the numerical symbolism of "seven and nine" is even more cryptic. It could obliquely suggest the golden ratio, expressed by Phi (ϕ) = (1.618..., $1+6=7$, $1+8=9$), which is believed to be central to Leonardo's work.

The mystical meanings of seven are numerous. To the Pythagorean imagination, it is the perfect number, the "parthenos", the uncreated and un-creating "virgin" that no number can produce. As the anonymous *Secret of Numbers* (London, 1624) puts it,

it neither begets, nor is begotten, according to the saying of Philo. [] This is its first divinity or perfection. Secondly, it is a harmonical number, and the well and fountain of that fair and lovely Sigamma, because it includeth in itself all manner of harmony. Thirdly, it is a theological number consisting of perfection (Mackey et al. 2003: 931).

With all the ambiguity of a Jungian archetype, **seven** could also have sinister meanings. To Hugh of St. Victor (c.1096–1141), it is the number of worldly life, while eight stands for things eternal⁵. In the morality play of *Wisdom* (c.1460), "seven ys a numbyr of dyscorde and imperfgyhtnes" (l. 697) (Furnivall, Hamelius 1896).

Seven could be the number of corporeality: it could refer to the seven orifices in the human head. The meaning of seven, however, could also be quite spiritual. It is a recurrent number in Biblical symbolism: the seven seals, seven thunders, seven plagues, seven spirits of God, and the seven horns and the seven eyes of the Lamb in Revelation. As composed of three and four, its meaning reaches the anagogic. According to Augustine, as three is the first number wholly odd, and four wholly even, and these two make seven, it is the number of the Holy Ghost.

Thomas Aquinas speaks of the Seven Gifts of God, actually the effects of the Holy Spirit upon the soul: wisdom, understanding, knowledge, piety, fortitude, counsel, and fear of God (New Catholic Encyclopedia 2003: 47–49). The duality of seven, its simultaneous spirituality and corporeality, is inherent in its being

⁵ *De Arca Noe Morali* (1125–1130). *Selected Spiritual Writings* 120–121.

comprised of three, the triangle, or the Pythagorean intellectual monad, and the Quarternary, the four elements of the body.

As for nine, Dante's *La Vita Nuova*, XXIX, imagines it to be the perfect number of heaven, and therefore the very epitome of Beatrice:

I say that, following Arabic usage, her most noble spirit departed from us in the first hour (*6am*) of the ninth day of the month (*the nineteenth*): and following Syrian usage she departed from us in the ninth month of the year (*June*), because their first month is *First Tixryn* which is October to us: and following our usage she departed from us in that year of our era, that is of the years of Our Lord, in which the perfect number (*ten*) had been completed nine times in the century in which she lived in this world, and she was a Christian of the thirteenth century (*1290*). As to why this number was so closely tied to her, this might provide a reason: since, following Ptolemy and following Christian truth, there are nine revolving heavens, and following common astrological opinion these heavens must affect what is beneath them according to their aspects together, this number was closely linked to her in order to show that at her birth all the nine revolving heavens were in perfect accord.

Related to the nine spheres of heaven, nine is also the perfect number because it constantly (re)creates itself:

This is one reason: but thinking more subtly, and following infallible truth, this number was she, herself: I say it symbolically, and I will explain it so. The number three is the root of nine, because, without any other number, of itself it creates nine, as can be clearly seen in that three times three is nine.

Therefore if three is of itself the only maker of nine, and the only maker from itself of miracles is threefold, that is the Father and the Son and the Holy Spirit, who are three and one, that lady was accompanied by this number nine to reveal that she was a nine, that is a miracle, of which the root, that is of the miracle, is solely the miraculous Trinity.

Perhaps a more subtle person could find in it a more subtle reason: but this is the one that I see, and that pleases me most (<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Italian/TheNewLifeIII.htm>, Web 29.11.2013).

If seven is a "*maiden*", nine, a self-mirroring three times three, and a numerical symbol of the perfect circle, the Orphic symbol of the soul (360° , $3+6+0=9$), always *reproduces* itself. Multiplied by any other number, it results in a number the sum of whose digits will always equal nine ($9 \times 4 = 36$, $3+6=9$).

In such terms, along with other possibilities, "seven and nine" could refer to the simultaneous *static* self-encapsulation (the "virgin" seven) and *ec-static* self-replication (the everbreeding nine) of the human body. Synaesthetically, the "compaction" of seven ($8-1$) and nine ($8+1$) makes "a goodly Diapase". Mean-

ing “octave”, “diapase” suggests Ogdoadic and harmonic completion.⁶ Meaning “organ stop”, it evokes both the Pythagorean idea of the soul as harmony and a mechanistic view of the body as a passive instrument through which “wind”, equated with *pneuma*, or soul, is passed.

The “compaction” of the spiritual – and heavenly – circle and the corporeal quadrate, on the other hand, bespeaks the achieved Pythagorean liberation of the soul via the recognition of humans’ inherent duality. All in all, unravelling the number, proportion and shape that underlie the corporeal, Stanza 22 seems to be aiming at its intellectualization.

The oxymoron of the intellectualized corporeal might be used with reference to the entire canto. Guyon’s journey down the digestive tract will eventually conclude in a trip up to the mind. Moreover, there is a strange hall-of-mirrors effect about this allegedly most corporeal canto of *The Faerie Queene*. Entering the Body to meet the Soul, Guyon is also entering *his* body to meet *his* soul. Examining the material carrier and shell of (his) selfhood from within, the Knight of Temperance performs a kind of en-stasy.⁷ Like Elizabethan households with their special rooms where a mirror was placed to enhance religious contemplation, the Spenserian Castle of Alma provides a space for self-analysis, performed as a self-dissecting implosion. Like the Abulafian Cabalist⁸, what Guyon sees in front of him is his own double.

Guyon and Arthur’s journey down the digestive tract starts at the well-guarded mouth, controlling the exchange between a hermetically conceived body and its environment:

Doubly disparted, it did locke and close,
That when it locked, none might thorough pas,
And when it opened, no man might it close,
Still open to their friends, and closed to their foes (23.6–9).

As the last line suggests, though unmanageable by the Other, the door of the House of Alma is still selectively porous: the companions of temperance can easily step in, while entrance is denied to its enemies. Thus, Guyon is conceived as not only *belonging* to the place he is labouring to enter, but actually *in control* of the access to its “automatic doors”, allegedly monitored by the Self within. Dis-

⁶ Compare Leone Battista Alberti: “[I am] convinced of the truth of Pythagoras’ saying, that Nature is sure to act consistently [...]. I conclude that the same numbers by means of which the agreement of sounds affect our ears with delight are the very same which please our eyes and our minds” (Alberti 1956: 196–197).

⁷ The term was coined in 1969 by Mircea Eliade to describe a mystical state of standing inside, rather than outside oneself (ecstasy), or the equivalent of samadhi (समाधि).

⁸ Abulafia, A. *Sefer ha-Yashar* (1279). Cf. Idel, M. 1987.

tinctions between inner and outer, self and other, are again blurred in Spenser's panpsychic universe.

On close inspection, that the House of Alma already *is* the House of Temperance, even before Temperance ever enters it, becomes obvious from the order and surveillance reigning within. The Porter/Tongue takes good care that "nor wight, nor word mote pass out of the gate,/ But in good order, and with dew regard" (25.3–4); armed in "glistening steele", the "twise sixteen warders", the teeth, are ready to do obeisance when appropriate (26.3–7); further down the digestive tract, the sober steward Diet, rod in hand, manages the "ministering" of viands (27), while Appetite the Marshall orders the guests (28).

Michael C. Schoenfeldt (Schoenfeldt 1999) discusses at length the centrality of the incessantly active kitchen/stomach to Spenser's construction of the body. Indeed, stanzas 29–31 seem to provide the centre to Schoenfeldt's Galenic reading of the canto. At this point, Spenser's poem also seems to appropriate a Vitruvian geometry: as shown above, *De Architectura*, 3.1.3, too, imagines the navel to be the centre of the body's map.

It was a vault built for great dispenche,
With many raunges reard along the wall;
And one great chimney, whose long tonnell thence,
The smoke forth threw. And in the midst of all
There placed was a caudron wide and tall,
Vpon a mighty furnace, burning whot,
More whot, then *Aetn'*, or flaming *Mongiball*:
For day and night it brent, ne ceased not,
So long as any thing it in the caudron got (29).

This centrality is restated by the fact that the function of the Spenserian lungs is to cool the stomach:

But to delay the heat, least by mischaunce
It might breake out, and set the whole on fire,
There added was by goodly ordinaunce,
An huge great paire of bellowes, which did styre
Continually, and cooling breath inspyre (30.1–5).

In contrast to medieval notions of the bodily interior, the Spenserian stomach is governed by perfect order:

About the Caudron many Cookes accoyld,
With hookes and ladles, as need did require;
The whiles the viandes in the vessell boyl'd
They did about their businesse sweat, and sorely toyld.

The maister Cooke was cald *Concoction*,
 A carefull man, and full of comely guise:
 The kitchin Clerke, that hight *Digestion*,
 Did order all th' Achates in seemely wise,
 And set them forth, as well he could deuise.
 The rest had seuerall offices assind,
 Some to remoue the scum, as it did rise;
 Others to beare the same away did mind;
 And others it to vse according to his kind (30.6 –31.9).

Thus, like the mouth, the stomach is not just a container or a machine. It is informed by a multiple allegorical presence, Concoction, Digestion, as well as numerous cooks, all lending a degree of soul even to that most obviously physical level of self.

As the spatial centre of the body, the stomach branches out into a transportation system disposing of the waste. Part of it goes to “another great round vessell”, from where it is carried away by “a conduit-pipe” (32.3–4), and the rest of the “noyous substance” is taken to Port Esquiline, the back-gate, where it is “throwne away priuily” (32.5–9).

Meaningfully, although Temperance and Magnificence get a glimpse of Port Esquiline, they are not discharged with the Castle’s faeces. They are retained in Alma’s body, instead, to be taken back to its upper, or rather anterior, parts. There, they first step into a parlour where ladies are being courted by their paramours, while Cupid is playing “his wanton sports” among them (34.6–7). Thus, according to the Spenserian mapping of the body, there is a direct traffic between the stomach and the heart, the seat of the emotions (35), which all obey Alma the soul (36), just as the stomach obeys its master cooks.

In the parlour of the heart, Guyon and Arthur meet their female doubles. Arthur is mated with *Prays-desire*, or “desire of glory and fame” (38.7, 39), while Guyon’s mirror image is the lady *Shamefastnesse*, or modesty:

Why wonder yee
 Faire Sir at that, which ye so much embrace?
 She is the fountaine of your modestee;
 You shamefast are, but *Shamefastnesse* it selfe is shee (43.6–9).

From the heart’s parlour, there is a *direct* passage to the castle’s “stately Turret”, the head (44.8). Climbing up the ten (anatomically seven) “alabaster steps” of the cervical vertebrae (44.9), the voyagers within the body’s, and their own bodies’, interior reach “the heavenly towre” of the head, “that God hath built for his owne blessed bowre” (47.5). If the Spenserian stomach is the meeting place of interiority and the external world, the space where what is literally taken in is as-

simulated in the alchemy of concoction, the head is the locus of the human encounter with the otherworldly, or of an interiorized ec-stasy. Importantly, the major figures epitomising this encounter are defined in terms of their dealings with time:

The first of them could things to come foresee:
The next could of things present best aduize;
The third things past could keepe in memoree,
So that no time, nor reason could arize,
But that the same could one of these comprize (49.1–5).

Comprising the contents of the mind, anticipation of the future (imagination), dealing with the present (judgement) and remembrance of the past (memory) maintain its sameness in time, as well as, by implication, the sameness of the human self. In the figure of Phantastes, the internal ec-stasy of reason is temporalised as fore-sight, or prejudice, in the hermeneutic sense of pre-judgement:

For thy the first did in the forepart sit,
That nought mote hinder his quicke preiudize:
He had a sharpe foresight, and working wit,
That neuer idle was, ne once could rest a whit (49.6–9).

The value Spenser attaches to foresight, however, is hardly very high, for its ec-stasies can easily be dismissed as “idle fantasies”. Phantasies’ chamber is full of painted

Infinite shapes of things dispersed thin;
Some such as in the world were neuer yit,
Ne can deuized be of mortall wit;
Some daily seene, and knowen by their names,
Such as in idle fantasies doe flit:
Infernall Hags, *Centaur*s, feendes, *Hippodames*,
Apes, Lions, Ægles, Owles, fooles, louers, children, Dames. (50.3–9),

as well as “flies,”

Which buzzed all about, and made such sound,
That they encombred all mens eares and eyes,
Like many swarmes of Bees assembled round,
After their hiues with honny do abound: (51.1–5)

Given its deficit of reality, imagination is easily dismissed:

All those were idle thoughts and fantasies,
Deuices, dreames, opinions vnsound,

Shewes, visions, sooth-sayes, and prophesies;
And all that fained is, as leasings, tales, and lies (51.6–9).

Thus, if Shakespeare's lunatic is "of imagination all compact"⁹, Spenser's Imagination closely resembles a lunatic:

Emongst them all sate he, which wonned there,
That hight *Phantastes* by his nature trew;
A man of yeares yet fresh, as mote appere,
Of swarth complexion, and of crabbed hew,
That him full of melancholy did shew;
Bent hollow beetle browes, sharpe staring eyes,
That mad or foolish seemd: one by his vew
Mote deeme him borne with ill disposed skyes,
When oblique *Saturne* sate in the house of agonyes (52.1-9).

In the Spenserian gradation of the faculties, judgement is allotted a higher position than imagination. Judgement's chamber contains the iconic storage of "All artes, all science, all Philosophy,/ And all that in the world was aye thought wittily" (53.8–9). A "wondrous sage" of "goodly reason, and graue personage", he so impresses Temperance and Magnificence that they wish to become his disciples (54.5–9). There is, however, the even more precious chamber of Memory to visit yet.

To Plato, memory is the connection between the soul's former residence in the world of ideas and its present embodied state. In this sense, memory is the only channel im-mediate-ly available to the human quest for ec-static self-transcendence, as well as self-identity. The Platonic antidote to amnesia is recollection, or *anamnesia*, whose function is to bring to the fore aspects of knowledge "genetically" inscribed in the mind. According to Plato's *Phedo*, all knowledge is already contained in the mind. His *Meno* (81a–e) speaks of the *eidola*, or little images, through which recollection is accomplished. Suggestively, in a dialogue where virtue is tropically related to the figure of the round, and common nature is described "as figure which contains straight as well as round, and is no more one than the other", reminiscence of things forgotten is demonstrated with the help of shapes: in it, Socrates asks an uneducated slave-boy maieutic questions about the mathematical duplication of a square (Gulley 1962: 8).

In the 1590s, the Platonic centrality of memory must have been reinforced by Giordano Bruno's preoccupation with the art of mnemonics. As Frances A. Yates has demonstrated, Bruno was following the Hermetic principle of memory as the major faculty of the mind and a vehicle for self-improvement. According to Her-

⁹ *A Midsummer Night's Dream*, V.i. Shakespeare 1971.

meticism, expanding memory would result in the expansion of the power of the mind (Yates 1966).

De Umbris Idearum (“On the Shadows of Ideas”, 1582), Bruno’s first work on mnemonics, describes the art of memory in terms of five concentric rings divided into 150 rays, each subdivided in 5 cells. The outer rings contain numbers, letters, and the names of inventors; the inner ones carry words referring to agent, action, enseignes, attributes (*adstans*) and circumstance (Quiviger). In Frances Yates’ reconstruction, the system works by magic, via “images of the stars, closer to reality than the images of things of the sublunar world, transmitter of the astral forces, the ‘shadows’ intermediary between the ideal world above the stars and the objects and events in the lower world” (Yates 1966: 223).

The Spenserian version of Bruno’s *Hortus memoriae*, however, is a ruinous old back chamber, and its human embodiments are Eumnestes, “an old old man, halfe blind,/ And all decrepit in his feeble corse” (55.5–6), and his valet Anamnestes. Going against the grain of Canto IX’s overall healthy corporeality, the passage on Memory is the exact opposite to that on the House of Pride in Book I. It builds upon the contrast between ruinous physicality and a vibrantly vital inner essence:

Yet liuely vigour rested in his mind,
And recompent him with a better scorse:
Weake body well is chang’d for minds redoubled forse (55.7–9).

The Spenserian stomach is the locus of corporeal self-transcendence in the form of a physical absorption of the external. Spenser’s Memory, on the other hand, is the Platonic-Spenserian way of the self’s *intellectual* self-transcendence, achieved by means of the spatial storage of Time.

Eumnestes, or Memory, is a “man of *infinite* remembrance” (56.1). Yet, with him, the ec-stasy of infinity needs the prosthetics of the library and the archive, the “immortal” spatial equivalents of “infinite” time:

And things foregone through many ages held,
Which he recorded still, as they did pas,
Ne suffred them to perish through long eld,
As all things else, the which this world doth weld,
But laid them vp in his *immortall scrine*,
Where they for euer incorrupted dweld (56.2–7).

In so far as it is built-in into the tower of Alma’s castle, Memory’s library is actually a possession of the mind and a measure of its infinite resources. A Hermetic version of the Marlovian “infinite riches in a little room”, such *internal-*

ized prosthetics becomes a measure of the infinite resources of the human mind, capable of containing all time:

The yeares of *Nestor* nothing were to his,
Ne yet *Mathusalem*, though longest liu'd;
For he remembered both their infancies:
Ne wonder then, if that he were depriu'd
Of natue strength now, that he them suruiu'd.
His chamber all was hangd about with rolles,
And old records from auncient times deriu'd,
Some made in books, some in long parchme[n]t scrollles,
That were all worme-eaten, and full of canker holes (57).

The infinity of the eternal knowledge stored in Eumnestes' chamber is matched by his "endlesse exercise" (59.2). Memory is thus rendered as a never-ending process, *an event* rather than an accomplished fact. At this point, Temperance and Magnificence's contribution to it takes the form of turning the leaves of, or actualizing, narratives of the British and fairy past (59.5–60.5). Thus, meaningfully, joining in Alma's self-transcendence through memory, Guyon and Arthur land themselves in the world of becoming rather than absolute being. In Book II, the concluding eschatological vision of the Heavenly Jerusalem of Book I is matched by human sequentiality, where Temperance turns out to properly belong.

Measured by numbers and squared by shapes, the Spenserian human is ultimately conceived as fashioned in a process of storage, the storage of time in memory's space. This is also an act of self-cognition, as well as, paradoxically, self-transcendence. Through joining in collective histories, memory turns out to be the final destination, as well as starting point, of the virtue of Temperance, imagined as the *via regia* between deficiency and excess.

BIBLIOGRAPHY

- Alberti 1956: Alberti, L. B. *Ten Books on Architecture*. London, 1956.
Dante 2013: Dante. *La Vita Nuova*. <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Italian/TheNewLifeIII.htm> , Web 29.11. 2013.
Fowler 1964: Fowler, A. *Spenser and the Numbers of Time*. London: RKP, 1964.
French 1987: French, P. J. *John Dee: The World of an Elizabethan Magus*. London: Routledge, 1987.
Furnivall, Hamelius 1896: Furnivall, F. J., P. Hamelius. *The Digby Plays*. Early English Text Society, 1896.
Gulley 1962: Gulley, N. *Plato's Theory of Knowledge*. London: Methuen, 1962.
Holy Bible, King James Version 1987: *Holy Bible*. King James Version. Nashville: Thomas Nelson, 1984.
Idel 1987: Idel, M. *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*. Ney York: SUNY Press, 1987.
Mackey 2003: Mackey, H. L. *Encyclopedia of Freemasonry*. Part 2. Kessinger Publishers, 2003.

- Maier: Maier, M. *Atalanta Fugiens*, 67. <http://www.scribd.com/doc/5986531/Maier-Atalanta-Fugiens> , Web 28.02.2014.
- New Catholic Encyclopedia 2003: *New Catholic Encyclopedia*, vol. 7. Michigan: Thomson/Gale, 2003.
- Panofsky 1983: Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.
- Quiviger 2013: Quiviger, F. *Frances Yates and the Mnemonic Works of Giordano Bruno*. <http://warburg.sas.ac.uk/library/digital-collections/giordano-bruno/yates-brunos-mnemonics> , Web 12.07.2013.
- Sawday 1995: Sawday, J. *The Body Emblazoned*. London: Routledge, 1995.
- Shakespeare 1971: Shakespeare, W. *Complete Works*. Ed. W. J. Craig. London: Oxford Univ. Press, 1971.
- Schoenfeldt 1999: Schoenfeldt, M. C. *Bodies and Selves in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1999.
- Spenser 1987: Spenser, E. *The Faerie Queene*. London: Penguin, 1987.
- Valentinus 1599: Valentius, B. *The Twelve Philosophical Keys*. Eisleben, 1599, without illustrations, and Leipzig in 1602, with woodcuts, at: <http://www.crystalinks.com/basilvalentine.html> .
- Vitruvius 1914: Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Harvard University Press, 1914, at: http://www.archive.org/stream/vitruviustenboo00warrgoog/vitruviustenboo00warrgoog_djvu.txt , Web 26.02.2014.
- Yates 1966: Yates, F. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.
- Yates 1969: Yates, F. *Theatre of the World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

Април 2014 г.

Рецензенти: проф. дфн *Татяна Стойчева*
проф. дфн *Стефана Русенова*

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

LES JEUX REFERENTIELS DANS LA FARCE FRANÇAISE MÉDIEVALE

VESSELA GUENOVA¹

Département d'Études Romanes

Vessela Guenova. LES JEUX REFERENTIELS DANS LA FARCE FRANÇAISE MÉDIEVALE

L'étude présente et analyse la référentialité ludique dans les farces françaises médiévales. La base théorique des analyses est fournie par des conceptions fondamentales sur la référentialité littéraire et théâtrale de théoriciens émérites comme Michael Riffaterre, Roland Barthes, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Les aspects ludiques de la référentialité farcesque sont ensuite analysés à travers quelques thématiques récurrentes, à savoir, l'onomastique des farces et les jeux généalogiques, le naturalisme des corps grotesques, les rôles tout particuliers des objets scéniques. L'étude propose une conception du réalisme farcesque qui dépasse l'approche dichotomique traditionnelle consistant à affirmer ou à nier en bloc tout réalisme dans les farces. La conclusion réaffirme le rôle de la référentialité ludique comme indice générique de la farce dans son essence même de genre théâtral divertissant, mais également, parodique et ludique.

Mots-clés: farce française médiévale, référentialité, réalisme, onomastique, généalogie, naturalisme, objets scéniques

¹ Vessela Guenova, vessela@intech.bg, guenova.vessela@gmail.com.

Весела Генова. ИГРОВАТА РЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ В СРЕДНОВЕКОВНИЯ ФРЕНСКИ ФАРС

Студията, написана на френски език, анализира игровото третиране на препратките към действителността в средновековния френски фарс. На базата на авторитетни теоретици на референциалността в литературата и в театъра е предложена оригинална теоретична рамка на фарсовата референциалност, приложена по-нататък чрез конкретни наблюдения върху редица фарсове. Анализите са групирани в няколко основни тематични кръга: механизъм на образуване на имената на персонажите във фарса, фарсов „реализъм“ и натурализъм на гротесковото тяло, специфична сценична функционалност на предметите – иконични знаци във фарсовете. В заключението се утвърждава игровата употреба на референциалните стратегии във фарса, която свидетелства за пародийното начало на жанра.

Ключови думи: референциалност, референциални игри, фарсове, ономастика, генеалогия, реализъм, натурализъм, сценични предмети

Vessela Guenova. PLAYFUL REFERENTIALITY IN MEDIEVAL FRENCH FARCE

The study presents and analyzes the playful referentiality in medieval French farces. The theoretical basis of the analysis is provided by the fundamental conceptions of distinguished theorists of literary and theatrical referentiality like Michael Riffaterre, Roland Barthes, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld. Playful aspects of farcical referentiality are subsequently analyzed through some recurring themes, namely, onomastics of farces and playful genealogy, naturalism of the grotesque body, the special roles of scenic objects. The study proposes a concept of farcical realism that goes beyond the traditional dichotomous approach consisting in affirming or denying the presence of realism in the farces. The conclusion reiterates the role of playful referentiality as a generic indicator of the farce as an essentially entertaining theatrical genre, which is also playful and parodical.

Key words: referentiality, referential games, farces, onomatology, genealogy, realism, naturalism, scenic objects

INTRODUCTION

L'œuvre d'art ne livre pas le réel, certes, mais le réel n'existe pas. Elle révèle la façon dont le réel a été modelé et construit par l'imaginaire des hommes – et par là, elle est irremplaçable.²

EFFET DE RÉEL ET ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

Le phénomène littéraire s'inscrit dans un rapport dialectique entre texte et lecteur dans le cadre duquel se réalisent de multiples et divers renvois référentiels. Ce mouvement référentiel originel se rattache au caractère indirect de la signification en littérature, où la référence implique quelque chose qui manque et qui est remplacée par quelque chose d'autre.

L'effet de réel, dégagé et théorisé par Roland Barthes, permet d'effectuer ces références à une réalité extra-fictionnelle qui semble indispensable à toute fiction devant avoir quelque ancrage dans le réel. Cet effet consiste à parsemer un récit d'éléments descriptifs non fonctionnels qui serviraient uniquement à affirmer le lien entre le texte et le monde réel.³

Or, il existe une illusion répandue qui veut que les mots du langage soient liés directement à leurs référents du champ de la réalité. Michael Riffaterre⁴ nomme ce phénomène « *referential fallacy* » (« illusion référentielle ») et analyse, à propos du texte poétique, ses raisons d'être et les implications linguistiques et poétiques qui en découlent.⁵

L'illusion référentielle se fonde avant tout sur le caractère conventionnel du langage : en effet, les mots étant les produits d'une convention élaborée et acceptée par un groupe humain, ils n'ont aucune relation naturelle avec leurs référents. Cette illusion est inhérente au texte littéraire dans la mesure où il se prête à la

² Rey-Flaud 1980 : 9.

« [...] dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. » Barthes 1968 : 88.

⁴ Cf. Riffaterre 1982 : 91. Alors que Riffaterre a en vue le texte poétique, il faut souligner ici que l'illusion référentielle est inhérente à tout texte littéraire en général.

⁵ « 'Référence' présente [...] l'avantage d'impliquer l'extériorité; le référent est l'absence que la présence des signes supplée; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots. L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. Toutefois, la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents est une illusion... » (Riffaterre 1982 : 92).

substitution déceptive de la réalité par sa description, et de la représentation par l'interprétation que les lecteurs sont censés en faire, tout en étant un champ de génération de nouvelles significations. L'illusion référentielle est inhérente à la réception et touche tout lecteur, aussi avisé soit-il ; même les critiques se laissent prendre à son jeu, souligne Riffaterre.⁶

La référentialité littéraire renvoie globalement à la réalité extra-littéraire, au contexte paratextuel social, culturel ou mental, tout en substituant la représentation à la réalité, pour substituer ensuite l'interprétation à la représentation. Quant à l'erreur critique suggérée par Riffaterre, il convient à notre avis de la relativiser. En effet, le texte ne saurait être totalement vide de références à la réalité, sinon il serait indéchiffrable. Il serait certainement plus productif d'envisager une relation dialectique entre ce qui est présent dans le texte, et la réception du lecteur qui cogène l'illusion référentielle.

Un deuxième fondement de l'illusion référentielle est de nature littéraire: il a trait à la différence entre signification et signifiante. Dans le langage quotidien, système conventionnel de communication, la relation sémantique verticale entre les mots et les réalités représentées, dans laquelle chaque mot formerait une unité sémantique distincte, engendre la signification. Or, le texte littéraire fonctionne également à un niveau supérieur, où l'unité de signification s'élargit au texte entier. Au fil du déroulement de celui-ci se constituent des relations latérales et transversales qui tendent à annuler la signification individuelle des mots tout en générant un sens nouveau : la signifiante. L'illusion référentielle est donc inhérente à toute littérature, seuls ses mécanismes et ses réalisations varient d'une œuvre à l'autre.

Le jeu théâtral est tout naturellement le lieu de l'illusion référentielle, et ceci à plus d'un niveau. Au niveau de la fable, d'abord, celui du texte dramatique : ici, l'illusion se développe selon les mêmes mécanismes que dans la littérature. Au niveau des didascalies, ensuite : une première réception complice qui va orienter les réceptions suivantes. Au niveau du jeu, enfin, qui ne consiste pas nécessairement, ni exclusivement dans l'actualisation du texte dramatique, comme l'indique bien Patrice Pavis.⁷ L'illusion référentielle née dans la réception du texte dramatique se voit développée et enrichie par l'illusion référentielle générée par la mise en scène et la performance dans la représentation. Aux signes du langage se joignent des signes visuels, gestuels/kinésiques, spatiaux... Anne Ubersfeld systématisait ainsi les signes au théâtre :

⁶ « [C]ette illusion fait partie du phénomène littéraire, comme illusion du lecteur.[...] Les critiques se laissent prendre eux aussi: ils mettent la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur... » (idem).

⁷ Pavis 2007 : 379–380. Pavis distingue théâtre représentationnel (qui symbolise, imite, renvoie à une réalité) et théâtre non-représentationnel (qui renvoie à lui-même et signifie littéralement), et estime que l'illusion référentielle ne concerne que le premier.

Le signe au théâtre est à la fois signe d'autre chose, renvoyant à un quelque chose dans le monde qu'il signifie, et signe-pour-soi, élément d'une performance qui est une pratique spectaculaire, 'signe' sans signifié, analogue à un pas de danse, à une séquence musicale.⁸

Patrice Pavis souligne « *la coprésence de deux régimes de fiction* » dans le théâtre, celui de la fiction et celui du monde réel de la scène, qui interfèrent continuellement, s'interpénètrent et se complètent⁹. La référentialité au théâtre devient ainsi doublement illusoire, et doublement déceptive. D'une part, le texte dramatique génère l'illusion référentielle par le langage ; d'autre part, la mise en scène et le jeu scénique fonctionnent sur une référentialité complémentaire et au moins, double. La représentation s'adresse au spectateur en se posant, d'abord, comme une réalité en soi : celle des comédiens, de l'espace et de la temporalité scéniques. Dans le même temps, elle se veut représentative de la réalité, reflétant des liens directs à la réalité extra-théâtrale, recourant à cet effet à des références fragmentaires et sporadiques à la réalité, aussi bien tirées du texte dramatique que rapportées par le décor, la mise en scène, le jeu des acteurs.

Alors que la référentialité dans la littérature est le plus souvent descriptive et parfois très détaillée (dans le courant réaliste, notamment), la référentialité dans le théâtre exclut la description et s'inscrit dans les spécificités du jeu théâtral. Elle est plus intermittente, plus schématique, évoquant la réalité dans les grandes lignes seulement, naturellement, beaucoup plus visuelle (l'importance de chaque élément du décor sommaire et des objets iconiques), et de par son essence, synchrétique. De manière quelque peu paradoxale, cette référentialité contribue au mieux à la création de l'effet de réel et de l'illusion référentielle, qui sont à la base des jeux référentiels dont notamment les farces sont un lieu privilégié.

Pour apprécier la référentialité ludique des farces, on ne saurait donc se limiter au texte dramatique ou aux didascalies : il convient également d'englober le processus de l'engendrement de la représentation dans tous ses multiples aspects.

La référentialité déceptive dans les farces donne ainsi lieu à des jeux référentiels qui se réalisent à plusieurs niveaux. On les retrouve d'abord à un niveau fondamental de la référentialité, celui de l'onomastique et de la généalogie. Viennent ensuite les jeux référentiels au niveau du « réalisme » farcesque, qui se prolongent tout naturellement au niveau du naturalisme des farces, peut-être leur aspect référentiel le plus connu (ou plutôt, le plus méconnu) par le grand public. Enfin, les jeux référentiels se retrouvent au niveau des jeux scéniques et visuels inhérents au théâtre.

⁸ Ubersfeld 1981 : 38.

⁹ Pavis 2007 : 381.

JEUX D'ONOMASTIQUE

L'onomastique des farces présente plusieurs points d'intérêt au niveau référentiel. D'abord, elle est dans une très large mesure *générique*. Il y a peu de noms propres singularisant les personnages, qui sont souvent désignés par leur « emploi » dans la pièce (tels *l'Amant*, *le Badin*, etc.). Parallèlement à cette généralisation, l'onomastique des farces peut souvent être *familiale ou clanique* : elle reproduit la désignation des membres de la famille ou, plus généralement, du clan (*l'Homme*, *la Femme*, *la Mère*, *son Fils*, etc.). Les références nominatives peuvent également porter une connotation *sociale* : les personnages sont alors désignés d'après leur place dans la société et/ou d'après leur métier (*le Savetier*, *le Chaudronnier*, *la Laitière*, *le Curé*, *le Triacleur*, etc.).

Ainsi au lieu d'une identification et d'une individualisation catégorique par des noms propres, les farces pratiquent-elles souvent (dans plus de la moitié des cas) cette *onomastique substitutive* qui leur est particulière. Elle contribue à typifier les personnages et les emplois théâtraux, à l'opposé de l'individualisation que les noms propres assurent. C'est le personnage en tant que type humain ou social qui est mis en valeur dans les farces, et pas le personnage en tant qu'individu.

Les noms propres ne sont pas pour autant absents des farces ; leur emploi y est cependant soumis à certaines particularités. Leur diversité, d'abord, est très limitée. Les mêmes noms sont repris et réutilisés dans différentes farces, attribués à différents personnages. De plus, leur choix et leur utilisation sont parfois créateurs de sens additionnels et contribuent à la constitution de la signification globale et aux effets comiques.

D'après les croyances primitives, le nom propre est porteur d'une forte charge symbolique, tout en représentant une dimension importante de la personnalité. La mentalité médiévale française reconnaît une réelle analogie entre le nom propre et le rôle social, ou encore, entre le nom propre, d'un côté, et l'apparence et l'attitude de l'homme, de l'autre. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que les noms propres dans les farces, dans la mesure où ils y sont présents, ont très souvent une *fonction de synecdoque*, renvoyant plus ou moins explicitement à quelque trait caractéristique du personnage correspondant.

Parfois, ce renvoi est tout explicite. Ainsi, l'impuissance sexuelle de Raoullet Ployart de la farce éponyme est-elle signifiée dans son nom même : *Ployart*, du verbe *ployer*. Le héros de *Mimin le goutteux* porte sa maladie en sobriquet : une commodité qui annonce les tours dont il sera la victime au fil du déroulement de la farce.

Il est possible, quoique rare, de rencontrer dans les farces des noms à valeur allégorique. Les personnages dans la farce *Tout-Ménage* sont nommés respectivement Tout-ménage et Besogne faite. Éreintée par tous les travaux de ménage qu'elle doit assumer, Tout-ménage engage la servante Besogne faite, espérant que

celle-ci va l'aider ; or, la servante est paresseuse, menteuse et intéressée principalement par les plaisirs de la chair. Cette farce est d'ailleurs plutôt exceptionnelle de par les noms allégoriques de ses personnages, et se situe aux frontières parfois difficilement délimitables avec précision entre la farce, la sottise et la moralité.

Souvent, les noms de certains personnages emblématiques des farces sont porteurs d'un sens complémentaire, d'une connotation explicite qui contribue à renforcer le comique. Ainsi les noms Jean (avec des variations comme Jehan, Jeannot, etc.), Jenin ou Janinot sont-ils traditionnellement portés par des badins, ou plus globalement, par des personnages dont ils dénotent la stupidité, la naïveté ou la maladresse. Le personnage principal dans la farce *Jenin fils de rien* est un représentant typique de ces naïfs. Il ne comprend pas des aspects élémentaires de la vie et occupe son temps à poser candidement des questions qui dérangent. Maître Jehan Jenin de la farce éponyme¹⁰ est un autre exemple, encore plus expressif par le redoublement des noms connotant la stupidité prétentieuse et ridicule.

Deux dialogues symétriques et presque identiques dans deux farces différentes illustrent bien, en plus de la réécriture de la matière farcesque, l'interprétation traditionnelle de ces noms comme des noms de sots :

Le mary
Di moy, sans faire le fin,
Comme c'est qu'on te nomme.

Le badin
Les aucuns m'appellent Bonhomme,
Les autres m'appellent Janot.

Le mary
Janot est le vray nom d'un sot.¹¹

Le mary
Comment as-tu non, vraiment ?

Jeninot
Je croy que j'ay non Jeninot.

Le mary
Jeninot est le nom d'un sot...¹²

La sottise présumée du personnage affublé de ce prénom n'est pas nécessairement de la bêtise. Elle s'inscrit souvent dans les caractéristiques du personnage du badin qui, dans la plupart des cas, est loin d'être un simple sot.

Dans un contexte différent, qui ne concerne pas nécessairement un badin, ces prénoms renvoient à des maris cocus. Ainsi, Jacquinot de la farce du *Cuvier* s'énerve-t-il fortement lorsque sa belle-mère s'adresse à lui en appelant, sans doute par feinte inadvertance, Jehan. Jacquinot interprète cette nomination comme une allégation vexatoire qu'il sera peut-être un prochain jour cocu, et laisse éclater sa rancune :

¹⁰ *Farce de maistre Jehan Jenin*, Trepperel 2011 : 1.

¹¹ *Le badin qui se loue*, Tissier 1986–2000 : XIX, 59–63.

¹² *Jeninot qui fit un roi de son chat*, Tissier 1986–2000 : XXV, 93–95.

La mere

Entendez-vous, mon amy Jehan?

Jaquinot

Jehan! vertu saint Pol, qu'est-ce à dire?

Vous me acoustrez bien en sire,

D'estre si tost Jehan devenu.

J'ay nom Jaquinot, mon droit nom:

L'ygnorez-vous?¹³

Cet emblématique nom propre « Jean » dans ses différentes variations se charge de connotations accessoires jusqu'à devenir un sobriquet vexatoire, puis un nom commun. Le chaudronnier de la farce éponyme, tentant en vain d'obtenir quelque réaction du mari silencieux, l'insulte pour le provoquer à répondre :

Hau, Jenin, hau, conquetit mouche,

Faites-vous cy du president?

Le Pauvre de la *Farce des Deux Savetiers*¹⁴ se moque à la fin de la farce du Riche qu'il a trompé :

Hay, Jenin, hay, pauvre couart,

J'auray robe, or et argent [...]

Pernet de *Pernet qui va au vin* se rend bien compte du déshonneur qui l'attend : bientôt, tout le monde sera au courant de son cocuage et le traitera ouvertement de « jenin » :

« On m'appellera Jenin

Parmy les rues, cà et là. [...]

Car je voy (bien) que la paranté

Me fera jenin parfaict. »¹⁵.

Le mari de la farce *Le Mari jaloux* se tourmente en conjectures sur l'adultère présumé de sa femme en s'interrogeant : « *Pourroit-il estre vray ou fa[ulte] Que ma femme m'ayt faict jenin [?]* »¹⁶

Le nom commun « jenin » comme synonyme de « cocu » est d'ailleurs présent dans une multitude de textes comiques : des farces, mais aussi, des sermons

¹³ *Le Cuvier*, Tissier 1986–2000 : XIII, 49–54.

¹⁴ *Choix de farces 1872* : tome I, 95.

¹⁵ *Pernet qui va au vin*. Viollet le Duc 1854: 195–211.

¹⁶ *Un mari jaloux qui veut éprouver sa femme*. Tissier 1986–2000 : XLIII.

joyeux, des soties et autres. Ainsi, le troisième pèlerin de la « farce morale » *Les Trois pèlerins*¹⁷ utilise-t-il le nom comme synonyme de « stupide » :

Et sy ne suys pas sy jenin,
Que je ne fasse du chemin
Au milieu de la compaignye.

L'onomastique dans les farces se prête à plusieurs jeux référentiels, puisque le nom propre y fonctionne à plusieurs niveaux sémiotiques. Il peut certes (mais plutôt rarement) fonctionner comme signe indexical, identifiant et individualisant le personnage. Il peut également remplir une fonction symbolique, lorsqu'il représente toute une classe de personnages, au-delà de la fonction singularisante primaire, et même en la contournant. Le nom propre peut aussi devenir un signe iconique, et dans ce cas, il partage des qualités communes avec le personnage qu'il désigne. Cette complexité de son fonctionnement s'exprime également dans la possibilité bien productive pour la farce de transformation du nom propre en nom commun. Il ne désigne alors plus un individu, mais toute une classe d'êtres : les Jehans ou les jenins, les sots ou les cocus.

JEUX DE GÉNÉALOGIES

[...] le povre Jenin
C'est voulu mettre par chemin,
Cherchant de recouvrer ung père.¹⁸

La *généalogie* comme une manifestation spécifique de la référentialité n'est pas fréquente dans les farces. Ceci est facile à comprendre : son aspect fondamentalement statique et livresque rend difficile sa représentation scénique adéquate. De plus, les personnages des farces étant des types schématiques en situations « préfabriquées », leur lignage n'a pas de véritable importance dans le cadre de l'œuvre théâtrale : seules comptent leurs aventures ponctuelles. La nature passagère et éphémère de l'intrigue de la farce, qui représente une situation concrète, brève et rapide, conditionne également le manque de références généalogiques tangibles dans le genre. Il est cependant possible d'en retrouver quelques-unes qui présentent de l'intérêt pour notre sujet.

Il s'agit en fait de jeux référentiels pseudo-généalogiques, assez connus dans la littérature comique médiévale et basés sur l'affirmation de faux liens de parenté

¹⁷ *Les Trois Pèlerins* 1872 : 406–411.

¹⁸ *Jenin, fils de rien*. Tissier 1986–2000 : XVIII, 138–140.

avec un but déceptif. Dans *Pernet qui va au vin*¹⁹, la femme de Pernet tente de combattre et d'infirmier les soupçons de Pernet en le persuadant que son amant et lui sont cousins, tous deux de la noblesse, ce qui devrait le rassurer sur la pureté des intentions du galant. La tactique de la femme est singulièrement bien construite. Elle commence d'abord sa persuasion par voie indirecte, en feignant de ne pas apercevoir son mari, et échange avec son amant des adieux vertueux entre parents :

La Femme

Monsieur, j'ay Pernet apperceu
Qui s'en vient tout droit en ce lieu.

L'amoureux

Adieu, cousine.

La Femme

Adieu, cousin.

L'amoureux.

Adieu, ma cousine, ma seur.

Cette démarche s'étant avérée insuffisante, la femme recourt à une persuasion directe par des références généalogiques, commençant par de simples allégations, qui deviendront ensuite des affirmations de plus en plus élaborées :

La Femme

Certes, Pernet, comme j'entens,
C'est vostre cousin germain.

Comme le rusé Pernet a du mal à croire en cette soudaine révélation d'une parenté si convenable pour sa femme, celle-ci enchérit en insistant sur la prétendue appartenance de Pernet à la noblesse de par sa « parenté » avec le jeune amant :

La Femme

Vous estes gentil par raison;
Vostre cousin monsieur me l'a dit.

[...]

Vous estes, dehors et dedans,
Gentilhomme, veuillez ou non.

[...]

Sans faulte ung homme gentil esse
Du cousin de quoy je vous parle;
De tous voz parens c'est la parle;

¹⁹ *Pernet qui va au vin*. Viollet le Duc 1854: 195–211.

Pour l'amour de vous, sur ma foy,
Toucherez vous deux à moy;
Ce sont lignaiges tous notoires.
[...]
Certes, Pernet, il vous ressemble.

Le jeu référentiel généalogique se précise et s'approfondit : d'un vague cousin prétendu, Pernet s'entend affirmer être le cousin germain de l'intéressé, et avoir du sang noble comme celui-ci.

Ces révélations généalogiques de plus en plus vertigineuses ne sont pas accueillies par le rusé Pernet. Clairvoyant et ironique, il démystifie joyeusement toute tentative de son inclusion référentielle dans une fausse généalogie :

L'amoureux
Adieu, ma cousine, ma seur.
Pernet
Ventre saint gris, quel gaudisseur,
Et quel embrocheur de cousine!
L'amoureux
Adieu, cousine.
La femme
Adieu, cousin.
Pernet
Cousin, dea, que de plaît.
Vous me dressez lignaige
En peu de temps.

Même lorsqu'il semble s'embrouiller dans sa tentative de reconstituer sa généalogie et feint de croire en sa prétendue noblesse, des apartés révélateurs ou des répliques excédées traduisent son scepticisme fondamental et révèlent sa participation volontaire au jeu généalogique :

Pernet
Je croy bien que de part mon père,
Qui espousa sa seur Perrine,
Ma tante la grant cousine
Remuez du gros cousin,
Qui fut à ma tante parent,
Et voilà le fait apparent
Qui esprouve ma gentillesse.
[...]
(tout doux) sans vous blasmer,
Ma femme, je vous entens bien.
[...]

La femme

Il vous ressemble.

Pernet

C'est donc du nez.

Qui suis-je, moy?

Hau, qui, quoy, quoy?

[...]

Mais venez ça

Ai-je quelque tache

De gentillesse sus mon corps ?

Les plaisanteries pour le compte de la généalogie nourrissent le comique de la farce, notamment en superposant aux jeux avec la généalogie des sous-entendus assez grivois.

Un autre exemple de généalogie burlesque peut être retrouvé dans la *Farce de Maistre Jehan Jenin*.²⁰ La mère du personnage principal, badin infatué et prétendu théologien nommé Jehan Jenin (nous avons déjà relevé à propos de cette farce le redoublement du nom propre significatif, et donc, un jeu onomastique annoncé dès le titre), propose à son fils, qui s'autoproclame prophète, une « généalogie » bien à sa mesure. Cette généalogie correspond particulièrement bien aux attentes et aux ambitions de Jehan Jenin qui souhaite se consacrer à une carrière ecclésiastique, puisqu'elle est constituée entièrement par des ancêtres ecclésiastiques. Burlesque, rabaisante et antiphastique, cette pseudo-généalogie suggère la violation de l'obligation de célibat et le non-respect du vœu de chasteté :

Je tousjours dit que series
Une fois ung grant personnage
Vous estes de noble lignaige
Et tout du sang de l'eglise
Pour scavoir la genialogie
Vostre pere et moy fumes enfans
De deux curez richez et puissans
Mon pere estoit filz d'ung abbe
Et cest abbe fut engendre
D'un evesque tresbon preudhomme
Qui fut filz du pape de Romme
Vela la genealogie
C'est esbaye ton sy en l'eglise
Vous estes si hault monte.

²⁰ *Farce de maistre Jehan Jenin*. Trepperel 2011 : 1-5.

La gradation dans les fonctions, l'importance et l'influence des ancêtres prétendus de Jehan Jenin remonte, à l'image du modèle biblique, à l'échelle suprême, celle du pape de Rome, amplifiant ainsi l'effet comique de la généalogie burlesque.

Or, une farce remarquable – *Jenin fils de rien*²¹ – se construit entièrement sur des relations, des mystères et des réflexions généalogiques, et mérite donc bien qu'on se penche sur elle. Souvent traitée de médiocre par les critiques, cette farce est pourtant très intéressante et féconde au niveau du jeu référentiel, puisqu'elle représente pratiquement le seul exemple parmi les farces qui nous sont parvenues, dans lequel le jeu référentiel généalogique est mis au centre de la fable et de la représentation. Le sujet est traditionnellement simple : le badin Jenin se lance dans une recherche de paternité, au cours de laquelle il va être amené à questionner sa propre identité. L'échec de sa quête l'amène à douter, pendant un moment fulgurant, de son existence même. Dans cette farce, les jeux référentiels avec la généalogie passent par plusieurs étapes et péripéties riches en significations et hautement comiques.

L'angoisse quasi existentielle de Jenin devant les mystères et l'imprécision de son origine marque dès le début de la farce les traits de ce naïf qui cependant n'est point sot, et encore moins personnage univoque et plat. À la recherche de son identité, il a la conscience du manque de plénitude de sa personnalité sans une filiation reconnue, et la farce est ponctuée de ses exclamations anxieuses d'un être qui cherche en vain son unité :

Jenin

Dictes moy donc qui est mon pere. [...]
Je seroys doncques imparfait,
Se quelque ung ne m'eust engendré (v. 36–49).
[...]
Dea, si fault-il que j'ayes ung père! (v. 192)

La recherche de ses propres racines passe par plusieurs étapes, et joue sur les multiples significations du terme « père », mais aussi, sur ses multiples occurrences dans la farce, qui semblent comme l'écho de cette recherche comique et à la fois pathétique de la paternité.

La première étape est marquée par une démarche burlesque de sa mère : excédée par les questions incessantes de son fils, elle lui annonce l'avoir conçu lorsqu'elle était couchée dans son lit toute seule, couverte d'un pourpoint et d'une jaquette. La généalogie burlesque commence donc par une référence ludique à des objets remplaçant la figure paternelle, et Jenin lui-même se moque longuement de cette tentative naïve de sa mère d'offrir une explication :

²¹ *Jenin, fils de rien*. Tissier 1986–2000 : XVIII.

Jenin

Tant vecy ung merveilleux point,
Que je suis filz d'une jacquette!
Sur ma foy, je ne le croys point... (v. 52–64)
Entendre ne puis qui je suis.
Je seroys doncques filz de layne? (v. 72–73)

La deuxième étape du jeu référentiel généalogique est marquée par l'apparition du prêtre, qui reconnaît avec une satisfaction manifeste et même orgueilleuse « avoir fait » Jenin et dit même l'« avoir forgé » (v. 210). Cette dernière expression pose de manière burlesque ici le prétendu père comme créateur ayant instrumenté de manière quasi démiurgique l'apparition d'un être humain. Or, la mère niant aussitôt cette paternité fraîchement retrouvée, l'insécurité de Jenin subsiste et même augmente. Pour essayer de la dépasser, le personnage questionnera ses origines déjà de manière inclusive, en mettant en doute non seulement sa figure paternelle, mais soudain aussi, la figure maternelle. Une voie entrevue pour trancher la contradiction opposant ses parents présumés serait donc de mettre en question aussi bien l'un que l'autre. Pour résoudre cette interrogation, l'intervention d'un tiers est nécessaire, et un devin, charlatan ambulancier, entre en scène pour une dernière étape de la quête généalogique dans la fable.

Le devin remplace le jeu généalogique, qui s'essouffait déjà en interrogations récurrentes et répétitives, dans une nouvelle perspective : il propose certes une solution à l'incertain, mais tout en rejetant le certain, la maternité de Jenin :

[...] je concludz,
Omnibus evidentibus,
Que Jenin est filz messire Jehan,
En la presence de ses gens,
Et n'est point le filz de sa mère (v. 387–391).

Le mystère généalogique ne fait que s'épaissir. Dans son désir de donner une réponse satisfaisant tout le monde (sauf Jenin, évidemment...), le devin proclame le jeune homme « filz de personne ». Le prêtre ne serait pas son père, puisque sa mère le nie, mais aussi, sa mère ne serait pas sa mère, puisqu'elle ne saurait concevoir d'un pourpoint, comme elle prétend l'avoir fait. L'absurdité logique du raisonnement rajoute au comique de la scène :

Pour vous accorder tous ensemble,
Il ne sera filz de personne.
Car ma raison je treuve bonne:
Sa mère m'a dit que du prestre
N'est point le filz; or ne veult estre

Jamais Jenin le filz sa mère.
Or donc il n'a mère ne père,
N'en eust jamais. Vecy le point:
Il n'y avoit rien que ung pourpoint
Sur sa mere quant fut couchée:
Or sans qu'elle fut attouchée,
Tel enfant n'est sceu concepvoir;
Par quoy on peult appercevoir
Qu'il n'est filz d'homme ni de femme (v. 411–424).

C'est ainsi que Jenin se retrouve privé de toute racine, de tout ancêtre, si bien qu'il est amené à douter de sa propre existence même :

Jenin

A! vraiment doncques, par mon ame,
Je suis Jenin le filz de rien.
Adoncques, pour l'entendre bien,
Jenin n'est point le filz sa mère;
Aussy n'est point le filz son père;
Ergo donc je ne suis point filz
Ne père ne mère, vresbis!
Doncques Jenin n'est point Jenin.
Qui suis-je donc? Janot? nennin.
Je suis Jenin le filz de rien.
Je ne puis trouver le moyen
Sçavoir si je suis ou suis mye (v. 425–436).

Son remarquable monologue final superpose au jeu référentiel généalogique initial un jeu référentiel secondaire avec des références bibliques et spirituelles.

« *Tant vecy ung merveilleux point* », s'exclamait Jenin railleur lorsque sa mère essayait de lui faire croire qu'il était né d'une jaquette. Ce terme même de merveille semble annoncer la référentialité biblique ludique à la fin de la farce. Les figures généalogiques absentes de son existence, tant cherchées et pourtant introuvables, poussent Jenin à s'extraire de sa nature humaine pour chercher son identité simultanément dans le règne animal et dans le monde spirituel, dans une alternance comique et pathétique à la fois. Suis-je Dieu ou la vierge Marie (sic !)? Suis-je diable? Suis-je une bête? Suis-je un saint? se demande tour à tour Jenin. Chacun de ces questionnements est tranché par un raisonnement témoignant d'un bon sens et de repères solides, quoique quelque peu naïves, dans l'existence; ce raisonnement écarte donc toute possibilité d'assimilation avec chacune des catégories envisagées. Puisque Dieu et la Vierge sont tous deux au paradis, puisque Jehan n'est pas cornu, puisqu'il a l'air d'un homme et non pas d'une bête, et que les saints sont tous morts et peints sur les autels des églises, c'est donc que Jenin

est un être à part, indépendant de tous ces groupes. Ses tourments généalogiques ne sont point résolus et semblent même beaucoup plus angoissants qu'au début de sa quête.

Cette tentative d'auto-identification, émouvante et presque pathétique, est tout aussi burlesque et ludique. Le contraste comique entre le badin bâtard et Dieu, la Vierge ou les saints engendre le rire par l'absurdité fondamentale même d'un tel parallélisme.

Suis-ge Dieu ou Vierge Marie?
Nennyn; ilz sont (tous deux) en paradis.
Suis-ge dyable? qu'esse que je dis!
Vrayement, je ne suis pas cornu (v. 438–441).
Pourtant si ne suis-ge pas beste;
Il est bon à veoir à ma teste
Que je suis faict ainsi que ung homme (v. 442–444).

[...] Je ne croy point que ne soye saint.
Il fault donc que je soye painct
Et mis dessus le maistre autel (v. 452–454).

A ce moment quasi tragique, un revirement brusque s'opère, typique de la farce qui refuse de se prendre trop au sérieux. Le bon sens triomphe soudain, comme une révélation en un éclair : il est inutile de rechercher sa généalogie. Jenin conclut en revenant dans l'emploi plus ou moins stéréotypé du badin qui évite de se poser trop de questions, mais cependant, ne manque pas de profiter de tous les biens matériels sur lesquels il peut mettre la main :

Or conclus-je, sans long babil,
Que je ne suis filz de personne.
Je suis à qui le plus me donne. » (v. 461–463)

La transition abrupte de l'individu anxieux, presque dramatique, tâtonnant à la recherche de son identité, vers le personnage du badin, contribue également à l'effet comique final.

Cette profondeur indéniable du personnage de Jenin, sa quête d'identité et son dramatique monologue final ne devraient pas être interprétés trop littéralement, mais plutôt considérés dans l'optique du traitement ludique et burlesque. La quête généalogique, argument de la farce, est burlesque et rabaissée : un niais bâtard se demande si le curé du village ne serait pas son père. Sur cet arrière-fond, ses angoisses existentielles acquièrent une consonance comique. Même avec ces réserves cependant, la farce *Jenin fils de rien* possède une profondeur, une richesse et une plasticité fuyante du sens qui en font un spécimen du genre particulièrement remarquable, et qui mérite une plus grande notoriété.

LE « RÉALISME » DES FARCES

La situation farcesque est stylisée, typifiée, dessinée à grands traits de clichés. Elle est ainsi facilement reconnaissable, rapportable à la réalité, fournissant le degré minimal de référentialité nécessaire pour l'actualisation du jeu théâtral, pour sa possibilité même.

Le « réalisme » des farces se base naturellement sur la référentialité inhérente à toute fiction. La fiction, ou le jeu théâtral, aussi conventionnels soient-ils, ne sauraient être conçus, reconnus, reçus par le public et donc, esthétiquement efficaces et fonctionnels, sans une référentialité fondamentale indispensable. La possibilité de les rapporter à des situations bien connues et même banales de la vie est une exigence sine qua non de leur fonctionnement. Le réalisme est donc une condition incontournable de l'existence et de la réalisation même du jeu théâtral.

Or, ce n'est ni l'unique explication ni l'unique fonction possible de cette référentialité basique et fondatrice du jeu théâtral des farces. Il serait insuffisant de s'en contenter et d'en déduire une affirmation définitive de pseudo-réalisme farcesque. Toute référence à la réalité reflète la réalité, qu'elle le veuille ou non. La vie ne consiste certes pas uniquement en ces aspects tronqués, rabaissés et routiniers du vécu quotidien que l'on visualise dans la référentialité farcesque, mais ceci ne signifie pas non plus qu'elle est exempte de tels aspects. L'existence quotidienne elle-même est dans une certaine mesure (non négligeable !) routinière et banale, le vécu est trivial, les réactions sont souvent standardisées et répétitives, surtout dans les dimensions inférieures de la vie humaine que la farce reproduit. De ce point de vue, la farce **est** référentielle et reflète des éléments de la réalité quotidienne de l'époque de sa création, sans toutefois présenter une image complète de la réalité, ni référencer directement à celle-ci.

COMBIEN DE RÉALISME DANS LES FARCES?

En philosophie, on appelle « réalisme » toute doctrine considérant qu'il existe une réalité indépendante de la pensée. Sans nous étendre sur le problème de définir le terme même de réalisme, nous adopterons ici pour les buts de notre réflexion une définition qui soit la plus large possible : *Conception esthétique selon laquelle le créateur décrit la réalité sans l'idéaliser*²². Elle marque bien le fait que le réalisme en littérature traduit, volontairement ou non, un choix de démarche esthétique de la part de l'auteur, responsable de la sélection et de l'organisation des éléments référant à la réalité.²³

²² <http://cnrtl.fr/definition/réalisme> .

²³ Konrad Schoell souligne que c'est bien l'intention de l'auteur qui conditionne les manifestations du réalisme dans l'œuvre, puisque « le réalisme littéraire n'est pas simple reflet d'une réalité

Il convient dès le début d'exclure de notre champ d'analyse toute approche « extrême » du réalisme dans les farces, qui affirmerait ou nierait en bloc et inconditionnellement son existence et sa valeur référentielle. Il est vrai que l'illusion de réalisme des farces n'est plus sérieusement admise depuis un certain temps déjà, et notamment, depuis les réflexions de chercheurs comme Robert Garapon, Konrad Schoell ou Charles Mazouer, ainsi que bien d'autres, sur le sujet du réalisme farcesque. La position inverse, qui nierait toute existence de références réalistes dans la farce, la rangeant ainsi dans une catégorie (d'ailleurs difficilement concevable) de théâtre non représentationnel, esthétique pure dans laquelle tout signe ne signifie que soi-même, ne semble pas, de son côté, avoir été développée, tant elle apparaîtrait absurde. Nous partons donc sur la prémisse déjà bien établie que les références réalistes dans les farces sont incomplètes, sélectives et fragmentaires, et, loin de viser à documenter leur réalité contemporaine, poursuivent d'autres buts essentiellement esthétiques et ludiques.

Les critiques s'accordent pour indiquer qu'il convient de prendre beaucoup de précautions en abordant la conception de réalisme dans les farces. Dans son célèbre article sur le réalisme de la farce²⁴, Robert Garapon analyse le prétendu réalisme farcesque qu'il qualifie de « schématique et conventionnel »²⁵. Il souligne le peu de domaines d'élection des références réalistes, ainsi que leur précision insuffisante, qui rendraient le réalisme farcesque fort peu informatif de la vie quotidienne du XV^e et du XVI^e siècles. De même, dans son étude bien connue sur le théâtre médiéval²⁶, Charles Mazouer met d'emblée en garde sur l'aspect réaliste de la farce médiévale, appelant à nuancer l'impression initiale de réalisme qui s'en dégage. Certes, il semble bien évident qu'un réalisme farcesque éventuel ne saurait être que fragmentaire, incomplet, imprécis : ce qui ne revient nullement à dire qu'il ne saurait être du tout.

Y a-t-il des domaines de prédilection de ce réalisme ? Là encore, le sujet semble être bien exploré. Ainsi, Garapon regroupe les références à la réalité dans les farces (qu'il n'oublie pas de qualifier de schématiques et de conventionnelles) en trois groupes : ayant trait à la vie organique (manger, boire, éliminer), à la vie conjugale (désir, sexualité, querelles de ménage), et à la prétention et à la sottise dans la vie sociale. Schoell, qui étudie exclusivement les références à la vie quotidienne, range les indices de réalisme dans les groupes suivants : éléments de la vie quotidienne (vêtements, logement, nourriture, travail) ; pratique religieuse fragmentaire (confessions surtout). Il en conclut sans surprise que « [l']image de

extérieure, mais que l'intention de l'auteur ou du genre est responsable du choix et de la réorganisation de ce réel empirique » (Schoell 1985 : 42).

²⁴ Garapon 1974 : 9–20.

²⁵ Idem, p. 9. Garapon y formule la thèse que le réalisme se présente en fait comme un « parti pris de laideur réjouissante » qui serait « un caractère distinctif de la farce en tant que genre dramatique ».

²⁶ Mazouer 1998 : les pages 287–358 sont consacrées à la farce.

la vie quotidienne n'est pas complète, il s'en faut de beaucoup ». Mazouer, de sa part, résume dans les grandes lignes ou, plutôt, présente un survol représentatif en évoquant la représentation de la société, de la vie de tous les jours, de la vie familiale et conjugale.

En changeant d'optique ou de classement, on pourrait encore varier la désignation des domaines, mais les tendances sont assez claires : le réalisme farcesque présente des références aux hommes réels de différentes classes sociales dans des situations de la vie ordinaire. Certes, les classes de moyenne ou basse condition sont privilégiées, et les situations du quotidien sont triées selon des paramètres que nous tâcherons de préciser ci-après. À notre avis, M. Garapon a bien suggéré une structuration potentiellement opérationnelle de ces situations, selon qu'elles ont trait à la vie organique de l'individu, à la vie familiale ou à la vie plus largement sociale. Sans doute, ces strates de références réalistes dans les farces se recoupent et se combinent bien souvent, rendant difficile, sinon impossible, toute tentative de classification inclusive.

D'ailleurs, décrire de façon exhaustive ce réalisme farcesque, le traquer et le catégoriser minutieusement dans ses différentes manifestations, pour ensuite exemplifier en abondance ces dernières, nous semble impossible et de surcroît, inutile. Il serait autrement plus productif pour notre sujet de rechercher les aspects *ludiques* des références réalistes, les aspects par lesquels elles jouent avec et se jouent de la référentialité, la réalité, la représentation et la réception des pièces.

Quels seraient les enjeux du réalisme farcesques ainsi délimité dans ses grands traits?

Pour Garapon, le réalisme serait le résultat d'un « *parti-pris esthétique délibéré* » des auteurs des farces, qui consisterait à montrer quelques vices élémentaires, la laideur et la bassesse, surtout pour réjouir et faire rire les spectateurs. Garapon évoque aussi, quoique rapidement et avec assez peu de conviction, une deuxième fonction possible du réalisme farcesque, qui viserait à provoquer une distanciation par rapport aux défauts et vices montrés. L'enjeu serait donc presque exclusivement de faire rire par l'évocation du bas matériel et corporel à travers des références adaptées à certains aspects de la réalité.

Konrad Schoell²⁷ modère quelque peu le jugement catégorique de Garapon sur le réalisme farcesque. Il situe le réalisme de la farce dans l'optique de *l'intention* de l'œuvre farcesque (et donc, de la réception de la farce). Cette intention serait primordialement celle d'amuser, indique-t-il, mais elle pourrait également être satirique (par rapport à certains états ou professions) ou critique (puisque les farces présentent souvent des conflits sociaux). Schoell propose ainsi des explications « sociales » et « littéraires » de ce réalisme sélectif. Ce dernier refléterait une partie seulement de la société, qui correspondrait au mieux au public de la farce.

²⁷ Schoell 1985 : 39–54, repris presque intégralement dans son livre *La farce du quinzième siècle*, Gunter Narr Verlag, 1992.

De plus, ceci serait imposé par l'esthétique même de la farce, « *le réel devant être combiné avec le ludique pour produire une pièce de théâtre comique* ». Schoell conclut que la farce « *arrange les éléments de la vie quotidienne de façon à servir une intention de critique et d'amusement. C'est cette dernière intention qui est surtout responsable du côté caricatural et exagéré qu'on peut retrouver dans certains aspects de la vie quotidienne* » qui y sont représentés, Shoell visant ici surtout les références à la sexualité.²⁸

Mazouer, quant à lui, estime que les images de la réalité sont déformées dans la farce par les exigences de l'esthétique farcesque exclusivement orientée vers le rire. Ce rire peut certes avoir quelquefois des intentions satiriques aussi, mais il serait avant tout un rire carnavalesque dans la conception bakhtinienne : transgresseur, grotesque et temporaire.

Deux grandes fonctions du réalisme farcesque, qui trie et modifie le réel, sont donc identifiées : amuser et faire rire, d'abord, mais aussi (parfois et peut-être), critiquer (sans aller jusqu'à corriger, certes) certains vices et travers des hommes.

* * *

Les limites, les grandes orientations et les enjeux du réalisme farcesque étant donc bien tracés, nous ne nous y attacherons pas ici. Or, un des aspects plus particuliers du réalisme farcesque nous semble intéressant et bien pertinent pour notre sujet qui est le jeu. Il s'agit de ce qu'on appelle souvent le *naturalisme* des farces, une extension du réalisme farcesque qui contribue de manière particulièrement efficace aux réalisations ludiques créatrices de sens, tout en exploitant les spécificités dramaturgiques et représentationnelles de la farce, que l'on a parfois tendance à oublier, obnubilées par les textes.

RÉALISME ET NATURALISME: JEUX ET ENJEUX

Le terme de « naturalisme » est certes anachronique par rapport au Moyen Age. En effet, le phénomène esthétique désigné par ce nom apparaît dans les beaux-arts dès la fin du XVIII^e siècle pour y nommer un art qui recherche l'imitation exacte de la nature, et le phénomène littéraire est caractéristique du XIX^e siècle avec son plus célèbre représentant Émile Zola. Est-il donc permis de parler de « naturalisme » dans les farces ?

Dans la lignée d'Erich Auerbach²⁹, le naturalisme peut être considéré comme un phénomène transhistorique qui remonte à l'Antiquité, notamment à Homère, et qui se retrouve avec une certaine régularité dans toutes les littératures du monde. Il s'agit dans cette optique d'une *représentation mimétique de la réalité dans une*

²⁸ Schoell 1985 : 53.

²⁹ Auerbach 1968.

œuvre littéraire, c'est-à-dire, d'une reconstruction fidèle et minutieuse de la réalité empirique. Le naturalisme constitue dans cette perspective une continuation amplifiée du réalisme et une antithèse du romantisme (ou de l'idéalisme).

Nous utiliserons donc le terme dans cette acception plus générale et transhistorique, pour marquer, dans le contexte des farces françaises de la fin du Moyen Age, cette même *continuation amplifiée du réalisme*, avec une nette prédilection pour le bas matériel et corporel, pour reprendre la célèbre expression de Mikhaïl Bakhtine.

Ce naturalisme s'actualise selon deux axes principaux : celui du corps individuel (physiologie) et celui du corps social (physiologie et violence). Le naturalisme des farces est certes et en premier lieu *physiologique* dans son aspect fondamental de véritable hantise du corps grotesque dominé par ses pulsions primaires (manger et boire, uriner et déféquer, faire l'amour). Or, parallèlement, il est aussi *sociologique*, ce qui s'exprime dans une simplification extrême des rapports sociaux et familiaux, presque toujours ramenés à la corporalité naturaliste, avec souvent en prime la dimension fondamentale de la violence physique.

VIOLENCE PHYSIQUE

Les coups administrés ou reçus sur scène sont relativement fréquents dans les farces, si bien qu'ils sont devenus un de leurs traits distinctifs. Cette extériorisation illustrative de la violence en agression s'enracine dans les traditions carnavalesques. Le comique de coups de bâtons préside donc à la naissance de la farce comme genre. Il est significatif que la plus ancienne farce qui nous soit parvenue – *Le Garçon et l'Aveugle*, qui date du XIII^e siècle – fonde son comique sur deux procédés qui deviendront plus tard de grands classiques dans la dramaturgie farcesque : le déguisement par l'auditif (en contrefaisant sa voix) et les coups de bâton généreusement distribués.

Les scènes de bastonnades sont présentes dans plusieurs pièces appartenant au groupe des farces les plus simples, formes rudimentaires que l'on nomme communément « parades » – telle *Le Pont aux Ânes*, où le mari, qui n'arrive pas à se faire obéir par sa femme, finit par la battre comme plâtre, ce qui lui assure immédiatement une obéissance parfaite. Mais les bastonnades égayaient aussi des farces plus complexes et plus élaborées. C'est un comique fort goûté par le public.

Souvent, c'est la femme infidèle qui est battue par son mari qui n'est pas dupe de l'adultère. Dans *Le badin qui se loue*, le mari bat ainsi sa femme, tandis que le valet badin commente en connaisseur :

Le mari

Du cas suis assez informé.
Par Dieu, qui m'a fait et formé,
Je vous battray tout mon saoul.

La femme

Fault-il que, pour un meschant foul,
Je sois ainsi mal demenee ?
Mon Dieu, il m'a presque assommée !
Je vous prie, abstenez vous.

Le badin

Hon, hon ! quelz coups ! (v. 321–328)³⁰

Dans d'autres farces, c'est le mari trompé qui de plus est battu, ou bien un niais est corrigé à grand renfort de coups, comme le badin Jeninot de la farce *Jeninot qui fit un roi de son chat*. Parfois, l'échange de coups dégénère en bagarre impliquant plusieurs personnages (comme dans *Le savetier, le sergent et la laitière*).

Cette extériorisation de l'agression physique est d'habitude expressément signalée dans le texte des farces. Les indications qui s'y rapportent sont données soit dans les didascalies (quoique ce soit plutôt rare), soit de manière indirecte, dans les répliques des personnages (en didascalies cachées) : l'un promet de battre l'autre, puis l'autre se plaint de la rudesse des coups reçus... Le texte dramaturgique est donc déclaratif, démonstratif même, ce qui renvoie bien à la conventionalité de la représentation farcesque.

Le naturalisme des bastonnades est à la fois conventionnel et stylisé, un « gag » à succès, dirions-nous aujourd'hui, et qui n'a rien à voir avec la représentation de la réalité. Dans ce sens, il appartient aux jeux référentiels, puisqu'il caricature la réalité pour parvenir au but premier de la farce : faire rire.

PHYSIOLOGIES DU CORPS GROTESQUE

Un autre aspect ludique du naturalisme des farces est à relever dans les représentations qu'elles donnent de la corporalité au niveau le plus bassement physiologique possible. La farce insiste avec complaisance et abondance sur le bas matériel et corporel. Déjà Bakhtine dans son célèbre ouvrage³¹ sur François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, soulignait son étroite parenté avec le carnaval. Roger Garapon indique que la farce est volontairement et exclusivement rabaissante de par son essence même.³² En effet, l'affinité du genre avec la culture populaire et carnavalesque justifie bien cette prédilection pour l'évocation de tranches de la vie matérielle, organique même, et des désirs

³⁰ *Le Badin qui se loue*. Tissier 1986–2000 : XIX.

³¹ Bakhtine 1985.

³² « [...] ce que nous appelons le réalisme de la farce médiévale » n'est en effet qu'« un parti pris esthétique, la volonté de ne retenir de la vie courante que certains aspects bas, répugnants, risibles ». Garapon 1974 : 18.

humains dans tout ce qu'ils ont d'impérieux et de primaire. Ce qui se fait à travers la sexualité et l'élimination physiologique (uriner et déféquer).

L'esprit carnavalesque, exclusivement matériel et corporel, règne dans les farces. Les personnages y sont énergiques et naturels. Leurs corps actifs et jouisseurs accomplissent toutes les fonctions corporelles: manger et boire, se soulager, faire l'amour, et ceci dans la bonne humeur et la jouissance des facultés corporelles. Certes, on y trouve aussi des personnages au corps décrépité ou défaillant (vieillards et invalides), mais ils n'évoquent rien de tragique ni d'épouvantable: leur corps fatigué, usé ou handicapé est tout simplement ridicule, et devient souvent source et prétexte du comique médiéval, qui rit volontiers des infirmités, ou donne lieu à quelque ruse joyeuse et sans scrupules.

La sexualité, très présente dans les farces, est quasi absolue : les personnages semblent totalement soumis à leurs pulsions animales. Ils déclarent ouvertement leurs désirs et s'empressent de les assouvir aussitôt. D'ici, plusieurs farces tirent leur effet comique de l'accumulation d'incidents fâcheux qui sont autant d'obstacles devant l'assouvissement de ces désirs.

La sexualité fournit l'intrigue et de multiples revirements dans la plupart des pièces connues. En même temps, elle a peine à dépasser son rôle de déclencheur d'un jeu scénique farcesque, et on se rend compte que la farce ne présente finalement pas la sexualité au centre de la fable, mais bien les jeux de la ruse et de la tromperie à propos et autour de la sexualité.

Bien que les farces utilisent parfois volontiers le langage précieux qu'elles mettent dans la bouche des amants faisant part au public de leur grand amour pour leur dame, cette utilisation est franchement comique. Le langage précieux et spiritualisé contraste avec la bassesse de leurs instincts corporels qui sont les seuls qui les gouvernent, comme il devient toujours évident quelques vers plus loin. Cf. par exemple la tirade du Vert Galant de la farce *Lucas, sergent boiteux et borgne, et le Bon payeur*³³ :

Le Vert Galant

Amour veult mon cœur penestrer
De sa sayete noble et digne.
Je suys navré, sans point doubter.
Icy ne puys plus arester ;
Je veulx aller voir Fine Myne.
La voila la gente godine,
Mon soulas, ma joye et plaisance.
Ah! il fault bien que je m'avance,
Pour l'aller saluer souldain.
Honneur! Madame, au cœur humain.
Où est le faulx borgne Lucas?

³³ Tissier 1986–2000 : XXXV.

Ameline

Ceste nuyt ferons nostre cas,
Car il est allé sur les champs.

Le Vert Galant

Ainsy que deux parfaits amans,
Nous ferons bien nostre paquet (v. 260–274).

L'amour n'existe dans les farces que sous sa forme de désir physique exprimé directement, aussitôt que ressenti. Ainsi le badin de la farce *Le galant qui a fait le coup*³⁴ déclare tout de go à sa chambrière : « Tu me faictz le sang esmouvoir... » (v. 27). Les nombreux curés des farces, protagonistes de prédilection pour l'emploi des amants, ne se gênent pas pour exprimer leur désir dans les termes les plus évocateurs et souvent bien crus.

Les femmes des farces, elles, sont présentées comme insatiables – encore un lieu commun de la littérature comique (mais aussi, de la littérature moralisante) du temps. La femme de la farce *Le Retrait*³⁵ ouvre la farce avec un monologue dans lequel elle raconte son attirance pour un beau jeune, en précisant candidement : « J'ey espoir avec luy gesir. » (v. 18) :

Sy le myen coeur est remply d'ire,
Las ! à bon droict je le puy dire,
J'ey bien raison de me complaindre ;
Car mon mary me tient soublz las
De grand rigueur, dont n'ay soulas.
En luy n'a point de pasetemps,
Dont bien souvent mauldictz le temps,
Le jour et l'heure de ma naissance.
Pensés-vous que prenne plaisance
En luy ? Non, non, je vous promais.
Sy le servirai-ge d'un mais,
Par Dieu ! dont pas il ne se doute ;
Car j'ey mys mon amytié toute
En un beau filz. Voyla, je l'ayme ;
Je mouray plus tost à la payne
Que je ne face son desir.
J'ey espoir avec luy gesir
Sy mon mary s'en va aulx champs (v. 1–19).

La femme de Jaquinot (de la farce *Le Cuvier*³⁶) exige qu'il l'honore « tous les jours cinq ou six fois » parallèlement à toutes les taches ménagères qu'elle lui a assignées.

³⁴ Tissier 1986–2000 : XXXVI.

³⁵ Tissier 1986–2000 : III.

³⁶ Tissier 1986–2000 : XIII.

Plusieurs farces sont construites autour du motif du dépit des femmes dont le mari est déjà trop vieux ou tout simplement impuissant, et ne peut plus faire l'amour. Ces femmes s'en plaignent amèrement (comme dans *Le Ramoneur de cheminées*), même parfois devant la justice (dans *Raoullet Ployart*), et/ou cherchent des moyens pour remédier à cette situation. D'ailleurs, le remède peut s'avérer pire que le mal, comme dans *Les femmes qui font refondre leurs maris*.

L'appétit sexuel débordant et l'insatiabilité des hommes et des femmes font que tout ce petit monde se trompe allègrement, et les adultères sont un des grands axes d'organisation de la représentation de la vie conjugale dans les farces. Dans la majorité des cas, ce sont les femmes qui trompent leurs maris avec un amant extérieur au ménage. Les exemples du contraire ne sont pas abondants : ainsi dans *Le Galant qui a fait le coup*, c'est le mari, exceptionnellement, qui trompe sa femme avec leur chambrière.

Les femmes accueillent leur amant dans le logis conjugal et, selon un rituel bien propre à la farce, le régale d'un bon repas avant de passer à l'acte – qui d'ailleurs est rarement « montré » sur scène, mais seulement suggéré, et dans la plupart des cas, même rendu impossible par le retour inopiné du mari ou la fâcheuse présence du badin. Le retour du mari impose de recourir à la ruse, et plusieurs farces sont construites sur ce schéma qui deviendra plus tard celui de la vaudeville et du théâtre de boulevard : les deux amants qui se retrouvent, et qui sont gênés dans leurs ébats par le retour de mari. Il s'agit alors de sauver les apparences, et les femmes des farces rivalisent d'ingéniosité à cette occasion.

Souvent, elles recourent à la cachette : procédé très fructueux du jeu farcesque car scéniquement productif. Dans *Le Retrait*, l'amant est caché dans les toilettes, et la femme lui recommande même de mettre sa tête dans la cuvette pour que sa toux ne le trahisse pas ! Dans *La farce du Poullier à six personnages*, la cachette sera le poullailler, qui accueillera tour à tour les deux malheureux gentilshommes trompés par le couple de meuniers rusés.

Parfois, la cachette est complétée par d'autres ruses féminines ; ainsi, dans la farce *Un amoureux*, la femme cache son amant et, prétextant une maladie subite, envoie son mari chez le médecin. (Ce procédé peut également déboucher sur des revirements ultérieurs de la situation, comme dans *Un Amoureux* ou dans *Frère Guillebert*.) Dans la plupart des cas, la ruse triomphe, le mari est berné. Parfois cependant, la femme en prend pour son compte, ou l'amant est châtié.

Le naturalisme dans la sexualité est aussi traduit sur un autre niveau que celui de la fable. Il s'agit bien du niveau linguistique, et plus précisément, des équivoques érotiques, grivoises ou franchement obscènes.

Il existe des farces qui sont construites toutes entières autour d'une équivoque érotique. Il ne s'y passe pratiquement rien – la situation est statique, et l'action de la fable est remplacée par un dialogue exploitant toutes les ressources de cette équivoque. Les titres de ces farces sont bien suggestifs, comme *Les Femmes qui*

font écurer leurs chaudrons, ou Les Femmes qui font rembourrer leur bas.

Dans *Le Ramoneur de Cheminées*³⁷, un vieux ramoneur se voit rabrouer par sa femme à cause de ce qu'il « ne peut plus ramoner ». L'équivoque érotique de la cheminée est d'origine populaire et connue depuis longtemps. Ici, elle est filée à mots couverts du début jusqu'à la fin, sans jamais être trop au ras du texte ; les critiques supposent que cette farce a pu être écrite pour un public plus délicat. A mesure que la farce avance, l'équivoque se précise, et le sens érotique devient évident.

Le Ramoneur

Ramonnez vos cheminées,
Jeunes femmes, ramonnez ! (v. 1–2 – le Cri de metier du ramoneur)
[...]

La femme

Par ma foy, à ce qui j'entens,
Il ne peult plus lever le boys
Du ramon... (v. 275–277)
[...]

La femme

Il est mort, c'est-à-dire au monde.

La voisine

Comment ?

La femme

Il ne ramonne plus,
Non plus qu'ung enfant nouveau né (v. 302–305).

Construire une pièce entière sur une équivoque est assez difficile : il est nécessaire de doser les effets et de jouer constamment sur l'alternance entre sens propre et sens figuré. Pierre Gringore y est parvenu avec beaucoup de maîtrise, mais certainement aussi, avec plus de grivoiserie et d'esprit gaulois, dans la *Farce de Raoullet Ployart* (1512)³⁸, qui faisait partie de la célèbre sotie *Le Jeu du Prince des Sots et de Mère Sotte*. Ici, l'équivoque s'exprime à travers une métonymie : la femme insatisfaite parle d'elle-même comme d'une vigne qui n'est pas labourée, et cherche des laboureurs qui remplaceraient son mari impotent :

Doublette

Raoullet Ployart, je vous respondz
Que ma vigne est quasi en frische.
[...]

³⁷ Tissier 1986–2000 : XXI.

³⁸ Gringore 1858 : 270–286.

Raoullet

J'ay eu autresfois le renom
De si bien fouller la vengeance!

Doublette

Et maintenant, quoy?

Raoullet

Je me reнге,
Me deultz, et ne puis plus fouller.

[...]

Doublette

En effect, ma terre est en bruit;
Il ne fault que trouver ouvriers
Qui y besongnent volentiers,
Et qui aient des besches friandes.

Survienent alors deux « laboureurs » : Dire et Faire ; le premier l'abreuve de belles promesses, mais c'est le deuxième qui lui donne pleine satisfaction. Ainsi, la deuxième partie de la farce illustre-t-elle le proverbe « *Il vaut mieux faire que dire* ».

Parfois, le naturalisme dans la représentation de la sexualité débordante dépasse les limites du tolérable et dégringole dans l'obscénité. De telles farces ne sont pas très fréquentes, sans toutefois être exceptionnelles. Souvent, elles présentent des situations figées: il ne s'y passe strictement rien, sauf des dialogues abondant en descriptions crues des rapports sexuels – comme dans *La Confession Margot*, où le jeu autour de la transposition d'une confession sur le plan matériel et corporel amène à des aveux grossiers et graveleux. Ce type de parler est directement lié au langage obscène carnavalesque.

D'autres fois, obscénité et abondance du vocabulaire de la sexualité peuvent se retrouver dans une pièce plus élaborée : tel est le cas de la farce *Frère Guilbert*. La farce s'ouvre sur un sermon joyeux du bon frère consacré à l'acte sexuel, dans un langage très cru et direct. Ensuite, le développement de la fable se poursuit selon le modèle narratif emprunté du fabliau *Les Braies du cordelier*, mais toujours avec une grande abondance du vocabulaire lié à l'acte sexuel. Il y a certainement une fixation sur la sexualité dans cette farce. Or, on y parle beaucoup de l'acte, mais on n'accomplit rien (la tentative d'adultère est avortée). Il s'agit donc d'une transgression purement verbale et ludique des convenances.

Cette transgression est poussée parfois à la scatologie pure (propos grossiers qui traitent des excréments). Dans certaines farces, les éléments scatologiques parsèment juste ici ou là les textes pour faire jaillir un éclat de rire complémentaire. Souvent, ils s'inscrivent de manière assez harmonieuse dans la trame de la fable et dans le jeu scénique, et concourent à un franc comique gaulois. On pourrait évoquer comme deux exemples de cette utilisation ciblée de la scatologie pour

les besoins de l'intrigue et du jeu les farces *Un Amoureux* et *Du meunier à qui le diable emporta l'âme en enfer*.

On peut déjà conclure de cette rapide évocation de quelques aspects significatifs du naturalisme dans les farces qu'il est plus déclaratif et suggestif qu'ouvertement évocateur et exhibitionniste. L'explication est à rechercher sans doute en premier lieu dans l'extrême conventionalité du décor sur les tréteaux, qui excluait toute démonstration directe, mais aussi, dans l'esthétique même du genre qui joue souvent sur le sous-entendu, l'équivoque, le voilé, en tirant ses effets comiques justement du non-dit, du non montré.

Certes, l'explication du naturalisme des farces pourrait se rattacher avec justesse à l'esprit et à l'esthétique carnavalesques de la fête publique et du bas matériel et corporel, ainsi qu'à l'opposition à la haute culture officielle ecclésiastique ou chevaleresque. Cependant, à un niveau plus profond, il est possible de dégager deux grands enjeux de ce naturalisme farcesque.

En effet, le corps est l'animalité même en nous, une animalité dont l'homme depuis toujours veut se distancier. Les plaisirs du corps rappelant à l'homme son animalité, et son humanité, il prend très tôt le soin de les civiliser : manger, boire, dormir, se reproduire, éliminer – tout est socialisé et civilisé par l'homme. Dans ce contexte, leur spectacle à un état quasi naturel fait rire, et rassure. Ainsi, suivant des pistes de réflexion tracées notamment par Michel Meyer, il est possible d'attribuer au naturalisme grossier la valeur d'un acte de conjuration de la peur de l'animalité en soi, puisque de cette manière, « *l'humain vise chaque fois à se rassurer sur sa maîtrise du corps en s'assurant que ce corps est effectivement le serviteur docile de la volonté* ». ³⁹

Le naturalisme des farces acquiert aussi, parallèlement à sa valeur rassurante, celle d'une source de plaisir esthétique devant le spectacle de la différence, que l'on feint de croire réel. Le théâtre étant conventionnel de par son essence même, on feint de croire que ce qui est présenté sur scène représente une tranche du réel, et on feint de s'y identifier, le temps de la représentation, pour pouvoir mieux s'en distancier ensuite. Ainsi l'aspect scénique et dramaturgique des farces contribue-t-il par son esthétique même à enrichir les enjeux et les significations du naturalisme qui s'y exprime.

Y aurait-il des intentions satiriques dans cette image déformée de la réalité ? À notre avis, pas vraiment. Certes, plusieurs caractéristiques de personnages-types reprennent et épinglent des traits qui se prêtent à la satire : les curés paillards en sont l'exemple le plus évident Mais on ne saurait parler de satire sociale dans les farces. En effet, pour qu'il y ait une véritable satire dans une œuvre, il est nécessaire que celle-ci fonctionne selon une optique de généralisation : or, dans les farces, il s'agit de rire de types comiques, et non pas d'extrapoler jusqu'à

³⁹ Meyer 2003 : 82.

des généralisations sur la société (comme font par exemple les soties). La farce s'appuie sur des *caricatures* de la société, pas sur une satire sociale.

Où serait le ludique dans cette approche naturaliste ? Il est à rechercher dans la sélectivité du naturalisme d'abord (on est loin de représenter tous les aspects de la vie, même de la vie organique, sur scène !), ainsi que dans la stylisation — inévitable au théâtre, mais aussi, empreinte de connivence avec les spectateurs.

DIMENSIONS SCÉNIQUES DES JEUX RÉFÉRENTIELS

Parmi les dimensions scéniques de la référentialité farcesque, il convient d'insister tout particulièrement sur les rôles et les valeurs des objets scéniques dans les farces. Ces objets représentent un aspect référentiel déjà évoqué par plusieurs chercheurs, mais dont l'importance nous semble particulièrement grande dans les farces et dans le jeu farcesque, puisqu'ils servent de moyen typiquement dramaturgique, et très fructueux, du réalisme farcesque.

LES OBJETS SCÉNIQUES : EFFETS, JEUX ET SÉMANTIQUES DU RÉEL

Le « réalisme » des farces, parallèlement à toutes ses limitations consciemment adoptées par les auteurs à des fins esthétiques, présente également des limitations d'ordre dramaturgique. Il nous faut une fois de plus rappeler ici le fait que la farce est un genre théâtral, et non littéraire ; d'ici découlent des spécificités complémentaires de son « réalisme ». Le genre dramatique a ses lois particulières, parmi lesquelles la brièveté obligatoire des œuvres, mais aussi, l'impossibilité pour l'auteur de s'exprimer directement ou de se laisser aller à de longues descriptions. Tout cela limite nécessairement le réalisme. Le cadre de l'action ne peut être évoqué que rapidement ; les détails font place à la sobriété signifiante d'un décor particulièrement économe dans la farce ; le dramaturge ne peut s'appuyer que sur de très brèves indications pour évoquer ambiances, humeurs, mouvements... Les contraintes dramaturgiques de la farce (représentation très brève, dynamique et divertissante) limitent l'étendue des situations scéniques possibles, qui doivent être dynamiques, drôles et à dénouement rapide. Loin donc d'être des « arrêts sur images » de la vie quotidienne de l'époque, ces situations sont évidemment sélectives, incomplètes, singulièrement répétitives, schématisées et conventionnelles.

Ces limitations se reflètent naturellement sur la performance scénique de la farce, et l'économie du décor met en valeur les multiples rôles des objets scéniques⁴⁰, dont certains ont trait au jeu référentiel.

⁴⁰ La critique parle volontiers d'objets iconiques ou encore, d'objets facétieux (Michel Rousse) dans la farce ; nous préférons nous en tenir au terme plus neutre, général et englobant d'*objets scé-*

À la suite d'Anne Ubersfeld⁴¹ dont les multiples contributions sont essentielles à la sémiotique du théâtre, l'objet scénique est entendu comme tout élément non humain d'occupation de l'espace de la scène. La représentation se reconstruit comme un monde possible à travers trois systèmes de signes : ceux de l'espace, ceux des objets et ceux du comédien. Les objets scéniques sont appréhendés, certes, comme une référence au monde, mais aussi, comme des éléments ludiques pour le comédien. Ces objets sont envisagés à la fois dans leur matérialité et dans leur fonctionnement rhétorique en tant que métaphores, métonymies ou symboles.

La critique contemporaine du théâtre estime que l'objet théâtral n'acquiert ses multiples rôles et valeurs que dans l'histoire récente du théâtre occidental, et qu'avant, il n'était qu'un simple accessoire à fonctions référentielles basiques sur scène.⁴² À notre avis, ceci ne peut pas être vrai pour la scénographie de la farce française médiévale, dans laquelle l'objet devient un lieu de jeux référentiels fructueux et générateurs de sens.

La simplicité sommaire du décor dans les représentations des farces souligne l'importance et la signification souvent changeante de chacun de ses éléments. La fonction primaire des objets scéniques est d'assurer une référentialité de base, nécessaire pour la représentation. Or, même à ce niveau, ces objets ne sont pas tout à fait littéraux, et opèrent des jeux référentiels : les chercheurs du théâtre médiéval ont à maintes reprises insisté sur la valeur changeante de l'objet comme signe. Il peut à tout moment se vider de son sens pour en accueillir un autre. Une chaise sur scène peut certes signifier une chaise, mais aussi, une maison, un poteau de porte, une partie de lit, un meuble quelconque, etc., en gardant toujours une référentialité primaire au monde familier des objets hors théâtre. Cette superposition de référentialités, parallèlement au changement constant du contenu de l'objet-signe dans le cadre d'une seule représentation, contribue au jeu référentiel de la conventionalité scénique, de la complicité avec le spectateur, mais aussi, de la génération de sens multiples.

Les objets scéniques dans les farces remplissent également une fonction iconique : ils peuvent fonctionner comme des signes iconiques du rire et du comique visuel, souvent dans le cadre situationnel de la tromperie. Il s'agit avant tout d'objets participant au comique visuel, qui appartiennent au bas matériel et corporel⁴³ : flacon rempli d'urine, braies souillées et draps salis d'excréments, lunette de toi-

niques, pour ne pas tomber dans des élucubrations sémiotiques et pour mieux, le croyons-nous, recouvrir les rôles et les valeurs de ces objets.

⁴¹ Ubersfeld 1978; 1981.

⁴² « En effet, le terme même d'« objet théâtral » est un acquis de l'analyse dramaturgique contemporaine, et les théoriciens s'accordent à situer l'apparition sur la scène de la réalité qu'il désigne au tournant qu'a constitué, à la fin du XIX^e siècle en Europe, l'invention de la mise en scène. Avant cela, l'objet n'est qu'un accessoire, élément subalterne de la représentation, jouant les utilités ou participant à la construction du cadre référentiel. » Noel 2012. L'auteur déclare même assez péremptoirement que « le théâtre d'objets apparten[t] à la modernité » (idem).

⁴³ Michel Rousse évoque ces « objets facétieux » dans Rousse 2004 : 263–273.

lette... La transgression qu'ils figurent de par leur présence même sur la scène les rend déjà sources d'un rire carnavalesque libérateur.

La femme tyrannique de Jaquinot de la farce *Le Cuvier* lui jette au visage des draps souillés d'excréments. L'amant pris de panique de la farce *Le Retrait* s'enfuit de la maison, la lunette de toilette autour de son cou. Le rire naissant de la visualisation de ces objets est d'autant plus grand que le contraste entre le bas et le haut est plus marqué : c'est un contraste spatial, mais aussi, social⁴⁴.

Or, leur valeur référentielle primaire est, de plus, assez souvent détournée par la farce. Ces objets du bas matériel et corporel y acquièrent alors de nouvelles significations qui viennent s'ajouter à leurs significations habituelles, redoublant ainsi le comique, mais aussi, donnant libre cours au jeu référentiel par lequel ces nouvelles significations sont créées et affirmées. Une troisième fonction des objets scéniques vient s'ajouter ou plutôt, se superposer aux deux autres : détournement du sens tout en gardant le même référent.

La bouteille remplie d'urine de la farce *L'Amant* se transforme ainsi, après une substitution judicieuse, en bouteille de boisson rafraîchissante. Les braies puantes de frère Guillebert de la farce éponyme sont prises pour un bissac et utilisées en tant que tel par le mari naïf. Les deux truands de la farce *Le Pardonneur*, *le Triacleur* et *la Tavernière* laissent à celle-ci comme gage pour leurs impayés une paire de braies souillées, la convaincant qu'il s'agit d'une relique de grande valeur.

C'est ainsi que la farce attribue aux objets sur scène la liberté de signifier, au-delà de ce qu'ils sont en eux-mêmes, autre chose, et de faire visualiser le rire : ils deviennent symboles visuels du rire.

Ces glissements et superpositions de sens sont particulièrement intéressants dans la farce du *Cuvier*. Deux objets iconiques y figurent et l'organisent: le rôlet et le cuvier. Au début de la farce, ce sont deux objets simples et conventionnels : un baquet à laver le linge, qui contextualise l'action, et un rôlet que Jaquinot, excédé, rédige lui-même au fil de la farce. Ce rôlet, qui énumère explicitement toutes les obligations du jeune marié tyrannisé, génère le comique par la récurrence de son apparition sur scène, marquée explicitement dans les répliques de celui-ci. Il est devenu tellement volumineux qu'il semble dominer et écraser le personnage, d'autant plus que celui-ci apparaît bien soumis à ses exigences :

... je ne feray aultre chose
Que ce qui est à mon rolet (v. 165–166).

Or, à partir du moment où la femme tyrannique et acariâtre de Jaquinot tombe par mégarde dans le cuvier, celui-ci change de sens lui aussi et de pièce du décor

⁴⁴ « La facétie éclate dans l'extravagance du rapprochement qui fait voisiner des choses opposées; l'effet est d'autant plus fort que la distance imposée par la contrainte sociale est plus grande. »
Rousse 2004 : 264.

contextuel, va intervenir presque activement dans l'action. Ce cuvier rempli de lessive sale (encore une référence implicite au comique scatologique) change ainsi de référent, puisqu'il contient désormais une personne, ce qui n'est nullement sa fonction primaire. Rousse semble suggérer qu'à ce moment de la farce, les deux personnages se présentent tous les deux comme prisonniers des objets scéniques qui les dominent : l'un consciemment (Jaquinot), l'autre par la force du hasard (la femme)⁴⁵. Pour briser la dépendance de sa femme de l'objet (où elle risque de se noyer), Jaquinot doit d'abord renoncer à sa propre dépendance de son rôlet. C'est ainsi que s'opère le revirement comique dans la situation grâce aux deux objets scéniques, qui remplissent plusieurs fonctions dans cette farce : de simples supports d'une référentialité basique, puis, du comique farcesque, ils deviennent presque actifs, contribuent au développement de l'action et à son dénouement, tout en étant fort emblématiques des rapports dans le ménage.

CONCLUSION

La référentialité « véritable », lors de laquelle le texte renvoie à un phénomène du réel, est plutôt rare dans la fiction médiévale. Certes, il est plus facile d'en retrouver des manifestations dans le théâtre médiéval, et notamment, dans le théâtre comique. Or, le renvoi à la réalité y est fondamentalement ludique et trompeur, car toujours subordonné à des objectifs différents de l'établissement d'un rapport vertical entre mots et référents. C'est ainsi que se crée un « effet de réel », un mélange de vérité et de mensonge substituant à la réalité une pseudo-réalité fragmentaire et mêlée de vrai-faux.

Les jeux référentiels dans les farces se construisent autour des démarches traditionnelles de la référentialité théâtrale : construction d'une représentation de la réalité par des évocations fragmentaires d'aspects isolés de celle-ci, réalisme, naturalisme, décors et objets référentiels. Sur cette base référentielle se superposent, s'entremêlent et se recourent tout en se complétant des jeux sémiotiques avec les signes de la référentialité théâtrale, et des jeux avec et autour des sens ainsi générés. Les jeux onomastiques et généalogiques donnent le ton à une approche ludique en sourdine de toute référentialité farcesque : réalisme et naturalisme y acquièrent de nouvelles tonalités, et les objets scéniques dépassent leurs propres limites pour devenir de véritables actants dans les pièces, contribuant au rire et au comique visuel, mais aussi, sémantique.

L'usage des stratégies référentielles dans les farces françaises médiévales est donc essentiellement ludique, et témoigne de l'essence parodique du genre. En tant qu'œuvre qui parodie divers motifs, genres et procédés littéraires, la farce française médiévale se présente aussi comme une méta-œuvre. La référentialité ludique contribue à préciser la caractéristique typologique de la farce.

⁴⁵ Rousse 2004 : 268.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

A. TEXTES DE FARCES

- Choix de farces 1872 : *Choix de farces, soties et moralités des XV^e et XVI^e siècles*. T. 1. Nice, 1872 (1ère éd. 1530).
- Gringore 1858 : Gringore, P. Raoulet Ployart. – In : *Œuvres complètes de Gringore*. T. 1. *Œuvres politiques*. Paris, 1858 (1ère éd. 1512), 270–286.
- Les Trois Pèlerins 1872 : *Les Trois Pèlerins, Théâtre français avant la Renaissance (1450–1550). Mystères, moralités et farces*. Paris : Corbeil, 1872, 406–411.
- Tissier 1986–2000 : Tissier, A. (textes annotés et commentés par). *Recueil de farces, 1450–1550*. Genève: Droz, 1986–2000 (13 tomes + 2 tomes de notes).
- Trepperel 2011 : Trepperel, J. *Le Recueil Trepperel*. Slatkine reprints, 1966. Paris : Classiques Garnier, 2011.
- Viollet le Duc 1854: Viollet le Duc (sous la dir. de). *Ancien théâtre français ou Collection des ouvrages dramatiques les plus remarquables*. Paris : P. Jannet, 1854, 3 tomes.

B. OUVRAGES ET ÉTUDES CRITIQUES

- Auerbach 1968 : Auerbach, E. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard NRF, « Bibliothèque des idées », 1968 (1946 pour l'édition originale).
- Bakhtine 1985 : Bakhtine, M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1985.
- Barthes 1968 : Barthes, R. L'Effet de réel. – In : *Communications*, 11/1968, 84–89.
- Garapon 1974 : Garapon, R. Le réalisme de la farce. – *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 26, 1974, 9–20.
- Mazouer 1998 : Mazouer, C. *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris : SEDES, 1998.
- Meyer 2003 : Meyer, M. *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*. Paris : PUF, 2003.
- Noel 2012 : Noel, A.-S. L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets : dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. – In : *Agôn* [En ligne], *Dossiers*, N°4 : *L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral*, mis à jour le : 24/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2054>, accédé le 13 mars 2014.
- Pavis 2007 : Pavis, P. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Presses Univ. Septentrion, 2007.
- Rey-Flaud 1980 : Rey-Flaud, H. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1980.
- Riffaterre 1982 : Riffaterre, M. L'illusion référentielle. – In: Barthes, R., L. Bersani, Ph.Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982.
- Rousse 2004 : Rousse, M. *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*. Orléans : Paradigme (« Medievalia », 50), 2004.
- Schoell 1985 : Schoell, K. La vie quotidienne selon la farce. – In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 37/1985, 39–54.
- Ubersfeld 1978 : Ubersfeld, A. L'objet théâtral. – In: *Actualité des arts plastiques*, No. 40. Paris, CNDP, 1978.
- Ubersfeld 1981 : Ubersfeld, A. *L'école du spectateur; Lire le théâtre 2*. Paris : Éditions sociales, 1981.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. д-р Дина Манчева
проф. д-р Стоян Атанасов

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

СЕМАНТИКА НА МЕДИАЛНО-ПАСИВНИТЕ ФОРМИ НА НЕАКУЗАТИВНО-КАУЗАТИВНИТЕ АМБИТРАНЗИТИВИ В НОВОГРЪЦКИЯ ЕЗИК

БОРИС ВУНЧЕВ¹

Катедра по класическа филология

Борис Вунчев. СЕМАНТИКА НА МЕДИАЛНО-ПАСИВНИТЕ ФОРМИ НА НЕАКУЗАТИВНО-КАУЗАТИВНИТЕ АМБИТРАНЗИТИВИ В НОВОГРЪЦКИЯ ЕЗИК

Целта на студията е да изследва наличието и залоговата семантика на медиално-пасивните форми на корпус от неакузативно-каузативни амбитранзитиви (неергативи), класифицирани в седем групи според установената семантика на изследваните глаголни форми.

Ключови думи: диатеза (семантичен залог), ергатив, залог, неакузативно-каузативни амбитранзитиви, пасив, активни глаголни форми, медиално-пасивни глаголни форми

Boris Vounchev. SEMANTICS OF THE MEDIO-PASSIVE FORMS OF THE UNACCUSATIVE-CAUSATIVE AMBITRANSITIVES IN MODERN GREEK

The aim of this paper is to examine the existence and to analyze the voice semantics of the medio-passive forms in a corpus of unaccusative-causative ambitransitives (unergatives). The verbs under study are divided in seven groups according to the existence of medio-passive forms and their semantics.

Key words: Modern Greek, voice, diathesis, ergative, unaccusative-causative ambitransitives, passive voice, active verb forms, mediopassive verb forms

¹ Борис Вунчев, vounchev@yahoo.com .

I. УВОД

Целта на тази студия е да проследи връзката между ергативната семантика на неакузативно-каузативните амбитранзитиви² в новогръцкия език (нататък НГЕ) и морфологичния им залог, по-специално дали въпросните глаголи притежават медиално-пасивни форми, и ако да – каква е семантиката на тези форми. Изследваме корпус от 119 гръцки глагола – неакузативно-каузативни амбитранзитиви (вж. приложението), които с активната си интранзитивна употреба изразяват ергативност, а с активната си транзитивна употреба изразяват каузативност.

Корпусът глаголи е взет от предишно наше изследване (вж. Вунчев 2013: 90–96, 146–149) с малки промени. Тъй като целта ни е да тестваме именно наличието или не на медиално-пасивни форми и впоследствие – семантиката им, проучихме наличието на медиално-пасивни форми според двата основни тълковни речника на НГЕ и речника на гръцките глаголи на А. Йорданиду³, както и чрез насочено търсене в корпус от гръцки текстове в интернет, включително в електронни корпуси текстове⁴. Под насочено търсене имаме предвид конструиране на вероятна медиално-пасивна форма и търсенето ѝ в корпусите. При установяване на наличието на медиално-пасивна форма тествахме семантиката ѝ в поне десет изказвания, въз основа на различни синтактични особености на изказването и неговия контекст. Така класифицирахме изследваните глаголи в групи според вида залогова семантика на медиално-пасивните форми (вж. IV). Глаголите са преведени на български, като първо се посочва ергативното значение, а за по-голяма прегледност – и каузативното, напр. ανατρίχιάζω ‘настръхвам’ (ергативно значение) – ‘карам някого да настръхне’ (каузативно значение). Преводните еквиваленти на български език на изследваните глаголи се отнасят до значението на активните им форми. Както ще видим по-долу, това значение може да съвпада със значението на медиално-пасивните форми, но може и да не съвпада. Различните лексикални значения се отделят едно от друго с точка и запетая. Всички примери на новогръцки се съпровождат от преводни еквиваленти на български. В приложение в края на изследването предлагаме обобщителна таблица на всички изследвани глаголи.

² Вж. Вунчев 2013: 54.

³ Μπαλιμπινιώτη, Γ. *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας, 1998; *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1998 (наличен и в електронен вид на интернет адрес: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html, 20.10.2013 г.); Ιορδανίδου, Α. *Τα ρήματα της Νέας Ελληνικής*. Αθήνα: Πατάκη, 1995.

⁴ Напр. корпуса гръцки текстове на Института за обработка на речта (<http://hnc.iisp.gr/>).

В хода на настоящото изследването установихме, че медиално-пасивните форми на неакузативно-каузативните форми нерядко имат пасивната семантика или изразяват в различни контексти или пасив, или ергатив, затова студията предлага в началото обобщение на по-важните подходи към пасива в научната литература, както и обобщение на особеностите на семантичния залог ергатив⁵.

II. СЪЩНОСТ НА СЕΜΑΝΤΙΧΝΙЯ ЗΑΛΟΓ ΠΑΣΙΒ

Дефинирането на семантичната функция на пасивните конструкции е доста трудна задача. Основните проблеми произтичат от невъзможността с традиционния подход, описващ пасива като трансформационна, производна структура, произведена от базисна активна транзитивна структура чрез определени процедури, да се обясни същността на пасива като семантичен залог, както и от различни семантични, синтактични, прагматически и пр. особености на пасивните конструкции⁶. Сред тези особености можем индикативно да отбележим:

а) наличието на транзитивни глаголи, които не могат да се пасивизират. К. Зомболу например (Zombolou 2008a: 7) дава за пример глаголи като κλωτσάω ‘ритам’, μεταφράζω ‘превеждам’, φτύνω ‘плюя’, τσιצלάω ‘щипя; кълва’ и др.;

б) въпреки ясното трансформационно правило за произвеждане на пасивните структури от активни, по една или друга причина, огромна част от реализираните в речта пасивни структури въобще не съдържат периферен аргумент (напр. предложна фраза), съответстващ на външния аргумент (реалния агент на действието, вж. и II.3);

в) пасивните структури покриват разнообразни значения, които не произтичат от трансформиране на базисни активни структури, например хабитуалност, генеричност, фацитативност⁷.

Разнообразните значения, реализирани от пасивните структури, подкрепят твърдението на Лейкоф, че работата на лингвиста при изследването на пасива е „да пита защо нещо е станало и е станало по този начин, а не както обикновено да пита какво е станало с повърхнинната конфигурация от лексикални единици“⁸. Затова дефинирането, на първо място, на функцията на пасива ще позволи да се установи каква точно семантика влага в тези структури говорещият и защо ги предпочита пред други структури.

⁵ За понятието семантичен залог вж. Вунчев 2013.

⁶ Вж. и Stein 1979.

⁷ Вж. напр. Θεοφανοπούλου-Κοκτοῦ 1999: 55; Kemmer 1993: 147–149.

⁸ Lakoff, R. Passive Resistance. – In: *Papers from the Seventh Regional Meeting*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1971, p. 149, цитиран от Филипаки Уорбъртън (Philippaki-Warbuton 1975: 571).

При всяко положение особената семантика на пасива и субективният избор на формата от страна на говорещия (избор именно на пасивна конструкция) са знак, че пасивът представлява самостоятелна функционално-семантична категория, състояща се от определени синтактични конфигурации, която има конкретна функция, реализираща в конкретни изказвания варираща, но сходна семантика.

Преди да изложим възприетата от нас теоретична постановка за функцията на пасивните конструкции и базисната семантика на семантичния залог пасив, ще обобщим основните определения и теории, свързани с въпросната функционално-семантична категория. В това обобщение ще използваме в голяма степен изводите на Г. Щайн (Stein 1979), която предлага подробно обобщение на по-важната научна литература по въпроса към времето на издаването на нейния труд.

II.1. Подход към пасива в традиционните граматик

Подходът към пасива в някои традиционни немски граматик Щайн обобщава така (Stein 1979: 13–19):

A.

1. Субектът е засегнат от действие, извършвано от някой друг.
2. Пасивът отразява перспективата на говорещия към действието.
3. Действието само по себе си е същото, независимо дали е изразено с активна или с пасивна форма. Формата е различна, но не и значението (Von der Gabelenz).

B.

Пасивът се използва:

За да споменава активния субект, който извършва действието.

За да фокусира вниманието върху лицето или обекта, който е цел на действието.

За да причини по-голяма вариация в лингвистичното изразяване и да направи по-гладък стила на дискурса (De Sacy).

B.

Между пасива и пространствените отношения има аналогия. Активното действие кореспондира с посоката „накъде“, а пасивното – с посоката „откъде“. Тази аналогия се базира на идеята, че действието има развитие: субектът напуска себе си и засяга друг обект (Hartung).

II.2. Подход към пасива в трансформационната граматика

Трансформационната граматика и произлезлите от нея актуални лингвистични теории гледат на пасива като на синтактично явление, проявяващо

се между дълбинната и повърхнинната структура. Така теорията за управление и свързване (Government and Binding Theory) вижда в пасива процес на разместване на определени позиции в синтактичната структура и други съпътстващи процедури. С оглед на това пасивните конструкции имат следните характеристики:

а) глаголна форма с пасивна морфема, произведена от глаголна форма с активна морфема;

б) вътрешният аргумент на дълбинната структура се придвижва от обектна в субектна позиция, като получава именителен вместо винителен падеж;

в) външният аргумент опционално може да се появи в повърхнинната структура като косвен аргумент (реализиран напр. от предложна фраза);

г) в пасив външната тематична роля се абсорбира от пасивния суфикс, на който се приписва и винителен падеж⁹.

По подобен начин се разглежда пасивът и от падежната граматика (Case Grammar)¹⁰. Базисният пасив се определя като структура с редуцирана валентност със следните характеристики:

а) дълбинният обект от транзитивната структура се превръща в субект в повърхнинната пасивна структура;

б) дълбинният централен аргумент заема в производната пасивна структура периферна позиция, реализирана с нецентрален падеж, предложна фраза и т.н., като при реализацията на производната структура може да бъде пропуснат, но може и да бъде включен в нея;

в) налично е експлицитно формално маркиране на пасивната конструкция, например чрез глаголен афикс или описателна глаголна конструкция.

Функциите на пасива пък се определят като:

а) фокусирането на вниманието върху дълбинния обект, явяващ се като повърхнинен субект;

б) понижаване на значението на дълбинния транзитивен субект, т.е. говорещият не знае кой е агентът или не желае да го идентифицира;

в) фокусиране върху състоянието, в което се намира новият субект (дълбинният обект) вследствие на действието.

III.3. Подход към пасива в по-новите изследвания

В изследването на пасива след средата на XX в. се забелязва бум, който се отдава на появата на трансформационната граматика (Чомски). Общият белег на голяма част от въпросните изследвания според Щайн¹¹ е, че те гледат на пасива като на формален, а не на семантичен феномен. Пасивът обикновено се разглежда във връзка с други структури.

⁹ Вж. Jaeggli 1986.

¹⁰ Вж. Dixon & Aikhenvald 2000: 7–8.

¹¹ Stein 1979: 20.

В по-новите изследвания върху пасива се сблъскват две противоположни позиции: според едната между пасивни и активни изречения няма разлика, а според друга – има. Основната функция на пасива пък се свежда отново до две противоположни тези. Според едната теза пасивът е инверсия на активни конструкции, чиято функция е дефокусирането (детопикализирането) на агента и фокусиране на пациента¹². Гивон¹³ описва тази функция така: в съответното пасивно изказване агентът е тотално детопикализиран, а пациентът става по подразбиране единственият топикализиран елемент. Обратно е становището на лингвистите от Пражката школа, чиято теза също е широко застъпена. Според нея функцията на пасива е да фокусира агента¹⁴. И. Филипаки-Уорбъртън¹⁵ описва тази процедура по следния начин: обектът на съответното активно изказване става тема и се придвижва до първа позиция в изречението като граматичен субект, като по този начин се рематизират агентът или други елементи на изречението.

Свързан с горния въпрос е проблемът за наличието или пропускането на агента в пасивната конструкция чрез включването на предложна фраза (by-, алó- и т.н. фраза) в съответното изказване¹⁶. В огромната част от пасивните конструкции логическият субект не е експлицитно изразен¹⁷. Когато той е експлицитно изразен, обикновено има неконкретна референция, съответно е в множествено число или се изразява със събирателно съществително, или се отнася до някаква абстрактна сила (власт например)¹⁸. Това дава основание на някои лингвисти¹⁹ да считат за единствен определен аргумент в пасивните конструкции логическия обект. Логическият субект се възприема като опционален елемент поради факта, че няма синтактично правило, което да налага задължителното му наличие²⁰. Така пропускането му може да се дължи на това, че той не е известен, или е очевиден и говорещият не желае да повтаря вече известна информация, или обратното, говорещият избира да не го изрази експлицитно, тъй като споменаването се смята за непрестиж-

¹² Вж. Halliday 1968: 205; Giannakopoulou 2004: 112–113, наред с много други.

¹³ Givon 2006: 337.

¹⁴ Вж. Stein 1979: 124; Giannakopoulou 2004: 115.

¹⁵ Philippaki-Warbuton 1975: 566–568.

¹⁶ Зомболу (Zombolou 2008a: 8–9) твърди, че в новогръцки има глаголи, които с пасивно значение допускат алó-фраза (μεταφράζω ‘превждам’, δίνω ‘давам’, ανακοινώνω ‘съобщавам’ и др.), и такива, които не допускат алó-фраза (σφουγγαρίζω ‘бърша’, κόβω ‘режа’, σαλουνίζω ‘сапунисвам’ и др.). Това твърдение обаче не се базира нито на посочването на някакво синтактично или селективно ограничение, нито на аргументи, свързани със семантиката на самите глаголи или други лингвистични или екстралингвистични фактори.

¹⁷ За статистически данни вж. Stein 1979: 35, 126.

¹⁸ Вж. Philippaki-Warbuton 1975: 563.

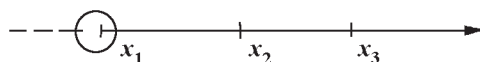
¹⁹ Вж. напр. Langacker & Munro 1975: 820.

²⁰ Giannakopoulou 2004: 113.

но²¹. На тази теза се противопоставя контратезата, че агентът в пасивните конструкции е винаги имплицитно наличен, дори когато говорещият не е способен да го изрази или предпочита да не го изрази²².

II.4. Функция на пасива според Щайн

Щайн ограничава глаголната лексика, участваща в пасивни конструкции, до процесните глаголи (process verbs), водещи до резултат, и до глаголите за действие (action verbs), обособени в групата на т.нар. акционални глаголи (activity verbs). Действието, изразявано от тези глаголи, се представя от Щайн по следния начин:



x_1 = субект, x_2 = пряко допълнение, x_3 = непряко допълнение. Елементите x_1 , x_2 и x_3 са етапите²³, през които действието преминава в своя естествен път.

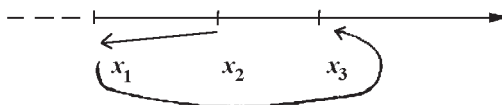
Функцията на пасива се формулира негативно, а именно като представянето на даден резултативен процес като започващ не в x_1 . По този начин, докато нормалният ред на етапите на едно действие са:

x_1 $\rightarrow x_2$ $\rightarrow x_3$,
The boy put the paper into the bag.

едно действие (резултативен процес), започващо в x_2 , има следния вид:

x_2 $\rightarrow x_3$ $\rightarrow x_1$
The paper was put into the bag by the boy.

Придвижването на x_2 в позиция на първи етап се представя графично така:



²¹ Вж. Stein 1979: 123.

²² Вж., наред с други, Zombolou 2008a: 5 и Stein 1979: 127–129, където се дискутират изказвания, в които е невъзможно експлицитното изразяване на агента чрез *by*-фраза.

²³ ‘Stops’ според термина на автора.

Теорията на Щайн показва няколко особено важни аспекта на пасива:

1. Пасивните конструкции индикират инвертиране на „нормалния“, естествен ход на действието.
2. Пасивните конструкции имат ясно изразено резултативно значение.
3. Резултативната им семантика е следствие от субективен избор на говорещия.

II.5. Обобщение на семантиката и функциите на пасива

Въз основа на изложените дотук теории за пасива и базирайки се в голяма степен на модела на Щайн, определяме пасива като произведен семантичен залог, който представя едно насочено действие²⁴ в инвертиран вид, т.е. като споменавано не в неговото естествено развитие от единия участник (източник на насоченото действие, агент) към другия участник (цел, пациент), а от обратната страна – от неговата крайна точка (пациент) към началната му точка (агент)²⁵. В този смисъл пасивът, както впрочем и останалите производни семантични залози, добавя нова информация в изказването²⁶, реализирайки субективния избор на говорещия да представи насоченото действие в обратна посока на движение, т.е. не накъде отива, а докъде достига²⁷. Така пасивът представлява реализация на един аспектвален по своя характер избор на говорещия²⁸ и има пряко отношение към порцията време, което инвертирано представяното насочено действие заема според субективната гледна точка на говорещия (вж. по-долу).

Базисният семантичен залог, от който се произвежда пасивът, е *акционалната транзитивност*. В логическата структура на тази базисна залогова конфигурация стоят двама участници, свързани с предикативна връзка тип насочено действие. Насоченото действие произтича от единия участник (агент, външен аргумент в съответната дълбинна синтактична структура) и е насочено към другия участник (пациент, вътрешен аргумент в дълбинната структура). Видовете насочено действие, които най-често се представят чрез пасивна „гледна точка“, са следните:

- а) обект, изложен на действие от страна на субекта;

²⁴ За понятията *насочено действие*, *ненасочено действие* и *състояние (приписване)* вж. Halliday 1967. Обобщение на Теорията за транзитивността на Халидей предлагаме във Вунчев 2013: 32–39.

²⁵ Относно значението на термините *външен аргумент* и *вътрешен аргумент (комплемент)*, *агент* и *пациент (експертиент)*, *субект* и *(директен) обект* вж. Вунчев 2013: 45, бел. 32.

²⁶ Добавянето на тази нова информация става именно чрез „превключването“ на фокуса и инвертираното представяне на насоченото действие, вж. също и Stein 1979: 132.

²⁷ Вж. Hartung, W. Die Passivtransformation im Deutschen. – *Studia Grammatica*, 1966, N 1, 90–114, цитиран от Stein 1979: 15.

²⁸ Вж., наред с много други, Stein 1979: 146–147 и Θεοφανοπούλου-Κοντού 1982: 63.

б) деклариране, преценка или споменаване на дадено състояние на обекта;

в) изграден обект²⁹.

Основното условие за пасивизация е възможността на обекта да поеме изцяло влиянието на насоченото действие върху себе си. Следователно възможността за пасивно „гледане“ на дадено насочено действие е тясно свързана с характеристиките на предикативната връзка между двамата участници, като основното изискване е тази връзка да резултира на повърхнинно ниво в изказване с висока транзитивност³⁰. Различните нива на транзитивност, съобразно качествата на субекта, обекта, както и на лексикалното значение на глагола, са обобщени от Nopper & Thompson 1980³¹. Тук само ще подчертаем, че една от основните предпоставки за висока транзитивност са високата засегнатост на обекта и липсата на частично връщане и засягане на самия агент от насоченото действие, на което той е източник³².

В логическата структура на семантичния залог пасив стоят двама участници: единият е преминалият в субектна позиция обект от дълбинната структура и крайна точка (цел) на насоченото действие, а другият е логическият субект (агент, инициатор, източник) на насоченото действие, който може да бъде експлицитно изразен в пасивната конструкция или да не бъде изразен, било защото се подразбира от обстоятелствата около насоченото действие (Ο νέος πρόεδρος του κόμματος *εξελέγη* με μεγάλη *πλειοψηφία* ‘Новият председател на партията *бе избран* с голямо мнозинство’, подразбира се ‘от делегатите на конгреса’), било защото говорещият не желае да го спомине по прагматически съображения (оневиняване, дистанциране, опасност от компрометиране и пр.), било защото е неизвестен. Логическият субект обаче винаги е имплицитно включен в пасивното изказване, тъй като предикатите със значение насочено действие винаги включват в логическата си структура двама участници, реализирани синтактично в дълбинната структура като външен и вътрешен аргумент.

²⁹ Вж. Poutsma, H. *A Grammar of Late Modern English, for the use of continental, especially Dutch, students*. Part. II. The parts of Speech. Section II. The verb and the particles. Groningen: P. Noordhoff, 1926, p. 107 и нататък, цитиран от Stein 1979: 86.

³⁰ Тъй като пасивът изисква предикативната връзка между участниците да е тип насочено действие, транзитивните статални глаголи не могат да се „пасивизират“, понеже състоянията не представляват насочено действие, а приписване и съответната транзитивна релация при статален транзитивен глагол представлява връзка на атрибутиране на определено качество, а не трансфер на насочено действие и засягане на обекта (вж. и Вунчев 2007: 79, 115–116). В общия случай една пасивна конструкция е граматична само ако изказването в пасив би могло да бъде граматичен отговор на въпрос за обекта X на едно действие, от типа „Какво се случи с X?“. ‘X беше изяден.’ е граматично изказване, ‘X беше седян’ е неграматично изказване (Stein 1979: 93).

³¹ Вж. обобщение във Вунчев 2013: 47–51.

³² За т.нар. засегнат агент (affected agent) вж. Naess 2007: 44, 52–77.

Една основна импликация на пасивните конструкции, произтичаща от споменатите горе основни характеристики на пасива, е тяхното резултативно значение³³. Пасивните конструкции акцентират върху случилото се със синтактичния субект, върху ефектите на насоченото действие върху него и дефокусират вниманието от логическия субект, който се пропуска в голяма част от случаите. Тази резултативност на пасивните конструкции, както и „аспектуалният“ избор³⁴ на говорещия да се концентрира в една финална точка от насоченото действие, водят до възприемането на пасивните конструкции като изразяващи моментност, компресираност на насоченото действие до събитие, заемащо точка във времето. Така, дори едно пасивно изказване да изразява насочено действие тип динамичен процес, който предполага развитие във времето и разгръщане в отделни фази, пасивната конструкция го представя във финалната му точка, подчертавайки резултата от действието и оставяйки извън информационния фокус предишните фази на насоченото действие. Тази връзка между пасива и аспектуалността е причината в аспектологичните изследвания да се избягват примери с глаголи с медиално-пасивни форми с пасивно значение, тъй като при тях е размита идеята за динамичен процес, достигнал своята естествена, крайна фаза, в която самият процес се изчерпва и прекратява (резултативност), а се подчертава фактът на случване на насоченото действие като осезаем резултат³⁵. Аспектуалната гледна точка на пасива е подобна на тази при вербалните актове: въпреки че всеки вербален акт заема порция време, по-голяма от момент във времето, понеже говоренето изисква време, аспектуалната гледна точка към вербални актове се заключава в представянето им като събития (ситуации, заемащи момент във времето, а не период от време), тъй като говорещият „компресира“ действието и го представя обобщено, като факт³⁶.

Друга важна импликация на пасивните конструкции е свързана с типа събитие, което изразяват. Тъй като предикативната връзка при пасива е насочено действие, събитието, изразявано от пасивните конструкции, се определя като неспонтанно (предизвикано) събитие. В логическата структура на семантичния залог пасив винаги стои логически субект, изразен или не, който насочва действието към обекта (субект в пасивната конструкция). „Пасивното“ събитие не може да се случи на субекта – пациент в дълбинна-

³³ Под резултативно значение имаме предвид подчертаването на факта на случване на дадено събитие спрямо даден референтен момент. Тази функция е много подобна на резултативното значение на перфекта (вж. напр. Psaltou 1991, наред с много други).

³⁴ За връзката между залога и т.нар. лексикален аспект (Aktionsart) вж. Naess 2007: 77–79 и Zombolou 2008b: 3, наред с други.

³⁵ Вж. Вунчев 2007 за подробности около особеностите на основната аспектуална характеристика „моментност“ и специфичните аспектуални характеристики в рамките ѝ, и особено за разликите между „резултативността“ и „егресивността“.

³⁶ Вж. Вунчев 2007: 178, 190–191.

та структура – спонтанно, без външна интервенция, то винаги е инициирано от даден действащ логически субект. Изказванията с пасивно значение не означават самовъзникващи и самоизчерпващи се в даден единичен участник спонтанни събития, а събития, предизвикани от агента чрез възможността му за контрол³⁷ върху насоченото действие и съответно, за засягане на обекта на действието.

III. СЪЩНОСТ НА СЕМАНТИЧНИЯ ЗАЛОГ ЕРГАТИВ

III.1. Определение

Ергативът е базисен (непроизведен) семантичен залог, в чиято логическата структура стои един участник, претърпяващ спонтанно събитие, причинителят на което не е включен в логическата структура. Ергативът се изразява от интранзитивни структури, в които може да се употребяват както активни интранзитивни форми (некаузативи), така и медиално-пасивни форми (антикаузативи). При използване на активна морфология за изразяването на ергатив (т.е. на некаузативно-каузативни амбитранзитиви) ергативът се реализира чрез интранзитивно употребена активна глаголна форма, а транзитивно употребената глаголна форма реализира семантичния залог каузатив³⁸.

Тук, както е видно от цитираните определения, приемаме, че основната залогова семантика е ергативната и съответно базисни са синтактичните структури с некаузатив, т.е. интранзитивните структури. В научната литература няма единно мнение коя е базисната семантика – ергативната или каузативната. По тази причина алтернативата транзитивност/интранзитивност в рамките на интересуващите ни предикати се определя според възприетата от конкретния автор отправна точка, т.е. като продукт или на детранзитивизация – от една базисна транзитивна каузативна структура чрез определени синтактични или морфосинтактични интервенции се произвежда интранзитивна структура с ергативна семантика, или на каузация – от една базисна интранзитивна ергативна структура чрез определени синтактични или морфосинтактични интервенции се получава производна транзитивна каузативна синтактична структура.

Като аргументи за базисния характер на ергативната семантика можем да посочим особения статус на спонтанните събития, изразявани чрез ерга-

³⁷ За понятието *контрол* и връзката му със залоговата проблематика вж. Вунчев 2013: 68–72.

³⁸ Каузативът е произведен (небазисен) семантичен залог, в чиято логическа структура стоят двама участници – единият в субектна позиция със семантична роля причинител и вторият в позиция на директен обект със семантична роля експериент. Първият участник с определени действия причинява спонтанно събитие, което се претърпява от втория участник.

тива, аргументи от синтактично естество и по-голямата честота на интранзитивните употреби на съответните глаголи.

Ергативните конструкции изразяват неконтролирани ненасочени действия от особен вид. Става въпрос за събития, които имат следните особености:

а) представляват естествени (биологични) или физически събития (включително емотивни реакции), самовъзникващи и самоизчерпващи се в даден субект;

б) представляват събития, които са спонтанни и в този смисъл безагентни, т.е. не са обвързани сами по себе си с действащ субект, който засяга чрез насочено действие даден обект. Субектите в ергативната конструкция са единственият участник в събитийната структура;

в) както всяко друго събитие, и спонтанните събития от разглеждания вид представляват промяна в състоянието на субекта;

г) спонтанните събития (биологични или физически събития) могат да съществуват самостоятелно без видима външна причина. Те могат да се разглеждат като вътрешно каузирани, самовъзникващи вследствие на вътрешни качества или характеристики на субекта, или под влияние на външни обстоятелства. Чрез употребата на същия глагол в транзитивна конструкция и съответни размествания в повърхнинната синтактична структура в събитийната структура може да се добави причинител на спонтанното събитие;

д) спонтанните събития се характеризират с липса на контрол от страна на субекта с оглед протичането на събитието. Съответните субекти имат и нулева или много ниска интенционалност;

е) субектът на ергативните конструкции се характеризира с незасегнатост, тъй като реално няма действие, което да е пряко насочено към него. Засегнатостта е пряко свързана с наличието на агент и е несъвместима с едно биологично или физическо спонтанно събитие, понеже този тип събития са спонтанни и самовъзникващи;

ж) от синтактична гледна точка ергативната конструкция (спонтанно биологично или физическо събитие) включва един участник, заемащ синтактичната позиция субект, който обаче има тематична роля тема, а не агент. Съответният предикат има само вътрешен аргумент, но не и външен. Именно тази „пациентоподобна“ структура на ергативната конструкция дава основание на поддръжниците на тезата за обектния характер на субекта-тема. Този подход обаче не отчита факта, че независимо от това, че за всяко събитие може да се твърди, че има определена причина, не всички събития имат причинител, а също и факта, че говорещият невинаги може да идентифицира и визуализира причинителя на дадено спонтанно събитие или желае да стори това.

III.2. Морфологичен залог и изразяване на ергативност в НГЕ

В НГЕ няма една-единствена морфологична форма (активна или медиално-пасивна) за маркиране на ергативност³⁹, т.е. идентифицираме както маркирани форми (образувани с медиално-пасивен маркер, обикновено наричани антикаузативи), така и немаркирани форми с активен залог, т.нар. некаузативи. Приема се обаче, че ергативните конструкции както с активни, така и с медиално-пасивни форми, са семантично идентични⁴⁰ като единствената разлика е наличието на медиално-пасивно маркиране при едните форми и отсъствието му при другите⁴¹.

Използването в НГЕ на медиално-пасивно маркиране за изразяването на ергатива натоварва допълнително медиално-пасивните форми чрез поемането и на това значение и понякога води до трудности при определянето на точното значение на дадено изказване (ергативно, пасивно⁴², медиално, рефлексивно, реципрочно). Това явление се забелязва най-често при липсата на експлицитно изразен (чрез предложна фраза) логически субект.

Въз основа на това коя залогова форма в НГЕ може да изразява ергативност, и опирайки се на данните от корпуса и научната литература, можем да обособим следните групи глаголи:

а) Дефективни глаголи (глаголи, непритежаващи медиално-пасивни форми): *ανατριχιάζω* ‘настръхвам’ – ‘карам някого да настръхне’⁴³, *αρρωσταίνω* ‘заболявам’ – ‘разболявам’, *βαθαίνω* ‘задълбочавам се’ – ‘задълбочавам’, *ηρεμώ* ‘успокоявам се’ – ‘успокоявам’, *γλιστρώ* ‘хлъзгам се’ – ‘подхлъзвам’, *εφησυχάζω* ‘успокоявам се’ – ‘успокоявам’ и мн. др.

б) Некаузативно-каузативни амбитранзитиви – глаголи, чиито активни форми имат ергативни (интранзитивни) или каузативни (транзитивни) употреби, а медиално-пасивните им форми се използват основно с пасивно значение: *ασπρίζω* ‘побелявам’ – ‘правя н. да побелее’, *γκριζάρω* ‘посивявам’ – ‘правя н. да посивее’, *γυαλίζω* ‘лъщя’ – ‘излъсквам’, *καθαρίζω* ‘почиствам се’ – ‘почиствам’, *κιτρινίζω* ‘пожълтявам’ – ‘правя н. жълто’, *μαυρίζω* ‘почернявам’ – ‘правя н. черно’, *σπάω* ‘счупвам се’ – ‘счупвам’ и др.

в) Глаголи, които изразяват ергативност само с медиално-пасивните си форми, а активните им форми се използват транзитивно или евентуално интранзитивно при изразяване на производна акционална интранзитивност: *βελτιώνω* ‘подобрявам’, *διαδίδω* ‘разпространявам’, *διπλασιάζω* ‘удвоявам’,

³⁹ Θεοφανοπούλου-Κοντού 1999: 116; Schäfer 2007: 30; Zombolou 2008a: 10–12.

⁴⁰ Вж. Θεοφανοπούλου-Κοντού 1999: 116 и особено Zombolou 2008a: 10 и натакък, където този въпрос е дискутиран допълнително.

⁴¹ Alexiadou & Anagnostopoulou 2007: 4, 7.

⁴² Вж. Θεοφανοπούλου-Κοντού 1999: 114.

⁴³ Първият преводен еквивалент на български съответства на интранзитивна употреба (ергативно значение), а вторият – на транзитивна (каузативно значение).

εξαφανίζω ‘правя н. да изчезне’, καίω ‘изгарям’, κομματιάζω ‘правя н. на парчета, раздробявам’, μειώνω ‘намалявам’, σκίζω ‘скъсвам’, συγκεντρώνω ‘съсредоточавам, концентрирам’, τρελαίνω ‘побърквам’.

г) Глаголи, които изразяват ергативност както с активните си форми (т.е. при интранзитивна употреба функционират като неакузативи), така и с медиално-пасивните си форми: үкреμίζω ‘срутвам се’ – ‘срутвам, събарям’, δροσίζω ‘освежавам се’ – ‘освежавам’, ζαρώνω ‘измачквам се’ – ‘измачквам’, λερώνω ‘оцапвам се’ – ‘оцапвам’ и др.⁴⁴.

III.3. Семантично разграничение между пасив и ергатив

Както споменахме, В НГЕ медиално-пасивните форми могат да имат най-различни значения, обобщавани традиционно като интранзитивни: пасивно, рефлексивно, реципрочно, медиално, ергативно⁴⁵. Видяхме по-горе, че в НГЕ има глаголи, които с медиално-пасивните си форми, наред с други семантични залози, могат да изразяват както ергатив, така и пасив. Основната разлика между тези две значения на въпросните форми можем да очертаем така: ергатив изразява спонтанно събитие, а пасивът – неспонтанно събитие⁴⁶. От тази фундаментална разлика произтича и липсата на причинител (причиняващо събитие) в изказванията с ергативна семантика и обратното – задължителното поне имплицитно присъствие на агент (логически субект) в изказванията с пасивно тълкуване⁴⁷.

Важният въпрос, който възниква от възможността за ергативно или пасивно тълкуване на определени изказвания с медиално-пасивни форми, е защо едно и също глаголно лексикално значение може да изразява както едното, така и другото значение. Отговорът лежи във възможността говорещият да схваща и представя определени събития по различен начин: или като непредизвикани от действащ агент, т.е. неконтролирани ненасочени действия, или като предизвикани от действащ агент, т.е. насочени действия, които се смятат по презумпция за контролирани. Същевременно, както ще установим по-долу при анализа на изказвания, в които се употребяват медиално-пасивни форми от неакузативно-каузативни амбитранзитиви, ергативното или пасивното тълкуване на изказването понякога резултира и в лека или в по-сериозна модификация на лексикалното значение в зависимост от типа изразявано действие.

⁴⁴ Част от глаголите, посочени тук, не са анализирани в това изследване, тъй като са взети от научната литература по проблема.

⁴⁵ Всъщност интранзитивността е само синтактична реализация на ниската разграничимост между агента и пациента, а не семантична особеност на въпросните семантични залози, тъй като и медиумът, и рефлексивът, и пасивът, и реципрочността (в определени случаи) са свързани с насочени действия, вж. и Kemmer 1993 и Manney 2000, наред с много други.

⁴⁶ Вж. Θεοφανοπούλου-Κοντού 1999: 120.

⁴⁷ Вж. и Вунчев 2013: 102–103.

IV. СЕМАНТИКА НА МЕДИАЛНО-ПАСИВНИТЕ ФОРМИ НА ИЗСЛЕДВАНИТЕ НЕАКУЗАТИВНО-КАУЗАТИВНИ АМБИТРАНЗИТИВИ

Според наличието или не на медиално-пасивни форми и според семантиката на тези форми обособяваме следните групи глаголи:

IV.1. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, нямащи медиално-пасивни форми⁴⁸

Става въпрос за общо петдесет и осем глагола или около половината от общия брой изследвани глаголи⁴⁹: *αγανακτώ* ‘негодувам’ – ‘карам нкг. да негодува’, *αηδιάζω* ‘отвращавам се’ – ‘предизвиквам отвращение у нкг.’, *ανατριχιάζω* ‘настръхвам’ – ‘карам нкг. да настръхне’, *αρρωσταίνω* ‘разболявам се’ – ‘карам нкг. да се разболе’, *αφρατεύω* ‘побелявам, ставам на пяна’ – ‘разбивам на пяна’, *βαθαίνω* ‘задълбочавам се; ставам дълбок’ – ‘задълбочавам, правя н. дълбоко’, *βουλιάζω* ‘потъвам’ – ‘карам н. да потъне’, *γλιστρώ* ‘хлъзгам се’ – ‘карам н. да се подхлъзне’, *ζωντανεύω* ‘оживявам; оставам жив’ – ‘правя н. живо’, *θυμώνω* ‘ядосвам се’ – ‘карам някого да се ядоса, разгневявам’, *ηρεμώ* ‘успокоявам се’ – ‘успокоявам’, *καθυστερώ* ‘забавям се’ – ‘забавям’, *κακοφορμίζω* ‘инфектирам се’ – ‘инфектирам’, *καλυτερεύω* ‘подобрявам се’ – ‘подобрявам’, *καρδαμώνω* ‘закрепвам, укрепвам; освежавам се’ – ‘укрепвам; освежавам’, *καταλαγιάζω* ‘успокоявам се, стихвам’ – ‘успокоявам’, *κατρακυλώ* ‘търкалям се’ – ‘търкалям’, *κουδουνίζω* ‘звъня’ – ‘правя н. да звъни, тракам с н.’, *κουτουλάω* ‘блъскам се; клюмам’ – ‘блъскам’, *λαθεύω* ‘обърквам се’ – ‘карам нкг. да се обърка’, *λασκάρω* ‘отпускам се, разхлабвам се’ – ‘отпускам, разхлабвам’, *λήγω* ‘приключвам; изтичам’ – ‘приключвам н.’, *λιγостεύω* ‘намалявам’ – ‘намалявам н.’, *μαδάω* ‘оскубвам се’ – ‘оскубвам’, *μαραζώνω* ‘повехвам’ – ‘правя н. да повехне’,

⁴⁸ При някои от глаголите в тази група сме локализирали медиално-пасивни форми, но те са единични случаи и употребата им е по-скоро идиосинкратична, по аналогия на активните форми с ергативно значение. Става въпрос за глаголите *βουλιάζω*, *καρδαμώνω*, *καταλαγιάζω*, *κατρακυλώ*, *μαδάω*, *μαρμαρώνω*, *νευριάζω*, *πατώνω*, *πυκνώνω*, *σκαρτεύω* и *σκληραίνω*.

⁴⁹ Много от тези глаголи, въпреки че нямат медиално-пасивни форми, имат минало страдателно причастие (‘страдателно перфектно причастие’, както се нарича в традиционната гръцка граматика). Тази партиципиална форма обикновено означава състояние на даден одушевен или неодушевен предмет, настъпило вследствие от настъпване на спонтанното събитие, изразявано от глагола: *αηδιασμένος* ‘отвратен’ (*αηδιάζω* ‘отвращавам се’), *αρρωστημένος* ‘болен’ (*αρρωσταίνω* ‘заболявам’), *λαθεμένος* ‘погрешен’ (*λαθεύω* ‘не уцелвам; греша’), *ληγμένος* ‘приключил; с изминал срок на годност’ (*λήγω* ‘приключвам; минава ми срокът на годност’), *παγώνος* ‘студен’ (*παγώνω* ‘замръзвам’) и мн. др., вж. и Βασιλάκη 1989 и Lascaratou & Philippaki-Warburton 1984, наред с други.

μαρμαρώνω ‘вцепенявам се’ – ‘карам нкг. да се вцепени; превръщам н. в камък’, μεγάλωνω ‘уголемявам се; нараствам, увеличавам се’ – ‘уголемявам; увеличавам’, μικραίνω ‘намалявам; смалявам се’ – ‘намалявам; правя н. да се смали’, πλατάρω ‘получавам крен; потъвам’ (за морски съд) – ‘правя н. да потъне, потопявам’, πλουχτιζώ ‘писва ми, пренасищам се’ – ‘карам нкг. да се пренасити; предизвиквам яд у нкг.’, νευριάζω ‘нервирам се’ – ‘нервирам’, ξεκιτρινίζω ‘избелявам, губя жълтия си цвят’ – ‘правя н. да изгуби жълтия си цвят’, ξεμυρίζω ‘отмирисвам се’ – ‘правя н. да се измирише’, ξεφτίζω/ξεφτώ ‘повехвам, излинявам’ – ‘правя н. да повехне, да излинее’, ομορφαίνω ‘разхубавявам се’ – ‘разхубавявам’, παγώνω ‘замръзвам; блокирам’ – ‘замразявам; блокирам’, πατώνω ‘стигам дъното’ – ‘правя н. да достигне дъното’, πεθαίνω ‘умирам’ – ‘убивам, уморявам’, πεινώ ‘гладен съм’ – ‘карам някого да огладнее/гладува’, πεισμώνω ‘упорствам, запъвам се’ – ‘карам н. да упорства’, πλαταίνω ‘разширявам се’ – ‘разширявам’, πονάω ‘боли ме’ – ‘причинявам болка’, πυκνώνω ‘сгъстявам се; умножавам се’ – ‘правя н. гъсто, сгъстявам’, ρηχαίνω ‘ставам плитък’ – ‘правя н. плитко’, σκαρτεύω ‘окепазявам се’ – ‘окепазявам’, σκληραίνω ‘втвърдявам се’ – ‘втвърдявам, правя н. твърдо’, σπινάρω ‘въртя се на празен ход’ (за автомобилни гуми) – ‘въртя на празен ход’, στουκάρω ‘блъскам се’ – ‘блъскам н.’, σωπαίνω ‘мълча, замълчавам’ – ‘карам нкг. да замълчи’, ταχύνω ‘ускорявам се’ – ‘ускорявам’, τρίζω ‘скърцам’ – ‘карам н. да скърца’, φουντώνω ‘надувам се; възбуждам се; побеснявам’ – ‘надувам; възбуждам; вбесявам’, φτωχαίνω ‘обеднявам’ – ‘докарвам н. до бедност’, χαμηλώνω ‘снижавам се; спадам, намалявам’ – ‘снижавам, намалявам’, χειροτερεύω ‘влошавам се’ – ‘влошавам’, χολοσκάω ‘силно се притеснявам’ – ‘карам нкг. да се притесни’, χοντραίνω надебелявам’ – ‘правя нкг. дебел’, χρεοκοπώ ‘фалирам’ – ‘довеждам н. до фалит’

Интересен случай представляват цитираните горе глаголи βαθαίνω ‘задълбочавам се; ставам дълбок’, καλύτερεύω ‘подобрявам се’ – ‘подобрявам’, πλαταίνω ‘разширявам се’ – ‘разширявам’ и ταχύνω ‘ускорявам се’ – ‘ускорявам’, които нямат медиално-пасивни форми, но имат синонимни книжовни глаголи – εμβαθύνω, διαπλατύνω и επιταχύνω съответно, разполагащи с медиално-пасивни форми. Книжовните синоними по правило не реализират ергативно значение с активните си форми, а медиално-пасивните им форми обикновено реализират пасивно (1) или ергативно значение (2):

- (1) Στο πεζοδρόμιο της λεωφόρου Νίκης, το οποίο διαπλατύνθηκε από τις υπηρεσίες του Δήμου Θεσσαλονίκης, θα μεταφερθούν τα τραπέζοκαθίσματα των καταστημάτων που βρίσκονται εντός της στοάς του παραλιακού δρόμου.

На тротоара на булевард „Никис“, който бе разширен от службите на Солунската община, ще се пренесат столовете на заведенията, които се намират в колонадата на крайбрежната улица.

(2) *Η κατάσταση βελτιώθηκε κάπως σε σύγκριση με τα τέλη της δεκαετίας του 1970.*

Положението се подобри малко в сравнение с края на 70-те години.

IV.2. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с пасивно и ергативно значение

Тази група обхваща 16 глагола:

Αυξάνω ‘увеличавам се’ – ‘увеличавам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

(3) *Αυξήθηκε ο όγκος εμπορικών συναλλαγών μεταξύ Κίνας και ΗΠΑ.*
Увеличи се търговският обем между Китай и САЩ.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

(4) *Το έλλειμμα το 2009 εσκεμμένως αυξήθηκε από την κυβέρνηση.*
През 2009 г. дефицитът умишлено бе завишен от правителството.

В сравнение с медиално-пасивните форми с ергативно значение се забелязва тенденция за употреба на активните форми на глагола с ергативно значение основно с форми за несвършен вид, като не сме отбелязали нито един пример за ергативно значение при активна форма и свършен вид:

(5) *Όσο ζούμε πολύ και υπάρχουνε πολλοί ηλικιωμένοι, θα αυξάνει ο καρκίνος.*

*Докато живеем дълго и сме много възрастни *ракът ще се увеличава.**

(6) *Прώτος βέβαια τρόμαξε ο μεσάζων βιβλιοπώλης που έβλεπε να αυξάνουν ταχύτατα και ιλιγγιωδώς οι ανεξόφλητες δόσεις.*

*Пръв, разбира се, се уплаши посредничещият книгопродавец, който виждал как *неиздължените вноски се увеличават* страшно бързо и главоломно.*

При медиално-пасивните форми факторът глаголен вид няма значение, срв. (3) и (7):

(7) *Οι παραβάσεις στον ουρανό του Αιγαίου αυξάνονται και πληθύνονται.*
*Нарушенията [на въздушното пространство] в небето на Егейско море *се увеличават* и множат.*

Βραχυκυκλώνω ‘давам на късо’ – ‘давам н. на късо’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (8) Η ιδεολογία της Φάρμας Ζώων δυστυχώς *βραχυκυκλώθηκε μόνη της*.
За съжаление, идеологията на Фермата за животни *сама даде на късо*.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (9) Επίσης, *βραχυκυκλώθηκε* το Ρ2 όπως λένε οι οδηγίες.
Също така, както гласят указанията, *бе даден на късо* и Ρ2.

Активните форми се срещат окازیонално с ергативно значение, което обикновено се поема от медиално-пасивните форми:

- (10) Βραχυκυκλώνουν!!!
Дават на късо!!!

Γκρεμίζω ‘срутвам се’ – ‘срутвам, събарям’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (11) Τουλάχιστον 9 νεκροί όταν λεωφορείο *γκρεμίστηκε* σε πλαγιά του Όρεγκον.
Поне 9 убити, след като в Орегон автобус *падна* по склон.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (12) Όμως τα οχυρωματικά αυτά έργα *γκρεμίστηκαν* από σεισμό.
Само че тези укрепителни съоръжения *бяха срутени от земетресение*.

С основното ергативно значение ‘срутвам се, сгромолясвам се’ се употребяват интранзитивно и активните форми. Между изказванията с ергативно значение и активни или съответно медиално-пасивни форми няма особена семантична разлика, като преобладава употребата на активни форми, срв. (11) и (13):

- (13) Αχ, *γκρέμισε* ο κόσμος μας! *Γκρέμισε* η Σμύρνη μας! *Γκρέμισε* η ζωή μας!
Ах, светът ни *рухна*! *Рухна* нашата Смирна! *Рухна* животът ни!

Δυναμώνω ‘укрепвам, закрепвам се; усилвам се’ – ‘укрепвам, усилвам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (14) Τα χρόνια 1828 και 1829 ο αγώνας *δυναμώθηκε* και οι Κρητικοί απελευθέρωναν όλο και περισσότερα χωριά.

През годините 1828 и 1829 борбата *се засили* и критяните освобождаваха все повече села.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (15) Η ομάδα φέτος *δυναμώθηκε* με έμπειρους παίκτες αλλά και πολλούς νεαρούς.

Тази година отборът ни *бе подсилен* с опитни играчи, но и много млади играчи.

Μεδιално-пасивните форми с ергативно значение се срещат по-рядко от активните форми със същото значение и се отнасят до неодушевени субекти. Активните форми се употребяват както с одушевени (16), така и с неодушевени субекти (17):

- (16) Στην ίδια περιοχή τα νεαρά ζώα παρέμεναν μέχρι να *δυναμώσουν* αρκετά, για να μπορέσουν να αντιμετωπίσουν τις ανοιχτές θάλασσες.

В същия район младите животни оставаха, докато *укрепнат* достатъчно, за да могат да се справят в открито море.

- (17) Η βροχή *δυναμώνει* εδώ στο Μόναχο.

Тук в Мюнхен дъждът *се усилюва*.

Επιβραδύνω ‘забавям се, губя скорост’ – ‘забавям’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (18) Η οικονομική ανάπτυξη της Γερμανίας *επιβραδύνθηκε* σημαντικά το 2012.

Икономическото развитие на Германия значително *се забави* през 2012 г.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (19) Η πρόοδος *επιβραδύνθηκε* από τις νάρκες στις πλαγιές των βράχων.

Настъплението *бе забавено от мините* по склоновете на скалите.

Медиално-пасивните и активните форми се използват без разлика в значението, срв. (18) и (20):

- (20) Με γοργούς ρυθμούς *επιβραδύνει* η ευρωπαϊκή οικονομία.
Европейската икономика *се забавя* с бързи темпове.

Ερημώνω ‘опустявам’ – ‘опустошавам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (21) Γιατί *ερημώθηκαν* τα χωριά μας;
Защо *опустяха* селата ни?

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (22) Μεγάλες εκτάσεις παράκτιων δασών *ερημώθηκαν από καταστροφικές πυρκαγιές*.
Големи площи с крайбрежни гори *бяха опустошени от катастрофални пожари*.

Както е видно и от преводните еквиваленти, медиално-пасивните форми с пасивно значение реализират лексикалното значение ‘опустошавам’, което представлява динамичен процес (изпълнение според Вендлеровата терминология⁵⁰), а медиално-пасивните форми с ергативно значение реализират значението ‘опустявам’, представляващо спонтанно събитие. Активните форми с ергативно значение се използват в сходни контексти, в които се използват и медиално-пасивните форми със същото значение:

- (23) *Ερημώνουν* τα νησιά.
Селата *опустяват*.

Κλείνω ‘затварям се; пускам кепенци, спирам да работя’ – ‘затварям’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (24) *Κλείστηκαν* στο ασανσέρ οι διεθνείς!
Националите *заседнаха* в асансьор!

⁵⁰ Вж. Vendler 1967. Вендлеровите термини предаваме на български според еквивалентите, предложени от К. Кабакчиев (1992): процеси (processes), състояния (states), изпълнения (accomplishments) и преходи (achievements).

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (25) Τα σύνορα κλείστηκαν από 1945 ως 1985.
Границите бяха затворени от 1945 г. до 1985 г.

Медиално пасивните форми с ергативно значение реализират модифицирано лексикално значение ‘засядам’. Активните форми с ергативно значение (‘затварям’) понякога се възприемат от носителите на НГЕ като носещи пасивна семантика, което личи от съчетаването им с предложна фраза, въвеждаща агент:

- (26) Και στην Πάρνηθα λόγω της χιονόπτωσης από το τελεφερίк και πάνω ο δρόμος έχει κλείσει από την τροχαία.
Заради снеговалежа и на Парнита⁵¹ от лифта нагоре пътят е затворен от полицията.

Λερώνω ‘оцапвам се’ – ‘оцапвам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (27) Το μωρό λερώθηκε.
Бебето се оцапа.
(28) Οι αστυνομικοί φοβούνται μη λερωθούν τα ρούχα τους.
Полицайте се страхуват да не се оцапат дрехите им.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (29) Οι λέξεις πατρίδα, θρησκεία και οικογένεια λερώθηκαν από τους αμερικανόφερτους χουντίσκους.
Думите родина, религия и семейство бяха омърсени от довлечените от американците хунтаджии.

Медиално-пасивните форми се използват с одушевени и неодушевени субекти (27 и 28), докато има тенденция активните форми с ергативно значение да се използват основно с неодушевени субекти (30):

- (30) Κρίμα που λερώσε η καινούρια στολή του.
Жалко, че новата му униформа се изцапа.

Отбелязваме и една рядка употреба на активните форми – интранзитивна употреба при изразяване на производна акционална интранзитивност:

⁵¹ Планина северно от Атина.

- (31) Τον σκότωσαν γιατί „*λέρωσαν*“ τα σκυλιά του.
Убили го, понеже кучетета му *изцапали*. (Подразбира се ‘мястото, помещението’.)

Νεκρώνω ‘замирам, умирам’ – ‘превръщам н. в мъртвило, опустошавам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (32) Η αγορά *νεκρώθηκε*.
На пазара *настъпни мъртвило*.
(33) Το iPhone *νεκρώθηκε*.
Айфонът брикна.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (34) Ο άδης θρηγεί, ο θάνατος *νεκρώθηκε*.
Адът скърби, смъртта *бе умъртвена*.

Отличаването на ергативното от пасивното значение при медиално-пасивните форми често е трудно и зависи до голяма степен от контекста.

Ξαπλώνω: лексикалното значение ‘лягам, опвам се’ – ‘слагам да легне, опвам’ се реализира при одушевен субект (35). Лексикалното значение ‘разпростирам се’ – ‘разпростирам’ може да се реализира в изказвания, означаващи както ергатив (36), така и пасив (37). Субектът в тези случаи е неодушевен:

- (35) Έκρυσα το σημείωμα στο πορτοφόλι μου και *ξαπλώθηκα*.
Скрих бележката в портфейла и *полегнах*.
(36) Οι λόγιοι για τους οποίους η φωτιά *ξαπλώθηκε* με μεγάλη ταχύτητα [...] είναι αρκετοί:
Причините, поради които огънят *се разпространи* с голяма скорост [...], са доста.
(37) Φωτιά σε τρεις εστίες *ξαπλώθηκε από τους δυνατούς ανέμους*.
Пожар с три огнища *бе раздухан от силните ветрове*.

Ξεμπλοκάρω ‘деблокирам се’ – ‘деблокирам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (38) Η δουλειά μάλλον *ξεμπλοκαρίστηκε* και πάμε για λύση μέχρι τα Χριστούγεννα.
Работата май *се деблокира* и вървим към решение до Коледа.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (39) Το έκτακτο ελίδομα των αξιωματικών *ξεμπλοκαρίστηκε από το Ελεγκτικό Συμβούλιο*.
Извънредната надбавка за офицерите *бе деблокирана от Сметната палата*.

Активните форми с ергативно значение се използват в сходни контексти, в които се използват и медиално-пасивните, срв. (38) и (40):

- (40) *Έχει ξεμπλοκάρει λίγο το πράγμα*.
Ситуацията *се е деблокирала* малко.

Σπῶω ‘счупвам се’ – ‘счупвам’.

С посоченото лексикално значение се използват главно активни форми. Когато изразяват ергативност, медиално-пасивните форми на този глагол реализират друго лексикално значение – ‘изнервям се’:

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (41) *Σπάστηκε όταν εγκλωβίστηκε στο φανάρι της Σόλωνος*.
Изнерви се, когато *бе блокиран* на светофар на ул. „Солонос“.

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (42) *Αμάξι κυνηγού βιάστηκε με σπρέι και σπάστηκε με σφυρί*.
Кола на ловец *бе боядисана* със спрей и *бе разбита* с чук.

Σκορπίζω, σκορπῶ ‘разпръсквам се’ – ‘разпръсквам, разпилявам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

- (43) *Τεράστιες ποσότητες ραδιενεργού υλικού σκορπίστηκε στον αέρα, μέσω του οποίου μεταφέρθηκε στις γύρω περιοχές με ταχείς ρυθμούς*.
Огромни количества радиоактивен материал *се разпръсна* във въздуха, чрез който *бе пренесен* с бързи темпове в околните райони. (Текстът се отнася до Чернобил. Разпространението на радиация е случайно, вследствие от инцидента.)

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

- (44) *Σκορπίστηκε στην Επίδαυρο η τέφρα του Ανδρέα Βουτσινά*.
Прахът на Андреас Вуцинас *бе разпръснат* в Епидавър. (Някой го е разпръснал, не е станало случайно.)

От конкретните примери е видно, че разликата между ергативното и пасивното тълкуване на медиално-пасивните форми зависи от фактора ‘умишленост’: в първия пример разпиляването е случайно и спонтанно като резултат от инцидент, а във втория случай разпиляването е извършено умишлено и целенасочено от конкретен агент⁵².

Активните форми с ергативно значение се използват както с неодушевени, така и с одушевени субекти:

- (45) Οι λύπες τότε *σκορπούν*, οι σκέψεις αυθωρεί πραγματοποιούνται.
Тогава тъгите *се разнасят*, мислите веднага се реализират.
- (46) Τα κατσίκια *σκιάζονταν* και *σκόρπιζαν* τρεχάτα.
Козите се изплашваха и *се разпръскваха* с бяг.

Στραβώνω ‘окъоравявам’ – ‘окъоравявам нкг.’, ‘изкривявам се’ – ‘изкривявам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

Ергативното значение ‘окъоравявам’ се реализира основно от медиално-пасивни форми:

- (47) Εγώ *στραβώθηκα* ή το TAXHEAVEN έγινε TAXHAVEN;
Аз ли съм окъоравяли TAXHEAVEN се превърна в TAXHAVEN?

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение.

Реализират и двете посочени лексикални значения:

- (48) *Στραβώθηκε* από τα φλας η Stewart και εκνευρίστηκε με τους παπαράτσι!
Стюарт *бе окъоравена* от светкавиците и се изнерви от папараци-те!
- (49) Γιατί *στραβώθηκε* ο Πύργος της Πίζας;
Защо *се изкриви* Кулата в Пиза?

⁵² Умишлеността е тясно свързана с понятието контрол и е белег за висока транзитивност. Според Нес (Naess 2007: 44) при базисната транзитивност, т.е. възможно най-високата степен на разграничаване на агента и пациента, агентът и пациентът имат точно дефинирани качества спрямо три конкретни семантични характеристики, а именно: агент – [+ умишленост] (volitionality), [+ предизвикване] (instigation) и [– засегнатост] (affectedness), пациент – [– умишленост], [– предизвикване] и [+ засегнатост]. Реализирането на някоя от тези базисни характеристики с обратен знак (напр. засегнат агент, агент, действаш неумишлено, незасегнат или слабо засегнат пациент и т.н.) води до промяна в релацията агент–пациент, т.е. до редуцирана транзитивност.

Τελματώνω ‘затъвам в блато; забатачвам се’ – ‘забатачвам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

(50) Συνεχίστηκε από τον Κωστάκη Καραμανλή και *τελματώθηκε από το Γιωργάκη*.

[Икономическата катастрофа на Гърция] бе продължена от Константинчо Караманлис и *бе забатачена* от Гошко [Папандреу].

2. Медиално-пасивни форми с пасивно значение:

(51) *Τελματώθηκε* η κουβέντα και γίνεσαι προσβλητικός.

Разговорът *стигна задънена улица* и вече започваш да обиждаш.

Τσαλακώνω ‘измачквам се’ – ‘измачквам’.

1. Медиално-пасивни форми с ергативно значение:

(52) *Τσαλακώθηκε* το κιλοτάκι του, χα χα χα!

Бикините му *се измачкаха, ха ха ха!*

2. Медиално-пасивните форми с пасивна семантика имат друго лексикално значение:

(53) Άλλο πράγμα η φιλία και άλλο η αξιοπρέπεια που *τσαλακώθηκε από τον κ. Σαμαρά*.

Едно е приятелството, а друго е достойнството, което *бе унижено от Самарас*.

Активните форми с ергативно значение са по-редки и се свързват с неодушевени субекти:

(54) Το ύφασμα *τσαλακώνει*, χάνει τη φόρμα του και πολύ σύντομα η γραβάτα μοιάζει με κουρέλι.

Тъканта *се измачква*, губи формата си и много скоро вратовръзката заприличва на парцал.

IV.3. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с ергативно значение⁵³

Групата включва общо 11 глагола:

Αγριεύω ‘озверявам’ – ‘карам нкг. да озверее, озлобявам’:

- (55) Να ημερέψεις τη ζωή που αγριεύτηκε.
Да усмириш живота, който *озверя*.

Обикновено с ергативно значение се предпочитат активните форми:

- (56) Η γάτα με το δίκιο της αγρίεψε.
Котката основателно *побесня*.

Αναποδογυρίζω ‘преобръщам се’ – ‘преобръщам’.

Медиално-пасивните и активните форми с ергативно значение се използват без особена разлика:

- (57) Αναποδογυρίστηκε λέμβος με λαθρομετανάστες.
Преобрърна се лодка с нелегални емигранти.
(58) Αναποδογύρισε λεωφορείο στην Ξάνθη.
Автобус се преобрърна в Ксанти.

Διπλώνω ‘сгъвам се’ – ‘сгъвам’:

- (59) Αμαλιάδα: Ι.Χ. καρφώθηκε σε κολόνα και διπλώθηκε.
Амалиада⁵⁴: лек автомобил се заби в стълб и се *прегъна на две*.

Εφησυχάζω ‘успокоявам се’ – ‘успокоявам’⁵⁵.

Медиално-пасивните и активните форми с ергативно значение се използват без особена разлика:

- (60) Αμέσως εφησυχάστηκε και το πλήρωσε.
Веднага [отборът] *се успокои* и си плати за това.
(61) Εφησύχασε και το... πλήρωσε η Μπάγερν Μονάχου.
„Байерн“ (Мюнхен) *се успокои* и... си плати за това.

⁵³ При тази група глаголи не сме засвидетелствали употреби на медиално-пасивните форми с пасивно значение, въпреки че за някои глаголи подобни, конструирани обаче примери, се срещат в научната литература.

⁵⁴ Град в Северозападен Пелопонес.

⁵⁵ Несвършените форми на тези глаголи имат статално значение – ‘спокоен съм’.

Ζαρώνω ‘измачквам се’ – ‘измачквам’.

Медиално-пасивните форми с ергативно значение са редки. При одушевен субект реализират преносно ергативно значение ‘свивам се’, ‘притихвам’:

- (62) Ο τρίτος δεν πήρε τα μάτια του πάνω από το βρέφος και *ζαρώθηκε* στη θέση του χωρίς να απαντήσει.
Третият не свали погледа си от бебето и *се сви* на мястото си, без да отговори.

Ζεσταίνω ‘стоплям се’ – ‘карам н. да се стопли’.

Медиално-пасивните форми се използват с ергативно значение при одушевени и неодушевени субекти (63, 64), докато при ергативно значение в актив субектът е неодушевен (65):

- (63) Η μπίρα μου *ζεστάθηκε*.
Бирата ми се стопли.
- (64) Στο πλευρό του Ολυμπιακού θα είναι και ο κόσμος, ο οποίος «*ζεστάθηκε*» από τη νίκη στην Ιταλία και αναμένεται να βοηθήσει τους «ερυθρόλευκους».
В подкрепа на Олимпиакос ще са и феновете, които „*се сгряха*“ от победата в Италия и се очаква да помогнат на „червенобелите“.
- (65) Μοσχοβόλησε ο αέρας Χιώτικο χαμόγελο... και *ζέστανε* η καρδιά μου.
Въздухът ухаеше на хиоска усмивка... и сърцето ми *се стопли*.

Μαστουρώνω ‘напушвам се’ (с хашиш) – ‘карам нкг. да се напуши’.

Примерите за медиално-пасивни форми с ергативно значение са единични:

- (66) *Μαστουρώθηκε* άσχημα απ’ αυτά που μύρισε.
Напуши се здраво от това, което вдиша.

Ξεσφηνώνω ‘отклещвам се’ – ‘отклещвам’.

Примерите за медиално-пасивни форми с ергативно значение са единични:

- (67) Μετά τον κάναμε προς τα πάνω και ευτυχώς *ξεσφηνώθηκε*.
След това натиснахме нагоре и за щастие *се отклеци*. (Става въпрос за малко дете, което си заклещило главата между пречките на балкона.)

Παλαβώνω ‘побърквам се, откачам’ – ‘побърквам’.

Примерите за медиално-пасивни форми с ергативно значение са единични. Обикновено с ергативно значение се използват активни форми:

- (68) Ο μικρός παλαβώθηκε και μ' έβγαλε από τα ρούχα μου.
Дребният *откачи* и ме изкара от кожата.

Τσιτώνω ‘изпъвам се, опъвам се’ – ‘изпъвам, опъвам’.

Посоченото ергативно значение се реализира рядко и с активни форми. Медиално-пасивните форми реализират други ергативни лексикални значения – ‘изострям се’ – при неодушевен субект (69), и ‘вбесявам се’ – при одушевен субект (70):

- (69) Η ατμόσφαιρα *τσιτώθηκε* από τις 9.15 περίπου στον «τοίχο του αίσχους».
Обстановката на „Стената на срама“ *се изостри* от около 09:15 ч.
- (70) *Τσιτώθηκε* από κάτι και εκείνη τη στιγμή δεν μπόρεσε να ελέγξει το θυμό και την οργή του.
Вбеси се от нещо и в онзи момент не можа да удържи гнева и яда си.

Χαλάω ‘развалям се’ – ‘развалям’.

Посоченото ергативно значение се реализира рядко и с активни форми. Медиално-пасивните форми реализират друго ергативно лексикално значение – ‘ядосвам се, разгневявам се’:

- (71) *Χαλάστηκε* ο κυρ Μπάμπης με τη φωτογραφία που δεκάδες σηκωμένα χέρια περιμένουν μια σακούλα πορτοκάλια.
Господин Бабис⁵⁶ *се ядоса* от снимката с десетки вдигнати ръце, очакващи плик с портокали.

IV.4. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми само с пасивно значение

Става въпрос за общо 22 глагола: *αδειάζω* ‘изпразвам се, опустявам; опровергавам’ – ‘изпразвам; опровергавам’, *αλλάζω* ‘променям се’ – ‘променям’, *ασπρίζω* ‘побелявам’ – ‘избелвам, правя н. бяло’, *αναβιώνω* ‘съживявам се’ – ‘съживявам’, *βράζω* ‘сварявам се’ – ‘сварявам’, *γκριζάρω* ‘посивявам’ – ‘правя н. да посивее’, *γυαλίζω* ‘лъщя’ – ‘излъсквам’, *δυσκολεύω* ‘ставам

⁵⁶ Бабис Пападимитриу, журналист от гръцката медийна групата СКАИ.

труден' – 'правя н. трудно', *ισιώνω* 'изправям се, ставам прав' – 'изправям', *καθαρίζω* 'почиствам се' – 'почиствам', *λιώνω* 'топя се' – 'стопявам', *μαλακώνω* 'омеквам' – 'омекотявам', *μπλοκάρω* 'блокирам' – 'блокирам н.', *πρασινίζω* 'позеленявам; ставам зелен' – 'правя н. зелено', *σιωπώ* 'млъквам' – 'карам нкг. да млъкне', *στεγνώνω* 'изсъхвам' – 'изсушавам', *στουμπώνω* 'пълня (се) догоре; блокирам от препълване' – 'препълвам; блокирам чрез препълване', *τρογγυλεύω* 'закръглям се, окръглям се' – 'правя н. кръгло, закръглено; закръглявам', *σφραγίζω* 'затварям, спирам да работя' – 'запечатвам, прекратявам работата (ползването) на н.' *τρυπώ* 'пробивам се' – 'пробивам', *φορτώνω* с лексикално значение 'зареждам се' – 'зареждам', *φουσκώνω* 'надувам се' – 'надувам'. Глаголът *μαλακώνω* се среща с медиално-пасивни форми в единични случаи. Единични са и медиално-пасивните форми на *σιωπώ*. С пасивно значение обикновено се използва производният глагол *αποσιωπώ*. Редки са и медиално пасивните форми на *βράζω* и *γκριζάρω*.

Примери:

- (72) Η μπαταρία *αλλάχτηκε* πριν ένα μήνα και είναι καινούρια.
Акумулаторът *бе сменен* преди един месец и е нов.
- (73) Το κομμάτι *γυαλίστηκε* και *ανοίχτηκε* στο κέντρο του μια τρύπα.
Детайлът *бе шлайфан* и в центъра *бе пробита* дупка.
- (74) *Καθαρίστηκε* η παραλία της Βοϊδοκοιλιάς αλλά και οι υπόλοιπες της περιοχής.
Плажът Воидокиля⁵⁷ *бе почистен*, както и останалите плажове в района.
- (75) Το αμάξι μετά *ξαναπλύθηκε* κανονικά και *στεγνώθηκε* ξανά με την ίδια πετσέτα.
След това колата отново *бе измита* по обичайния начин и *бе подсушена* със същата кърпа.
- (76) *Σφραγίστηκε* με τσιμέντο η Βίλα Αμαλία.
Вила „Амалия“ *бе запечатана* с бетон.
- (77) Η καρδιά μου *τρυπήθηκε* από τον Έρωτα.
Сърцето ми *бе пронизано* от Ерос.
- (78) Με τα πολλά *φορτώθηκε* το αμάξι στο γερανό, με πολλές πατέντες...
С големи усилия, с множество патенти, колата *бе натоварена* на автомобила за пътна помощ... (Автомобилът бил с блокирала ръчна спирачка и са били нужни много трикове, за да успеят да го натоварят.)

⁵⁷ Плажна ивица в Месения, Югозападен Пелопонес.

IV.5. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с две основни значения: пасивно, кореспондиращо с активното, и друго значение, различно от лексикалното значение в актив

Глаголите в тази група са общо пет:

Αγιάζω ‘ставам светец’ – ‘освещавам’. Медиално-пасивните форми обикновено се употребяват или с основното лексикално значение (79), или със значение ‘участвам в Богоявленски водосвет’ (80):

(79) *Δεν αγιάστηκε το 15ο Γυμνάσιο.*

15-та Прогимназия не бе осветена.

(80) *Ο Καρατζαφέρης αγιάστηκε στην Αρκαδία.*

Καραдзаферис⁵⁸ присъства на Богоявленски водосвет в Аркадия.

Ανοίγω ‘отварям се’ – ‘отварям’. Медиално-пасивните форми обикновено се употребяват или с основното лексикално значение (81), или със значение ‘излизам в открито море’ (82):

(81) *Η λίστα Λαγκάρντ ανοίχτηκε το ίδιο βράδυ που έφτασε.*

Списъкът „Лагард“ бе отворен в същата вечер, когато пристигнал⁵⁹.

(82) *Ανοίχτηκε και επέστρεψε μ' έναν καρχαρία 3 μέτρων.*

Излезе в открито море и се върна с триметрова акула.

Ζαχαρώνω ‘захаросвам се’ – ‘правя н. сладко; захаросвам’. Медиално-пасивните форми обикновено се употребяват или с основното лексикално значение (83), или със значение ‘намалявам нечие страдание’ (84):

(83) *Και εισέλεσε εντός ποτηριού και ζαχαρώθηκε εκ κουταλιάς του γλυκού⁶⁰.*

И падна в чашата и биде подсладено с чаена лъжичка захар.

⁵⁸ Лидер на извънпарламентарната в момента партия ЛАОС.

⁵⁹ Става въпрос за списък с гръцки граждани със сметки в швейцарски банки, предаден от бившия френски министър на финансите Кристин Лагард на Гърция и укрит от правителството на ПАСОК.

⁶⁰ Примерът е взет от доста разпространена в интернет шеговита „молитва“ за фрапето, съставена по подражание на молитвата „Отче наш“, на книжовен език, имитиращ атичeskото койне (<http://www.newsbeast.gr/weird/arthro/559671/o-umnos-tou-frape/>).

- (84) Και η ίδια η ζωή αποδείχθηκε φτηνή στην Ελλάδα του 2007: οι νεκροί της Πελοποννήσου *ζαχαρώθηκαν* με τριχίλιαρα.
И самият живот се оказа евтин в Гърция от 2007-та година: скръбта по мъртвите⁶¹ в Пелопонес *бе замазана* с три хиляди евро [на загинал].

Κουνώ ‘клатя се’ – ‘клатя’. Медиално-пасивните форми обикновено се употребяват или с основното лексикално значение (85), или със значение ‘кълча се’ (= ‘предизвиквам, съблазнявам’) (86):

- (85) «*Κουνήθηκε*» για τα καλά η Καλαμάτα και η ευρύτερη περιοχή από τη σεισμική δόνηση που σημειώθηκε στις 10.07 το πρωί.
Κаламата и околността здраво *бяха разтърсени* от сеизмичен трус, станал в 10:07 ч. сутринта.
- (86) Απορρίπτω την γκόμενα επειδή βιάστηκε ή μου «*κουνήθηκε*».
Отхвърлям някое гадже, което просто се е намацало или ми *се кълчи*.

Φτιάχνω ‘оправям се’ – ‘оправям, поправям’. Медиално-пасивните форми обикновено се употребяват или с основното лексикално значение (87), или със значение ‘опивам се; дрогирам се’ (88):

- (87) Το πρόγραμμα *φτιάχτηκε* γρήγορα, βασισμένο σε λάθος υποθέσεις, με αποτέλεσμα να βρισκόμαστε εδώ που βρισκόμαστε σήμερα.
Програмата *бе направена* набързо, базирана на погрешни хипотези, в резултат на което днес сме в положението, което всички виждаме.
- (88) Ο μεγαλομέτοχος του ΠΑΟΚ *φτιάχτηκε* με την ομάδα και την ατμόσφαιρα!
Основният акционер на ΠΑΟΚ *се опи* от отбора и атмосферата!

IV.6. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми основно с медиално значение

Глаголите в тази група са два:

Δροσίζω ‘освежавам се; разхлаждам се’ – ‘освежавам; разхлаждам’. Активните форми с ергативно значение изразяват спонтанно събитие с неодушевен субект (89). Медиално-пасивните форми обикновено реализират медиално значение (90, 91):

⁶¹ Жертви на опустошителните летни пожари през 2007 г.

- (89) *Δρόσισε* ο καιρός και βγήκαν τα διάφορα ερπετά απ' τις φωλιές τους.
Времето *се разхлади* и най-различни влечуги наизлязоха от леготищата си.
- (90) Η Μόσχα *δροσίστηκε* από τις ισχυρές βροχοπτώσεις της περασμένης νύχτας.
Москва *се разхлади* от силните валежи през изминалата нощ.
- (91) *Δροσίστηκε* στη Μύκονο.
Разхлади се в Миконос. (= 'почива, летува')

Πληθαίνω 'умножавам се' – 'умножавам':

- (92) Το πρώτο ζευγάρι αυξήθηκε και *πληθύνθηκε* και οι απόγονοί του εγκαταστάθηκαν σε μια περιοχή της γης που την ονόμασαν Ελλάδα.
Първата двойка се разплодила и *умножила* и потомците ѝ се установили в земята, която нарекли Елада.

IV.7. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с друго лексикално значение

Глаголите в тази група са четири. Тези глаголи разполагат с медиално-пасивни форми, но те имат различно от ергативното значение, реализирано при интранзитивна употреба в актив:

Γλυκαίνω 'ставам сладък;– 'правя н. сладко'; **създавам наслада някому**':

- (93) Прέβεζα: «*Γλυκάθηκε*» από τις... μπουγάτσες και ξαναγύρισε.
Превеза: *Усладили му се* баничките и се върнал пак. (Става въпрос за крадец, обрал баничарница.)

Γυρίζω 'въртя се' – 'завъртам'; **'снимам (филм)'**:

- (94) Η ταινία *сχεδιάστηκε* και *γυρίστηκε* από φοιτητές φυσικής.
Филмът бе замислен и *бе заснет* от студенти по физика.

Εφαρμόζω 'прилягам, пасвам' – 'правя н. да пасне'; **'прилагам'**:

- (95) Το πρόγραμμα θα *εφαρμοστεί* σε πείσμα του ετερόκλητου αντιμνημονιακού μετώπου.

Програмата *ще бъде приложена* на инат спрямо нехомогенния фронт срещу меморандума⁶².

Μαυρίζω ‘почернявам’, ‘правя н. черно’; ‘гласувам масово против, сразявам чрез гласуване’:

- (96) Το ΠΑΣΟΚ *μαυρίστηκε* χάνοντας 1.500.000 ψήφους από τον Οκτώβρη του 2009.
През октомври 2009 г. ПАСОК *получил мощен шамар* от избирателите, губейки 1 500 000 гласа.
- (97) Και ο Καραμανλής *μαυρίστηκε* επειδή πρότεινε πάγωμα μισθών.
Карамлис *получи мощен негативен вот*, тъй като предложи замразяване на заплатите.

V. Глаголна семантика и наличие и значение на медиално-пасивните форми

Интересен въпрос представлява семантиката на изследваните глаголи, отнесена към наличието на медиално-пасивни форми и тяхното значение. Основните групи лексикални значения, в които могат да се обобщят глаголите с ергативна семантика, са следните: а) глаголи за нетранслационна или транслационна активност на субекта, б) глаголи за емотивна реакция, в) глаголи за емисия на звук, г) глаголи за изменение на определено физическо състояние на субекта, д) глаголи за изменение на определено качество на субекта и е) глаголи за вътрешно каузирана промяна на субекта⁶³. В следващата таблица предлагаме статистически данни, показващи процента⁶⁴ на глаголите по семантични групи във всяка от обособените тук седем групи глаголи въз основа на отсъствието/наличието на медиално-пасивните форми и тяхното значение:

⁶² Споразумението за заеми между гръцкото правителство и тройката (Европейски съюз, Европейска централна банка, Международен валутен фонд).

⁶³ По-подробно за семантичната класификация на неакузативно-каузативните амбитранзитиви в НГЕ вж. във Вунчев 2013: 90–96.

⁶⁴ Числата са с точност до 1%.

	Група 1	Група 2	Група 3	Група 4	Група 5	Група 6	Група 7	Среден общ процент
Глаголи за нетранслационна или транслационна активност на субекта	18%	20%	9%	–	20%	–	25%	12%
Глаголи за емотивна реакция	8%	–	18%	–	–	–	–	4%
Глаголи за емисия на звук	5%	–	–	–	–	–	–	1%
Глаголи за изменение на определено физическо състояние на субекта	13%	–	18%	–	–	–	–	5%
Глаголи за изменение на определено качество на субекта	53%	80%	55%	100%	60%	100%	75%	75%
Глаголи за вътрешно каузирана промяна на субекта	3%	–	–	–	20%	–	–	3%

Група 1 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, нямащи медиално-пасивни форми

Група 2 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с пасивно и ергативно значение

Група 3 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с ергативно значение

Група 4 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми само с пасивно значение

Група 5 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с две основни значения: пасивно, кореспондиращо с активното, и друго значение, различно от лексикалното значение в актив

Група 6 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми основно с медиално значение

Група 7 – Некаузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с друго лексикално значение

VI. ИЗВОДИ

Въз основа на изложеното дотук можем да направим следните изводи:

1. В ядрото на ергативната семантика в НГЕ стоят неакузативно-казузивни амбитранзитиви, които реализират ергативна семантика основно с интранзитивни употреби на активните си форми. По тази причина почти половината от изследваните тук глаголи (58 от 119) изобщо не разполагат с медиално-пасивни форми.
2. Преобладаващата семантика на изследваните глаголи е събитие, свързано с изменение на определено качество на субекта – 75%. Причината се корени в естеството на ергатива като ситуация с един участник, търпящ спонтанно събитие, и във факта, че субектът в ергативните конструкции притежава ниско ниво на контрол и има тенденция да бъде неодоушевен.
3. Обвързаността на активния залог с ергативната семантика може да се обясни с претоварването на медиално-пасивните форми на гръцките глаголи с потенциални значения: пасивно, ергативно, рефлексивно, реципрочно, медиално. Тази богата палитра от значения, често реализиращи се с помощта на контекстни фактори, води до изместване на изразяването на ергативността от медиално-пасивните към активните форми, като по този начин медиално-пасивните форми се освобождават от едно потенциално значение. Илюстрация на това движение на ергативната семантика от едни залогови форми към други представляват двойки (често етимологично свързани) глаголи от предишния езиков стандарт (катаревуса), който отразява морфологични, семантични и т.н. модели от предишни етапи на гръцкия език, и от сегашния езиков стандарт, базиран на говоримия гръцки (димотики). При тези двойки книжовният глагол изразява ергатив с медиално-пасивните си форми, а „народният“ глагол – с активните си форми: (εμ)βαθύνομαι – βαθαίνω ‘ставам дълбок’, σμικρύνομαι – μικραίνω ‘ставам малък’, εκνευρίζομαι – νευριάζω ‘изнервям се’, πληθύνομαι⁶⁵ – πληθαίνω ‘множа се’, ελαττώνομαι (μειώνομαι) – λιγοστεύω ‘намалявам; ставам оскъден’, βελτιώνομαι – καλυτερεύω ‘подобрявам се’, μεγεθύνομαι – μεγαλώνω ‘уголемявам се, ставам голям’, συννεφούται – συννεφιάζει ‘заоблачава се’, επιδεινώνομαι – χειροτερεύω ‘влошавам се’ и др.⁶⁶

⁶⁵ Ергативно значение обаче имат и активните форми на πληθύνω, може би по аналогия с πληθαίνω.

⁶⁶ Вж. и Βασιλάκη 1989: 197.

4. Изследваните от нас неакузативно-каузативни амбитранзитиви реализират ергативна семантика чрез медиално-пасивните си форми доста по-рядко – от 61 глагола от корпуса със засвидетелствани медиално-пасивни форми само 28 могат да имат ергативно значение с тези форми. Нерядко ергативното четене произтича не само от формата, а от цялото изказване и се регулира от фактори като одушевеността или неодушевеността на субекта (*δυναμώνω, λερώνω*), умишлеността или неумишлеността на действието (*σکورτίζω*) и др. Следователно системните вариации, т.е. възможността за изразяване на ергатив както от активните, така и от медиално-пасивните форми е ограничено явление. В някои случаи при медиално-пасивни форми е трудно да се посочи категорично дали семантиката на изказването е ергативна или пасивна.
5. Понякога ергативното значение на медиално-пасивните форми на даден неакузативно-каузативен амбитранзитив е различно от ергативното значение на интранзитивно употребените му активни форми (*κλείνω, ζεσταίνω, γλυκαίνω*). Този факт показва отново доминацията на активния залог при изразяването на ергативност, понеже в тези случаи ергативното значение на активните форми не се дублира от медиално-пасивните.
6. Основният белег за отличаване на ергативната от пасивната семантика представляват характеристиките [\pm спонтанност] [\pm непредизвиканост] на изразяваното събитие. Ергативът се характеризира със спонтанност и непредизвиканост на събитието, а пасивът – с неспонтанност и предизвиканост – агентът винаги е наличен, дори да не е експлицитно изразен. Горните характеристики са свързани и с типа действие – ненасочено или насочено, както и с нивото на контрол върху действието от страна на агента и съответно степента на влиянието му върху обекта.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦИ НА ИЗСЛЕДВАНИТЕ В СТУДИЯТА ГЛАГОЛИ

1. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, нямащи медиално-пасивни форми

αγανακτώ
αηδιάζω
ανατριχιάζω
αρωσταίνω
αφρατεύω
βαθαίνω
βουλιάζω
γλιστρώ
ζωντανεύω
θυμώνω
ηρεμώ
καθυστερώ
κακοφορμίζω
καλυτερεύω
καρδαμώνω
καταλαγιάζω
κατρακυλώ
κουδουνίζω
κουτουλάω
λαθεύω
λασκάρω
λήγω

λιγοστεύω
μαδάω
μαραζώνω
μαρμαρώνω
μεγαλώνω
μικραίνω
μπατάρω
μπουχτίζω
νευριάζω
ξεκιτρινίζω
ξεμυρίζω
ξεφτίζω/ξεφτώ
ομορφαίνω
παγώνω
πατώνω
πεθαίνω
πεινώ
πεισμώνω
πλαταίνω
πονάω
πυκνώνω
ρηχαίνω

σκαρτεύω
σκληραίνω
σπινάρω
στουκάρω
σωπαίνω
ταχύνω
τρίζω
φουντώνω
φτωχαίνω
χαμηλώνω
χειροτερεύω
χολοσκάω
χοντραίνω
χρεοκοπώ

2. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с пасивно и ергативно значение

αυξάνω
βραχυκυκλώνω
γκρεμίζω
δυναμώνω
επιβραδύνω
εξηλώνω

κλείνω
λερώνω
νεκρώνω
ξαπλώνω
ξεμπλοκάρω
σκορπίζω/σκορπώ

σπάω
στραβώνω
τελματώνω
τσαλακώνω

3. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с ергативно значение

αγριεύω
αναποδογυρίζω
διπλώνω
εφησυχάζω

ζαρώνω
ζεσταίνω
μαστουριάζω
ξεσφηνώνω

παλαβώνω
τσιτώνω
χαλάω

4. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми само с пасивно значение

αδειάζω
αλλάζω
ασπρίζω
αναβιώνω
βράζω
γκριζάρω
δυσκολεύω
γααλίζω

ισιώνω
καθαρίζω
λιώνω
μαλακώνω
μπλοκάρω
πρασινίζω
σιωπώ
στεγνώνω

στουμπώνω
στρογγυλεύω
σφραγίζω
τρυπώ
φορτώνω
φουσκώνω

**5. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с две основни значения: пасивно, кореспондиращо с активното, и друго значение, различно от лексикалното значение
в актив**

αγιάζω	ανοίγω	ζαχαρώνω	κουνώ	φτιάχνω
--------	--------	----------	-------	---------

6. Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми основно с медиално значение

δροσίζω	πληθαίνω
---------	----------

7 Неакузативно-каузативни амбитранзитиви, имащи медиално-пасивни форми с друго лексикално значение

γλυκαίνω	γυρίζω	εφαρμόζω	μαυρίζω
----------	--------	----------	---------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Вунчев 2007: Вунчев, Б. *Аспектуалните характеристики в новогръцкия език – средства за изразяване и семантика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007.
- Вунчев 2013: Вунчев, Б. *Семантични и синтактични особености на активните интранзитиви в новогръцкия език*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013.
- Кабакчиев 1992: Кабакчиев, К. *Видът в английския език*. София, 1992.
- Βασιλάκη 1989: Βασιλάκη, Σ. Η μορφολογία της Παθητικής Φωνής στα Νέα Ελληνικά. – Στο: *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 9/1989, 185–204.
- Θεοφανοπούλου-Κοντού 1982: Θεοφανοπούλου-Κοντού, Δ. Τα μέσα ρήματα της Νέας Ελληνικής: μερικές προκαταρκτικές παρατηρήσεις στο σύστημα των διαθέσεων. – Στο: *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα*, 2/1982, 51–78.
- Θεοφανοπούλου-Κοντού 1999: Θεοφανοπούλου-Κοντού, Δ. Τα μέσα αμετάβατα ρήματα της Νέας Ελληνικής και η μεσοπαθητική κατάληξη. – Στο: *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Συνεδρίου για την Ελληνική Γλώσσα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999, 114–122.
- Alexiadou & Anagnostopoulou 2007: Alexiadou, A., E. Anagnostopoulou. Agent, Causer and Instrument PPs in Greek. – In: *Workshop on Greek Syntax and Semantics*. MIT, 20–22.05.2007.
- Dixon & Aikhenvald 2000: Dixon, R., A. Aikhenvald. Introduction. – In: *Changing Valency. Case Studies in Transitivity*. Edited by R. M. W. Dixon and Alexandra Y. Aikhenvald. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 1–22.
- Giannakopoulou 2004: Giannakopoulou, A. Passive Voice in translation of English into Greek: A case study based on ‘9/11’ by Chomsky (2001) and its Greek translation. – *Research Centre for English and Applied Linguistics*. University of Cambridge Working Papers, 10/2004, 103–153.
- Givón 2006: Givón, T. Grammatical relations in passive clauses: A diachronic perspective. – In: Werner, A. and L. Leisiö (eds.). *Passivization and Typology. Typological Studies in Language* vol. 68. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2006, 337–350.
- Halliday 1967: Halliday, M. Notes on transitivity and theme in English. Part I. – *Journal of Linguistics*, 3.1/1967, 37–81.
- Halliday 1968: Halliday, M. Notes on transitivity and theme in English. Part III. – *Journal of Linguistics*, 4.2/1968, 179–215.
- Hopper, Thompson: 1980: Hopper, P., S. Thompson. Transitivity in grammar and discourse. – *Language*, 56/1980, 251–299.
- Jaeggli 1986: Jaeggli, O. Passive. – *Linguistic Inquiry*, 17/1986, 587–622.
- Kemmer 1993: Kemmer, S. *The Middle Voice. Typological Studies in Language* 23. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1993.
- Langacker & Munro 1975: Langacker, R., P. Munro. Passives and their meaning. – *Language*, 51.4/1975, 789–830.
- Lascaratou & Philippaki-Warbuton 1984: Lascaratou, C., I. Philippaki-Warbuton. Lexical versus Transformational Passives in Modern Greek. – *Glossologia*, 2–3/1984, 99–109.
- Manney 2000: Manney, L. *The middle voice in Modern Greek. Meaning and function of an inflectional category*. Studies in language companion series Vol. 48. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2000.
- Naess 2007: Naess, A. *Prototypical Transitivity. Typological Studies in Language* 72. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- Philippaki-Warbuton 1975: Philippaki-Warbuton, I. The passive in English and Greek. – *Foundations of Language*, 13/1975, 563–578.

- Psaltou 1991: Psaltou-Joycey, A. *The Temporal, Aspectual and Pragmatic Functions of the Perfect in Modern Greek*. Doctoral dissertation. Thessaloniki, 1991.
- Schäfer 2007: Schäfer, F. *On the Nature of Anticausative Morphology: External Arguments in Change-of-state Contexts*. Doctoral dissertation. Stuttgart: Institut für Linguistik/Anglistik der Universität Stuttgart, 2007.
- Stein 1979: Stein, G. *Studies in the Function of the Passive*. *Tübinger Beiträge zur Linguistik* 97. Tübingen: Narr, 1979.
- Vendler 1967: Vendler, Z. *Linguistics in Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.
- Zombolou 2008a: Zombolou, K. The Greek Medio-passive: a Short Introduction. – In: *Wednesdays Meeting Melbourne*, RCLT – La Trobe University, 2008.
- Zombolou 2008b: Zombolou, K. Non deponency in deponent verbs. – *Linguistic Evidence*. University of Tübingen, January 2008.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. дин Кирил Павликянов
гл. ас. д-р Димитър Илиев

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

FORD MADOX FORD’S PSYCHOLOGICAL AGES AND TYPES CONSIDERED IN RELATION TO HEGEL’S DIALECTIC

ASPAROUH ASPAROUHOV¹

Department of English and American Studies

*Аспарух Аспарухов. ИСТОРИЧЕСКИТЕ ЕПОХИ И ПЕРСОНАЖИ НА ФОРД МАДЪКС
ФОРД И ХЕГЕЛОВАТА ДИАЛЕКТИКА*

Типичната за Форд колизия между две противоположни исторически епохи лежи в основата на трилогията му „Петата кралица“. Първоначално конфликтът на главната героиня с нейното време е външен, но впоследствие този конфликт се превръща във вътрешен. Вината ѝ се състои в това, че тя извършва зло, за да излезе добро.

Ключови думи: психологически епохи и типове, Хегел, диалектика, конфликт, или... или, и..., и

*Asparouh Asparouhov. FORD MADOX FORD’S PSYCHOLOGICAL AGES AND TYPES
CONSIDERED IN RELATION TO HEGEL’S DIALECTIC*

Die vorliegende Studie befasst sich mit der Unversöhnlichkeit zweier entgegengesetzten Auffassungen von der Wahrheit in Ford Madox Fords Trilogie ueber der Fuenften Koenigin. Die eine stellt ein Entweder – Oder dar, die andere – eine Synthese. Zuerst ist der Konflikt der Fuenften Koenigin mit ihrer Zeit aussserlich, aber nachher wird er verinnerlicht. Ihre Schuld besteht darin, dass sie Uebel tut, damit Gutes daraus kommt.

Key words: psychological ages and types, Hegel, dialectic, conflict, either... or, both... and

¹ Asparouh Asparouhov, a.asparouhov@uni-sofia.bg .

Like Ford, a number of his characters seek patterns and reflect upon their operation. "... You must have a pattern to interpret things by. You can't really get your mind to work without it", reasons Mark Tietjens at the end of *Last Post*. Thinking is impossible without interpretive patterns, and Ford, who takes a keen interest in the working of the mind, naturally relies on them, too. In *The Spirit of the People* (1907) the author emphasizes the instrumentality of theories and their significance to the individual:

[Theories] are merely convenient systems of thought by which a man may arrange in his mind his mental image of the mundane cosmogony... (SP, p. 64)

Ford felt the acute need of an overall pattern which would give order and meaning to the flux of English history, and determine an individual's relationship to his times. The author satisfied his own inner need of such a system by devising a theory of the psychological and historical evolution of the English people since the Middle Ages. It is a commonplace of literary criticism that the mature impressionist Ford seeks to eliminate abstraction, and emphasizes "a lived discipline rather than a theory" (Wiley 1962: 246), and yet I find it difficult to think of another major English novelist who suggested such a schematic theory and actually tried to follow it for many years. Echoes of this system reverberate in a number of Ford's works, especially in the books written in the first half of his career, and lend them that understanding of historical process which he had chosen to adopt. In the theory which he advances, Ford marries the logical to the biological, and reveals his deep indebtedness to Hegel and Darwin.

H. Robert Huntley has shown that Hegel and Darwin exerted a profound influence on Ford through the work of the Oxford historian John Richard Green. In *The Spirit of the People* the author writes about the strong impact which Green's *Short History of the English People* had upon him when he was confronted with it in his own later years at school (SP, p. 76). In this sociological work Ford highlights only the Darwinian dimension to Green's *Short History*. The Short Historian, Ford says, applies the theory of evolution to English history (SP, p. 78) and traces the "gradual and ordered growth of a democratic people" (SP, p. 77). With respect to Hegel's influence on the English novelist, H. Robert Huntley remarks

It is impossible to prove any direct influence of Hegel or Taine upon Ford, who may or may not have read them. What is known is that Hegel had a profound influence upon at least one school of British historians during the eighteen-sixties and -seventies – the so-called Oxford school. And it was the most successful and widely acclaimed scholar of this school from whom Ford drew most of his ideas about English history... (Huntley 1970: 37–38)

Despite the undeniably strong Darwinian influence upon Ford, I hold that some of his books (as well as Sir Walter Scott's) have more points of contact with Hegel's thought than the writings of any other English novelist of classic stature. Therefore, as far as English literature is concerned, works above all by these two authors can be illuminated when discussed in relation to certain Hegelian ideas. Georg Lucacs' *The Historical Novel* reveals the affinity between Sir Walter Scott and Hegel. To explore the points of similarity between Ford and Hegel is one of the main aims of the current investigation. I will attempt to throw light on Ford's dialectic, and, where possible, this will be done in reference to the great German dialectician, since a study of dialectic in the modern novel should take some Hegelian concepts as a point of departure. Besides, certain views of the Prussian military philosopher Carl von Clausewitz (on whose work Hegel also exerted influence) will likewise provide a point of reference.

Largely in the tradition of Hegel, Ford sees English history as unfolding in stages (which he calls "psychological ages"). Each of these in effect negates the previous one. Ford presents his theory of history at some length in *The Spirit of the People*, and this sociological work is the source of the following brief summary. It provides the framework within which Ford's novelistic series can be brought into correlation. Both Ford's purpose and his language sound distinctly Hegelian when he sets himself the task

... to reconstitute the gradual development of this singular, but none the less veracious Historic Spirit (SP, p. 35).

In contradistinction to Hegel, however, Ford repeatedly emphasizes that he speaks impressionistically. When Ford modifies some of Hegel's objective thoughts on history, the English novelist relativizes them and gives them a highly personal form:

One theory is, of course, little better than another, but for me, my private and particular image of the course of English history in these matters is one of waving lines (SP, p. 14).

His "private picture" comprises three "great national waves" (SP, p. 72). The pre-Tudor times (as Ford terms the first of his psychological ages) and the medieval history of Western Europe before the fifteenth century leave

upon the mind the impression of being a matter, or a long series of matters, decided by sword blows (SP, p. 67).

Ford stresses not only the brutality of the Middle Ages but also the religious idealism typical of that period, and points out that while

the ideals of the chivalric age were altruistic, the ideals of the age that succeeded it were individualist-opportunist (SP, p. 70).

The author regards the Tudor-Stuart era (Ford's term) as one of "tortuous intrigues" (SP, p. 73) and manoeuvring, characterized by "the statesmanship... founded by Macchiavelli" (SP, p. 72). According to Ford, the Tudor-Stuart period is "as it were, a projection of realism between two widely differing but romantic movements" (SP, p. 74) – the Middle Ages and the Puritan Age. Whereas Thomas Cromwell, who "was more than anything an opponent of Christ, or was more than anything indifferent to Christianity" (CA, p. 17), turned England into a "Christless state" (CA, p. 18), Ford was later to write that in the works of the great seventeenth-century English poets "Christianity reached its last, finest and most rarified, apogee..." (ML, p. 443). The author stresses that "the modern Puritanism of English life began, not with the Cromwellians, but with the coming of William III" (SP, pp. 80–81). The post-Stuart period, Ford maintains, represents the triumph of protestantism, individualism and liberty.

Each time the end of the old era is marked by an outstanding historical event, which he brings into focus. In *The Spirit of the People* the author regards Henry VIII's attempt at invasion of France in the first year of his reign as the end of feudalism; Ford points out that the Tudor-Stuart period stretched down to the Glorious Revolution of 1688, whereas the Puritan Age came to a close during the Great War. In his fiction Ford explores the dramatic effect of beginnings and endings both in the characters' private lives and in the life of the nation. In the *Fifth Queen* series he evokes the beginning of the Tudor-Stuart period and the historically doomed attempts to revive the spirit of the previous age, while *Parade's End* deals with the end of the Puritan era in 1914 and the emergence of the post-War world, which negates it.

Robert Huntly points out that the concept of a "Time Spirit" is common to Hegel and Ford. In my view, however, one essential difference between these two writers should be stressed strongly at the very beginning. In *The Spirit of the People* Ford argues that Anglo-Saxondom is not

a matter of race but one, quite simply of place – of place and of spirit, the spirit being born of the environment (SP, p. 43).

Later on in this work Ford again emphasizes that the English spirit is the product of purely environmental factors:

So many things have gone to these makings – the fertility of the land, the pleasantness of the climate, the richness of its minerals, the spirit of security given to it by its encircling seas (SP, pp. 45–46).

When Hegel discusses the geographic basis of world history, he remarks

It is important that we should study the land not as an external circumstance, but the natural type of the geographic region which corresponds with the character of the people that is the son of this soil (Hegel 1996: 196).

What looks like a point of similarity between Ford and Hegel is hardly a resemblance at all. To the great German dialectician “naturalness” represents the mode in which the spirit behaves in its particularization, when the particular features fall apart outside one another, and come on the scene as individual entities. According to Hegel, that which manifests itself in the spirit as a particular stage, of necessity appears as a particular natural image existing for itself. When this particularity presents itself in nature, it is a natural particularity i.e. it has being as a natural principle. Therefore, Hegel maintains, each people which functions as the bearer of “one particular stage in the development of the spirit is a nation; its natural character corresponds with what the spiritual principle is in the consecution of spiritual formations” (Hegel 1996: 196). One must not posit any relationship of dependence in the sense that the character of nations is formed only when the natural characteristics of the land come into play (Hegel 1996: 196–197).

In contradistinction to Hegel, Ford does not regard nature as being part of a given stage of the dialectic of the spirit. In *The Spirit of the People* he reduces the environment to a set of material circumstances, and his spirit represents a fine superstructure which rests upon them. In this respect Ford is closer to Marx than to Hegel. Besides, Ford attaches considerable importance to climate, whereas Hegel dismisses as idle talk the position ascribing a special influence to climate, and goes on to say:

Climate is determined by trivial details but we are not interested in them, and they exert no influence (Hegel 1996: 197).

The materialist elements in Ford’s thought, which lead him to attribute developments to economic causes, also affect his understanding of “dominant types”. In *The Spirit of the People* the author remarks

It may be granted for the sake of argument, that the psychology of the civilized world changes – that the dominant types of the world alter with changing, if mysterious, alternations in the economic or social conditions of the races (SP, p. 63).

One can recognize here, although in a modified form, the second Hegelian concept which reverberates in Ford’s schematization of history – ‘the world-historical individual’. In *The Philosophy of History* Hegel says:

These are the great human beings in history whose own particular purposes contain the substantial, which is the will of the world spirit. This content is their true power... (Hegel 1956: 75)

Of course, Hegel's philosophy of history is infinitely more complex than Ford's schematic version, and the German dialectician does not reduce the 'world – historical individuals' to three or four types. Ford's definition of these has a Darwinian emphasis. The dominant types in any given age are the "individuals most fitted to deal with the peculiar circumstances of that age" (SP, p. 64). Ford's dominant types include not only Hegel's "great human being in history" but also the typical Englishman of each of these periods. The influence of the mutations of the Darwinian legacy upon Ford can be seen even more clearly when he describes his dominant types as being also biologically different.

And indeed, the composite photograph that I have had made from the portraits left by Holbein does portray a definite type – a definite type that rather curiously coincides with Holbein's sketches of the typical Englishman of that day. This was a heavy, dark, bearded, bull-necked animal, sagacious, smiling, but with devious and twinkling eyes – a type that nowadays is generally found in the English rural districts... (SP, p. 70)

It is in accordance with these features that in the *Fifth Queen* series Ford portrays both Thomas Cromwell, "the great man" of his age, and "a number of men similar in type" (SP, p. 71). At the very beginning of the first of the Tudor novels the English Macchiavellians are summed up as Holbeinesque figures:

... all these New Learning men with their powers of language, these dark bearded men with twinkling and sagacious eyes (FQ, p. 41).

Ford holds that whereas in the Tudor-Stuart period England was ruled by "Italian-Celtic dominant types" (SP, p. 72), in the post-Stuart era the dominant type was Germanic, "fair-haired; ingenuous perhaps, unimaginative perhaps, but "sentimental" (SP, p. 73).

Many of the characteristics of the Puritan type are recognizable in Christopher Tietjens, the protagonist of Ford's tetralogy. In *The Spirit of the People* the author remarks

This type, efficient if not very splendid, is interesting, because it shows so very immediately a foreign origin (SP, p. 71).

Significantly, the Tietjenses of Groby can trace their descent back to the Dutch that came with William of Orange, whose coronation marks the beginning of Ford's third psychological age. Christopher's endeavours to live up to his

high principles make him romantic; in *The Spirit of the People* Ford highlights the centrality of principles to the Tudor-Stuart era (which he writes down as romantic) and goes on to say that “principle is wrong-headedness wrought up to the sublime pitch – and that, in essentials, is romance” (SP, p. 74). Both in *The Spirit of the People* and in *Some Do Not...* the author uses Byronism as representative of the strong leaning towards romanticism, characteristic of his third dominant type. Ford writes in the former work that his English grandfather was

... a romantic of the romantics, a man who never survived his early Byronism (SP, p. 74),

and Christopher Tietjens declares:

I don't read poetry except Byron (SDN, p. 18).

Christopher's sentimentality is also in line with the spirit of the Puritan Age as Ford sees it. Besides, the author makes his protagonist reflect the very English tendency towards Christism, which reached its apogee in the post-Stuart period. In *The Spirit of the People* Ford notes:

... in the course of the centuries that had succeeded the sixteenth, there had grown up in England a cult which was almost solely that of Christ (SP, p. 117).

The Englishman takes the Saviour for his master and his model (SP, p. 119).

According to Ford, “Christist” and “Christian” do not coincide. Whereas in the seventeenth century England was “... a country Christist, almost more than Christian” (ML, p. 442), the author calls attention also to the curious phenomenon that Englishmen, without being religious, adhere to Christism. Even professing unbelievers in England, Ford maintains, “will defend to the last word, to the utmost comma of the English New Testament, the teachings and the person of Christ” (SP, p. 119). Christopher has hardly any Christian faith; nevertheless (although very imperfectly) he upholds the tradition of Christ. His wife Sylvia rightly says about him:

He desires... to model himself upon Our Lord... (NMP, p. 417)

Like the respective psychological ages, Ford's dominant types have their rise, their “crest of the wave” (SP, p. 71) and decline. After that they cease to be dominant, and their prominent position is taken by the new type. The author often renders the tension created when a type and a psychological age do not match. H. Robert Huntley has shown that the central conflict in Ford's novels stems from the

protagonist's "struggle against an uncongenial Time Spirit" (Huntley 1970: 34) i.e. the dramatic conflict is "between the prevailing spirit of the age and a protagonist exemplifying the Time Spirit of an earlier age" (Huntley 1970: 63). Thus, the fundamental Fordian collision involves two opposed stages in the dialectic of the Historic Spirit: the condemned earlier stage (which is drawing to a close or has already been superseded by the next age) is presented as an anachronism, supported by noble protagonists, fighting a lost battle. Christopher Tietjens's words to General Campion, "... it is not a good thing to belong to the seventeenth or eighteenth centuries in the twentieth" (NMP, p. 494) convey the protagonist's heroic failure. In the Tudor trilogy, which centres round the great historical conflict between the old faith and the New Learning, Katharine Howard, Henry VIII's fifth queen, represents the fervent religious idealism of the Middle Ages in the unsympathetic world of Tudor political intrigues, where both the Lutheran and the Catholic leaders are shown to act according to the maxims of Macchiavelli. Thomas Cromwell, her formidable antagonist, has many of the characteristics of Hegel's 'world-historical individuals': he is a thinking man who has "an insight into the requirements of the time – what was ripe for development" [*italics Hegel's*], and applies his energy to this, "the very Truth for" his age and for his world (Hegel 1956: 75). However, in the Tudor trilogy Ford presents Thomas Cromwell as being aware of his historical mission and achievement to a greater extent than is usually the case with Hegel's 'world-historical individuals', who prosecute their own particular aims through which the general and fundamental ethical life is realized. Ford makes the Lord Privy Seal sum up his life's work in the following way:

"God is above us all", he answered. "But there is no room for two heads of a State, and in a State is room but for one army. I will have my King so strong that ne Pope ne priest ne noble ne people shall here have speech or power. So it is now; I have so made it, the King helping me. Before I came this was a distracted State; the King's writ ran not in the east, not in the west, not in the north, and hardly in the south parts. Now no lord nor no bishop nor no Pope raises head against him here (SP, p. 298).

These words express Ford's own opinion of Thomas Cromwell's achievement. Whereas, as Georg Lukács points out, Hegel overrates the role of the individual in history (Lukács 1981: 40), Ford usually does not, but he attributes great importance to Thomas Cromwell as a bearer of the spirit of his age. In *The Spirit of the People* the author remarks that Cromwell "welded England into one formidable whole" (SP, p. 71), and in *The Critical Attitude* (a book of essays which were originally contributed to the *English Review*) Ford maintains that "Thomas Cromwell, indeed gave us Modern England... He destroyed Catholicism and the rule of the noble" (CA, p. 16) and rendered "a return to Catholicism economically and temperamentally impossible in these islands..." (CA, p. 16).

According to Hegel's theory of drama formulated in his *Aesthetics*, tragedy stems from the particularization of the substance of ethical life. Albert Schweitzer points out that to Hegel ethics is only one phase in the development of the spiritual, and he quotes Hegel's words that "the ethical should be understood in a broader sense, in which it means not only the morally good but the spiritual, the intellectual in general" (Schweitzer 1990: 211). In Hegel's view the substance of ethical life represents a concrete unity, "an ensemble of different relations and powers" (Hegel 1975: 1196). When actualized in reality, "the mere *difference* of the constituents of this ensemble becomes perverted into *opposition* and collision" (Hegel 1975: 1196). The ethical powers are differentiated and "actualized as the specific aim of a human 'pathos' (ibid.: 1196), as a result of which "their harmony is cancelled" and they appear in the mundane sphere "in opposition to one another in reciprocal independence" (ibid.: 1196).

The original essence of tragedy consists then in the fact that within such a conflict each of the opposed sides, if taken by itself, has **justification**; while each can establish the true and positive content of its own aim and character only by denying and infringing the equally justified power of the other (Hegel 1975: 1196).

For although the characters have a purpose which is valid in itself, they can carry it out in tragedy only by pursuing it one-sidedly and so contradicting and infringing someone else's purpose (Hegel 1975: 1197).

Since each of the self-validating forces, which denies the other, equally represents a part of the general and fundamental ethical life, the resulting opposition and collision is between one-sided right and one-sided right (not between right and wrong) i.e. right is relativized. The logical consequence of this is Hegelian reconciliation. Since the unresolved contradiction set up in this way cannot maintain itself in the real world as "the substance of reality and what is genuinely true" (Hegel 1975: 1197), "it is annulled as a contradiction" (ibid.: 1197) and the substance and unity of ethical life are restored.

The idea of reconciliation is important to Ford, as will be shown in the course of the current investigation. Fundamentally, however, the central ethical conflict in the *Fifth Queen* series is logically irreconcilable. The author reveals that reconciliation is possible at the level of interpersonal relationships and at the political level.

Katharine Howard's Christian forgiveness of Thomas Cromwell and her intercession for him with the king make manifest how reconciliation can be effected in interpersonal relationships.

Katharine Howard and Thomas Cromwell represent two radically different conceptions of the role of the ruler. In *The Critical Attitude* (1911) Ford describes

Thomas Cromwell as “a cold scientist” who was “logically remorseless” (CA, p. 19) in exercising statecraft without mercy. The author refers to Cromwell’s “panacea for the poor” (i.e. the rope) as being “perfectly logical” (CA, p. 17), “the logical consequence”, “the inevitable result of a strong, of a Christless state” (CA, p. 18). In this case, Ford writes in support of political pragmatism, and his sympathies are with the attitude which he considers logical. In the same book Ford regards humanitarianism as the direct opposite of the “logical” attitude. Katharine Howard represents the latter in the Tudor trilogy. Henry VIII’s passionate fifth wife knows full well that “it was fitting for a queen to be feared and deemed awful” but she would “rather be loved and deemed pitiful” (FQ, p. 472).

In this trilogy the logic of political pragmatism triumphs. However, a compromise between the two attitudes is not only possible but, according to Ford, has in fact been characteristic of the English political scene since the Renaissance. In *The Critical Attitude* the author remarks that English “rules since then have wavered between statecraft and mercy” (CA, p. 18), which means that “we have compromised, as we are perpetually compromising” (CA, p. 17). To Ford, writing at the beginning of the twentieth century, the future belongs to the “logical” attitude (i.e. the “strong state made up of efficient individuals” [CA, p. 18]).

In another respect, however, the possibility of reconciliation is entirely ruled out. Underlying the conflict between Henry VIII’s fifth queen on the one hand, and Thomas Cromwell and the other “men similar in type” on the other hand, is the clash between two irreconcilable methodologies of truth in the area of morality. It is upon this incompatibility that Ford firmly bases his trilogy. This fundamental opposition is made an essential part of the thematic content. In a scene which lies at the heart of *The Fifth Queen*, Throckmorton, “this emperor of spies” (FQ, p. 518), contrasts the old concept of good and evil with the new one. He affectedly regards himself as being something of a philosopher (FQ, p. 344), and makes a “philosophic gesture” (FQ, p. 173). Despite the obvious use of irony, here Ford also calls the reader’s attention to the fact that to distinguish between right and wrong is ultimately a philosophic exercise. While Throckmorton defines the Macchiavellian position, he necessarily negates the biblical one, since these are mutually exclusive:

‘But, if a man be formed to fight he must fight, and call the wrong side good.’
‘God help you,’ Katharine said. ‘What can be good that is set in array against the elect of God?’
‘These be brave words,’ he answered, ‘but the days of the Crusades be over. Here is a King that fights with a world that is part good, part evil. In part he fights for the elect of God. Then he must call all things well upon his side, if he is not to fail where he is right as well as where he is wrong.’
‘I do not take you well,’ Katharine said. ‘When the Lacedaemonians strove with the Great King...’

‘Why, dear heart,’ he said, ‘those were the days of a black and white world; now we are all grey or piebald’ (FQ, pp. 170–171).

Accordingly, she is condemned by a grey world, and the king, who represents it, is also repeatedly referred to as being grey.

The patterns “Either ... or ...” (either black or white) versus “both ... and ...” (both black and white i.e. grey) form an opposition of which Ford is particularly fond; in the former the opposites are kept strictly separate, in the latter they interpenetrate. Katharine Howard’s perception in terms of black and white is the expression of the biblical view that the distinction between good and evil is absolute, whereas “grey” implies that these are relativized. To Throckmorton the fact that “here we have no yea-nay world of evil and good” (FQ, p. 173) means that

... a man may act most evilly, even as Privy Seal, and yet be the best man in the world. And... a man may be most evil and yet act passing well for your good (FQ, p. 174).

Yet, as Katherine Howard realizes, black or white vision is not impracticable; she admits that the Lady Mary (Mary Tudor) “assuredly was all white or black” (FQ, p. 186). However, what Katharine does become aware of, is that the world of Tudor political intrigues conforms not to the biblical pattern but to a relativist one:

It was not, precisely, any more a world of black and white that she saw, but a world of men who did one thing in order that something very different might happen a long time afterwards (FQ, p. 186).

By not allowing her admirer Throckmorton to help her fight her battles, the heroine refuses to place Macciavellianism at the service of the Christian ideal. However, Katharine Howard herself is infected with the virus of the times. Her conflict with them, initially external (when she represents black-or-white morality in a grey world) becomes internalized. While fighting for God and the saints, the heroine commits “a sin that good might ensue” (FQ, p. 589) (she takes the crown from Anne of Cleves). Thus, she compromises with her conscience, since the “Let us do evil that good may result” attitude is strongly condemned by the Apostle Paul as being unchristian (Romans 3:8). Katharine Howard stumbles when she finds it difficult to see the right in the matter of the marriage; at the same time her gaze is also fixed upon absolute good and right:

The only way is to be firm for God and for the cause of the saints (FQ, p. 338).

It should be emphasized that in the Tudor trilogy Ford maintains a clear-cut distinction between these two conflicting conceptions of morality. Although the

world around her is dishonourable, Katharine Howard believes that “kings and princes are here to be above the world” (FQ, p. 338), which they must change, purify, chasten and amerce as instruments of God.

Francis A. Schaeffer stresses strongly that in the modern world Hegel’s “methodology of synthesis” has largely supplanted “the methodology of antithesis”, which is based upon the first law of classical logic i.e. that “If you have A it is not non-A”. According to the latter (which represents the Aristotelian as well as the biblical position), in the area of Being (or knowledge) if anything is true, its opposite is false, and in the area of morality if one thing is right, its opposite is wrong (Schaeffer 1990: 6). Schaeffer points out that the relativism which dominates modern thought, began with Hegel but this shift in methodology has spread and affected large sections of Europe’s population above all since 1890.

Ford Madox Ford, writing decades before Francis A. Schaeffer, brings into focus the emergence of moral relativism as the attitude predominant during historical periods characterized by the decline of intrinsic Christian values. As Ford presents it, moral relativism rose to the surface more than once, and either it or the opposite framework of truth in the area of morals underlies each of his psychological ages. In the *Fifth Queen* series a shift in the concept of good and evil (similar to the one noted by Schaeffer) marks the supercession of the Middle Ages by the Renaissance. In *Parade’s End* the author implies that such a shift is typical of the transition from the Post-Stuart period to the next phase, which the world entered after the Great War. Thus, Ford suggests that the Middle Ages and the Puritan Age share the same basic concept of truth in the area of morality, and, therefore, belong together in this respect, as contrasted with the Tudor-Stuart period and the post-World War One phase.

Thus, Ford, who was only nominally Catholic, does justice to the true Christian mentality by revealing what many Christians have failed to realize: namely, that true Christianity and moral relativism are mutually exclusive, and that religious rhetoric, so far as it goes, can mean anything and, therefore, nothing. Since every definition implies a negation (Spinoza, Hegel), the Macchiavellian worldview acquires well-defined outlines when Ford presents it in antithesis to the medieval one, which the New Learning denies. However, the author also shows how Macchiavellian logic masquerades as its opposite i.e. as Katharine’s “childish logic” (FQ, p. 347), and appropriates its religious language.

The central conflict in the Tudor trilogy is rendered in terms of the clash between two major patterns, each of which can assert itself only at the expense of the other. One is the pattern of restoration *ABA* which Katharine Howard seeks to impose upon England. In Ford’s view, by 1530 or so the momentous change had fully set in; the Middle Ages (*A*) had been superseded by a world in many respects their opposite (*B*). Katharine Howard’s mission in life is to bring back the past exactly as it was i.e. to restore “the Kingdom of God within the realm” (FQ, p. 446),

once more to set up “abbeys and chapters and the love of God” (FQ, p. 514), and then all things shall “be as they were before the Queen Katharine... of Aragon was undone” (FQ, p. 434). Katharine Howard’s romantic dream of the restoration of Roman Catholicism finds expression also in her hope that it would be possible to recover for England the Golden Age. She regards it as a model and example, of which (as Throckmorton points out) Tudor political intrigues represent the total negation. For Katharine Howard the distance between the Golden Age and her contemporary world is temporal and/or spatial; temporal and spatial because she equates the former with the Golden Age of Rome; spatial because she believes that the Golden Age still remains in the Hesperides or the city of Atalanta, which could be discovered by sailing westward over the seas (PS, p. 348). In an earlier conversation two kinds of quest are suggested but the issue is left undecided whether the Islands of the Blest are to be sought beyond the Western Isles or “hidden in this realm of England...” (FQ, p. 191). In any case, the *ABA* pattern of restoration requires that one should go beyond *B*, and, once and for all overcome the distance separating it from *A*.

This restoration would break the mechanistic pattern of vacillation, (where *A* [a given state of mind or of affairs or a political party] gives way to its opposite *B*), which recurs continually and governs the world of Tudor politics including even its most powerful exponents. Katharine’s words to Cromwell “We rise, we fall” (FQ, 296) apply equally to both. To Ford the perpetual rise and fall of political fortunes is a manifestation of historical inevitability, which in his trilogy shatters the heroine’s dream of the restoration of Roman Catholicism in England. In order to overcome the see-saw, Katharine Howard allows herself to become involved in it. Her tragic flaw consists in the fact that she commits a sin when she does the wrong thing *for the right reason*, and, inexorably, the pattern which the heroine tries to overcome from within, is enacted in her own life as well. Eventually, she can only exercise her free will in committing another sin, hoping “that this sin that brings me down shall counterbalance that other that set me up... but whether the one shall balance the other only the angels that are at the gates of Paradise shall assure me” (FQ, p. 589). The freedom which she has, is shown to be awareness and acceptance of historical inevitability (Hegel).

Ironically, it is the idea of a balance that represents the point of intersection between Christian ethics, which depends upon retribution (and, in Katharine Howard’s case, between the intended outcome of self-punishment for sin) on the one hand, and Henry VIII’s political manoeuvring “upon no settled basis of principle” (FQ, p.73) on the other hand. In *The Spirit of the People* Ford expresses his personal view that

... the modern world began with the discovery of the balance of power as an international factor (FQ, p. 63).

Accordingly, in his Tudor trilogy the author carefully traces the changing alliances between the great European powers of the day. Far from being above the world as a sovereign responsible for exerting a positive influence on it, Henry VIII manages to be above the world (Katharine Howard realizes) “even as a crow... blown hither and thither by every gust that blows” (FQ, p. 588). Ford reveals that, for all his power, King Henry VIII is essentially a weak man who seems to rule but is actually ruled by the see-saw. The pattern of restoration (*ABA*) fails to materialize in Ford’s trilogy because the devious monarch will not and cannot commit himself to the course of action through which the see-saw could be overcome.

‘But you – never will you cross any Rubicon; always you blow hot in the evening and cold at dawn. Neither do you, as I had dreamed you did, rule in this your realm. For, even as a crow that just now I watched, you are blown hither and thither by every gust that blows. Now the wind of gossips blows so that you must have my life. And, before God, I am glad of it.’

‘Before God!’ he cried out, ‘I would save you’

‘Aye,’ she answered sadly, ‘to-day you would save me; to-morrow a foul speech of one mine enemy shall gird you again to slay me. On the morrow you will repent, and on the morrow of that again you will repent of that. So you will balance and trim. If to-day you send a messenger to Rome, to-morrow you will send another, hastening by a shorter route, to stay him...’

... Thus I tell you it will fall about that for many days you will waver, but one day you will cry out – let her die this day! On the morrow of that day you will repent you, but, being dead, I shall be no more to be recalled to life (FQ, pp. 588–589).

This view of Henry VIII is not peculiar to Katharine Howard, who articulates it, but is confirmed by the trilogy as a whole. In the first novel Throckmorton describes the king in a similar way:

He is a thunderbolt and a glorious light; he is a storm of hail and a beneficent sun. There are few men more certain than he when he is certain. There is no one so full of doubts when he doubteth. There is no wind so mighty as he when he is inspired to blow; but God alone, who directeth the wind in its flight, knoweth when he will storm through the world. His Highness is a balance of a pair of scales. Now he is up, now down (FQ, p. 174).

The conflicting aspects of Henry’s personality are seen as existing side by side, and, thus, they provide a picture of what the king represents essentially: a delicate balance of opposites like nature itself. The fact that its sharply contrasted manifestations make him “a balance of a pair of scales” (FQ, p. 174) implies that, despite the pretence of sovereignty, the king’s behaviour is adjusted to the mechanistic forces which shape Ford’s historical ages including the Tudor-Stuart era. Unlike *Parade’s End*, where during the Great War the characters’ sense of logic

fails miserably, and their painful internal divisions find expression in flagrant verbal contradictions, in Ford's picture of Tudor England the rules of logic are not deliberately ruptured and none of his Renaissance figures there develops the habit of mechanical and obsessive contradiction. With respect to the tendency towards contradiction, the difference between Ford's rendering of these two periods is quantitative as well as qualitative. The world of *Parade's End* marks a much more advanced stage in what Ford saw as the process of England's deterioration, which was going on in his own day. In contradistinction to Hegel's understanding of progress, the historical movement that Ford traces in these novelistic series is change, not development. (As is well-known, development proceeds from the lower to the higher.) Besides, when the author matured and was able to exercise full control over his material, he concentrated on more acute internal conflicts and mental crises, which also accounts for the prominence given to contradiction in his tetralogy.

Thus, while keeping within the framework of Hegel's dialectic, Ford follows his own bent, and relies heavily upon certain patterns and their interrelation (the *ABA* pattern of restoration and the "see-saw"), and this imparts a flavour to his work. The high frequency of the occurrence of these patterns is a distinguishing feature also of Ford's later fictions.

BIBLIOGRAPHY

- Armstrong 1987: Armstrong, P. B. *The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James, Conrad and Ford*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Baldwin 1995: Baldwin, S. England is the country, and the country is England. – In: *Writing Englishness 1900–1950*. J., Judy and T. Middleton (eds). London: Routledge, 1995, 97–103.
- Bankov 1958: Bankov, A. *Logika*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1958.
- Bankov 1978: Bankov, A. *Dialekticheska Logika*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978.
- Bergonzi 1973: Bergonzi, B. *The Turn of a Century*. London: Macmillan, 1973.
- Cassell 1987: Cassell, R. (ed.). *Critical Essays on Ford Madox Ford*. Boston: Hall, 1987.
- Cassell 1961: Cassell, R. A. *Ford Madox Ford: A Study of His Novels*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1961.
- Clausewitz 1993: Clausewitz, C. *On War*. London: Everyman's Library, 1993.
- Cooper 2004: Cooper, H. Y. The Duality of Fords Historical Imagination. – In: Weisenfarth, J. (ed. and introd.). *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*. Amsterdam: Netherlands, Rodopi, 2004, 189–199.
- Copi 1986: Copi, I. M. *Introduction to Logic*. New York: Macmillan, 1986.
- Descartes 1993: Descartes, R. *Key Philosophical Writings*. Wordsworth Classics, 1993.
- Ford 1907 (SP): Ford, F. M. *The Spirit of the People*. London: Alston Rivers, Limited, 1907.
- Ford 1915(CA): Ford, F. M. *The Critical Attitude*. London: Duckworth and Co., 1915.
- Ford 1924 (JC): Ford, F. M. *Joseph Conrad. A Personal Remembrance*. London: Duckworth and Co., 1924.
- Ford 1924 (SDN): Ford, F. M. *Some Do Not...* . New York: Grosset and Dunlap, 1924.

- Ford 1947 (ML): Ford, F. M. *The March of Literature from Confucius to Modern Times*. London: Allen and Unwin., 1947.
- Ford 1948 (LP): Ford, F. M. *Last Post*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1948.
- Ford 1948 (MCSU): Ford, F. M. *A Man Could Stand Up*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1948.
- Ford 1962 (FQ): Ford, F. M. *The Fifth Queen*. *The Boldley Head Ford Madox Ford*. Vol. 1. London, 1962.
- Ford 1964 (NMP): Ford, F. M. *No More Parades*. New York: Signet Classics, 1964.
- Ford 1984 (RA): Ford, F. M. *The Rash Act*. Manchester: Carcanet, 1984.
- Frye 1990: Frye, N. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1990.
- Gallie 1978: Gallie, W. B. *Philosophers of Peace and War*. *Kant, Clausewitz, Marx, Engels and Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Gasiorek 2001: Gasiorek, A. The Politics of cultural nostalgia: History and tradition in Ford Madox Ford's *Parade's End*. – *English Literature in Transition (1880–1920)* (ELT), 44, (1)/2001, 3–27.
- Gasiorek 2004: Gasiorek, A. “In the Mirror of the Arts”: Ford's modernism and the reconstruction of post-war literary culture. – In: Weisenfarth, J. (ed. and introd.). *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*. Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2004, 201–217.
- Goldring 1948: Goldring, D. *The Last Pre-Raphaelite. A Record of the Life and Writings of Ford Madox Ford*. London: Macdonald and Co., 1948.
- Gordon 1964: Gordon, A., Jr. *The Invisible Tent: The War Novels of Ford Madox Ford*. Austin: University of Texas Press, 1964.
- Greene 1978: Greene, G. *Collected Essays*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1978.
- Griffith 1963: Griffith, M. ‘A Double Reading of *Parade's End*’, IX, 25–38, 1963.
- Haslam 2002: Haslam, S. *Fragmenting Modernism: Ford Madox Ford, the Novel, and the Great War*. Manchester University Press, 2002.
- Haslam 2004: Haslam, S. The Rash Act and Henry for Hugh: A Fordian History of Self-Construction (Or: Where is M/other). – In: Weisenfarth, J. (ed. and introd.). *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*. Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2004, 121–133.
- Hegel 1956: Hegel, G. W. F. *The Philosophy of History*. New York: Dover, 1956.
- Hegel 1975: Hegel, G. W. F. *Aesthetics*. Oxford: At the Clarendon Press, 1975.
- Hegel 1996: Hegel, G. W. F. *Razumat v Istoriata. (Reason in History)*. Sofia: Lik, 1996.
- Hegel 1997–1998: Hegel, G. W. F. *Enziklopedia na Filosofskite Nauki* (Encyclopaedia of the Philosophic Sciences). Vol. 1–3. Sofia: Lik 1997–1998.
- Heldman 1972: Heldman, J. M. ‘The Last Victorian Novel: Technique and Theme in *Parade's End*’. – *Twentieth Century Literature*, vol. 18, 1972.
- Herbert 1941: Herbert, G. *The Works*. Oxford: Clarendon Press, 1941.
- Hoffman 1990: Hoffman, C. G. *Ford Madox Ford*. Boston: TEAS, 1990.
- Howkins 2001: Howkins, A. Rurality and english identity. – In: *British Cultural Studies*. Maley, D., K. Robins (eds.). OUP, 2001, 145–155.
- Huntley 1970: Huntley, H. R. *The Alien Protagonist of Ford Madox Ford*. Chapter Hill: the University of N. C. Press, 1970.
- Hynes 1971: Hynes, S. ‘Ford Madox Ford: Three Dedicatory Letters to *Parade's End* with Commentary and Notes’. – *Modern Fiction Studies*, vol. 16, No. 4, 1971.
- Kashner 1966: Kashner, R. J. ‘Tietjens’ Education: Ford Madox Ford's Tetralogy’. – *Critical Quarterly*, vol. 8, No. 2, 1966.
- Kennedy 1970: Kennedy, A. ‘Tietjens’ Travels: *Parade's End* as Comedy’. – *Twentieth Century Literature*, vol. 16, No. 2, 1970.
- Leer 1966: Leer, N. *The Limited Hero in the Novels of Ford Madox Ford*. East Lansing: Michigan State University Press, 1966.

- Lid 1964: Lid, R. W. *Ford Madox Ford: The Essence of His Art*. Berkley: University of California Press, 1964.
- Lucacs 1981: Lucacs, G. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Pelican Books, 1981.
- MacShane 1965: MacShane, F. *The Life and Work of Ford Madox Ford*. New York: Horizon Press, 1965.
- Meixner 1962: Meixner, J. *Ford Madox Ford's Novels. A Critical Study*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962.
- Meyer 1990: Meyer, E. 'Ford's War and (Post)Modern Memory: *Parade's End* and National Allegory'. – *Criticism*, vol. 32, No. 1, Wayne State University Press, 1990.
- Monta 2004: Monta, A. P. *Parade's End* in the context of national efficiency. – In: Weisenfarth, J. (ed. and introd.). *History and Representation in Ford Madox Ford's Writings*. Amsterdam: Netherlands, Rodopi, 2004, 41–51.
- Ohmann 1964: Ohmann, C. *Ford Madox Ford: From Apprentice to Craftsman*. Middletown: Wesleyan, 1964.
- Panova 1973: Panova, S. *Teoria na Dramata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1973.
- Potts. 1989: Potts, A. 'Constable country' between the wars. – In: Samuel, R. (ed.). *Patriotism. The Making and Unmaking of British National Identity*, vol. 3. London, Routledge, 1989.
- Radford 2002: Radford, A. 'The Gentleman's estate in Ford's *Parade's End*. Essays in Criticism: A *Quarterly Journal of Literary Criticism* (EIC), 52 (4)/2002, 314–332.
- Samuel 1989: Samuel, R. Introduction. – In: *Patriotism. The Making and Unmaking of British National Identity*, vol. 3. London: Routledge, 1989.
- Schaeffer 1990: Schaeffer, F. A. *The Schaeffer Trilogy: The God Who is There, Escape from Reason, He is There and He is Not Silent*. Wheaton, Illinois: Crossway Books, 1990.
- Schweitzer 1990: Schweitzer, A. *Kultura i Etika*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.
- Seiden: 1966: Seiden, M. 'Persecution and Paranoia in *Parade's End*'. – *Criticism*, vol. 8, No. 3, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1966.
- Snitow 1984: Snitow, A. *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984.
- Stang 1977: Stang, S. J. *Ford Madox Ford*. New York: Ungar, 1977.
- Stang 1981: Stang, S. J. (ed. and introd.). *The Presence of Ford Madox Ford: A Memorial Volume of Essays, Poems, and Memoirs*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- Stewart 1963: Stewart, J. I. M. *Eight Modern Writers*. Oxford University Press, 1963.
- Watt 1979: Watt, I. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkley, 1979.
- Weisenfarth 1991: Weisenfarth, J. The art of fiction and the art of war: Henry James, H. G. Wells, and Ford Madox Ford. *Connotations: A Journal for Critical Debate*, 1(1), 1991, 55–73.
- Wiley 1962: Wiley, P. L. *Novelist of Three Worlds: Ford Madox Ford*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1962.

Април 2014 г.

Рецензенти: проф. д-р Весела Кацарова
проф. д-р Стефана Русенова

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

ХАРМОНИЯ И МЕТАФОНИЯ: ФОНОЛОГИЧНИ И МОРФОЛОГИЧНИ КРИТЕРИИ ЗА КЛАСИФИКАЦИЯТА НА ВОКАЛНИТЕ АСИМИЛАЦИИ

ИВАЙЛО БУРОВ¹

Катедра по романистика

Ивайло Буров. ХАРМОНИЯ И МЕТАФОНИЯ: ФОНОЛОГИЧНИ И МОРФОЛОГИЧНИ КРИТЕРИИ ЗА КЛАСИФИКАЦИЯТА НА ВОКАЛНИТЕ АСИМИЛАЦИИ

Вокалната хармония и метафонията са два процеса на уподобяване на гласни, коренно различни по своето естество. По-конкретно, смята се, че хармонията представлява пренос на диференциални признаци от гласна в силна позиция към гласни в слаба позиция, докато метафонията предполага точно обратния тип пренос: от слаб към силен елемент. Тази опозиция „силен/слаб“ би могла да бъде дефинирана на базата на фонологични, морфологични или психолингвистични критерии: ударен/неударен, корен/афикс, маркиран/немаркиран, начален/неначален и т.н. Анализирайки различни случаи на вокални асимилации в над 50 езика, говорени в различни краища на света, настоящата студия си поставя за цел да открои и други съществени разлики между двете явления.

Ключови думи: фонология, морфология, хармония, метафония, асимилация

Ivaylo Burov. HARMONY AND METAPHONY: PHONOLOGICAL AND MORPHOLOGICAL CRITERIA FOR THE CLASSIFICATION OF VOWEL ASSIMILATIONS

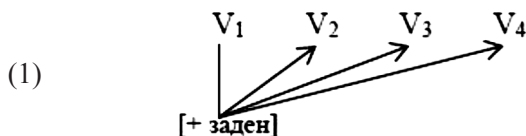
Vowel harmony and metaphony are two processes of vowel assimilation radically different in nature. More precisely, it is claimed that harmony represents a feature spreading from a vowel

¹ Ивайло Буров, ivailouburov@hotmail.com .

in a strong position to vowels in a weak position, while metaphony implies the opposite type of spreading: from a weak to a strong element. This opposition “strong/weak” can be defined on the base of phonological, morphological or psycholinguistic criteria: stressed/unstressed, root/affix, prominent/non-prominent, initial/non-initial, etc. By analyzing various cases of vowel assimilation in more than 50 languages spoken in different parts of the world, this paper attempts to find other substantial differences between the two phenomena.

Key words: phonology, morphology, harmony, metaphony, assimilation

Вокалната хармония е добре познат фонологичен процес на дистантна асимилация, при който две или повече гласни, които са част от един и същи *хармоничен конституент* (дума, основа, стъпка и т.н.), частично или напълно се уподобяват. Като проявление на *закона за минималното усилие* това явление се асоциира с тенденция към икономия на артикулаторните движения, която кара говорещия да запази една и съща позиция на езика и/или устните (по рядко на мекото небе) при изговарянето на всички гласни в хармоничния конституент. В рамките на *автосегментните* фонологични модели въпросното уподобяване на гласни и уеднаквяване на артикулаторни движения се представя като *пренос на диференциални признаци (feature spreading)* от една гласна (V) на друга (Голдсмит 1979; Клементс 1985; 1993а; 1993б; Клементс и Хюм 1995; Халле, Ваукс и Уолф 2000 и др.), вследствие на който въпросните гласни се асоциират с една и съща фонемна спецификация:



Настоящото изследване си поставя няколко основни задачи. Първо, да представи всички типове вокална хармония, засвидетелствани в езиците по света, в зависимост от диференциалния признак, по който се извършва уподобяването. Второ, да проследи кои са фонетичните процеси, стоящи в основата на преноса на отделните признаци, и каква е ролята на артикулаторните и перцептивните фактори за зараждането на вокалната хармония. Трето, да разгледа географията на вокалната хармония и по-конкретно езиковите ареали и семейства, за които е характерен един или друг тип уподобяване. Четвърто, да изследва *дирекционалността* на явлението, т.е. връзката между морфологичната структура и посоката, в която се извършва уподобяването (или преноса на признаци). Пето, да направи преглед на фонологичните и морфологичните фактори, които биха могли да блокират проявлението на вокалната хармония в рамките на даден конституент. Шесто, да открие приликите и разликите между вокалната хармония и някои други асимилационни процеси като метафонията.

§ 1. ВОКАЛНАТА ХАРМОНИЯ КАТО ПРЕНОС НА ПРИЗНАЦИ

Вокалната хармония се смята за асимилация предимно от прогресивен тип (Бояджиев 1997: 82), при която уподобяването се извършва по някой от следните признаци: [± заден], [± закръглен], [± висок], [± нисък], [± предно-коренен] и по-рядко по признаците [± носов] и [± фарингализиран]² (Охала 1994: 493; Ладефогед и Мадисън 1996: 306). За целите на изследването ще бъде възприета широко разпространената теза, че въпросните признаци са *бинарни* (+/-) и че при процеса на хармонизация предават или положителната, или отрицателната си стойност. Тук няма да бъде разглеждан въпросът дали и по какъв начин гореизброените признаци са йерархично организирани в отделни вътресегментни *възли* (*nodes*), както е прието да се смята в различните геометрични теории (Клементс 1985; 1993а; 1993б; Клементс и Хюм 1995; Халле, Ваукс и Уолф 2000 и др.), или са просто част от неструктурирана фонемна матрица (Чомски и Халле 1968). В тази първа част на статията ще бъдат разгледани само фонологичните и морфологичните условия, при които всеки от тези признаци бива пренесен от задействащата хармонията гласна (обозначена с V_1 в схема (1) по-горе) до останалите гласни в хармоничния конституент (V_2, V_3, V_4). За тяхното разграничаване ще бъдат използвани съответно термините *предаваща* и *приемаща* гласна (*trigger/target vowel*).

§ 1.1. ПАЛАТАЛНА ХАРМОНИЯ

Хармонията по признака [± заден] (наричана още палатална и по-рядко веларна хармония) е една от най-разпространените в езиците по света. Добре известен случай на хармонизация от този тип е засвидетелстван в унгарския, където морфологичната основа и прилежащите ѝ суфикси образуват хармоничен конституент, в чиито рамки всички гласни трябва да имат една и съща стойност на признака [заден]. Примерите в (2а)³ съдържат едноморфемни двусрични думи, в които и двете гласни са или предни (/i/, /i:/, /e/, /e:/, /y/, /y:/, /ø/, /ø:/), или задни (/u/, /u:/, /o/, /o:/, /ɔ/, /a:/)⁴; в (2б) са представени суфикси, които са лексикално неспецифицирани по признака [± заден] и се

² Преводни еквиваленти на популярните в англоезичната литература признаци [± back], [± round], [± high], [± low], [± ATR] (Advanced Tongue Root), [± nasal], [± pharyngealized].

³ Графичното ударение $\acute{\text{}}$ бележи фонологичната дължина на гласните, а графемите <ü>, <ö> и <a> отговарят съответно на гласните /y/, /ø/ и /ɔ/ (МФА) (Ринген и Ваго 1998: 394).

⁴ Както ще стане ясно по-нататък, гласните /i/, /i:/ и /e:/ са все пак съвместими със задни гласни. Унгарският притежава и редица лексикални изключения, в които предни гласни фигурират редом до задни.

реализират или с предна, или със задна гласна в зависимост от тембъра на гласната в основата⁵; примерите в (2с) пък илюстрират, че предглаголните префикси (*preverbs*) не се хармонизират и техните гласни биха могли да контрастират по тембър с тези в основата (Неспор и Вогел 1986: 123; Сенде и Касай 2007: 22–23, 111, 270–271).

- (2) a) *orvos* „лекар“, *ember* „човек“, *újság* „вестник“, *üzlet* „магазин“, *asztal* „маса“
 b) *orvos* + *-ok/-ek* (мн. ч.) → *orvosok* „лекари“
ember + *-ok/-ek* (мн. ч.) → *emberek* „хора“
újság + *-ban/-ben* (инесив или местен падеж) → *újságban* „във вестника“
üzlet + *-ban/-ben* (инесив или местен падеж) → *üzletben* „в магазина“
ember + *-ról/-ről* (делатив⁶) → *emberről* „от човек“
asztal + *-ról/-ről* (делатив) → *asztalról* „от масата“
 c) *oda-* „там“ + *menni* → *odamenni* „отивам там“
be- (интегративен префикс) + *olvad* → *beolvad* „абсорбирам се“

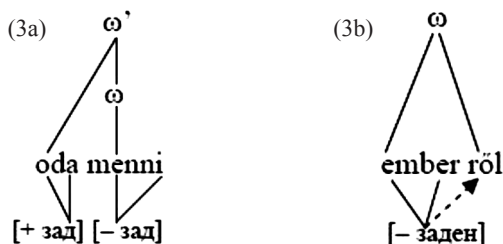
От представените по-горе примери би могло да се заключи, че вокалната хармония в унгарския е блокирана от морфологични фактори като присъствието на префиксална граница. Това потвърждава тезата на Пеперкамп (1996; 2002), че за разлика от суфиксите префиксите са универсално по-самостоятелни, в смисъл че обикновено демонстрират по-слабо „сцепление“ с основата на думата. Въпреки че тази структурна асиметрия между суфиксация и префиксация е по-характерна като цяло за индоевропейските езици (Буров, под печат), и за унгарския би могло да се приеме, че комбинациите между основа и суфикс, от една страна, и между префикс и основа, от друга страна, не съответстват на един и същи хармоничен конституент.

За да обясни различното поведение на двата типа морфемни, *прозодичната фонология* (Селкърк 1978; 1980; 1986; Неспор и Вогел 1983; 1986; Хейс 1989а и др.) възприема тезата, че връзката между фонологичния и морфосинтактичният компонент на граматиката не е директна, а се осъществява посредством прозодията, разбирана като йерархична структура от различни по големина *прозодични конституенти* (сричка, стъпка, фонологична дума, фонологична фраза и т.н.), представляващи един вид *периметър* (*domain*), в чиито рамки се проявяват фонологичните правила. Приема се също, че някои от тези конституенти (фонологична дума, фонологична синтагма, интонационна синтагма, фонологично изказване) са конструирани въз основа на морфосинтактични (и понякога семантични) критерии и информация, без

⁵ Унгарският притежава също и нехармонични суфикси като *-ig*, *-ért*, *-cor* и т.н., които се реализират винаги под една и съща форма: *lábért* „за крака“, *kézért* „за ръката“ и т.н. (Сенде и Касай 2007: 24).

⁶ Падеж за обозначаване на посока или насочено движение (обикновено отвътре навън).

непременно да са изоморфни с който и да е морфосинтактичен конституент. Що се касае до фонологичната дума (ω), която е основният конституент, в чиито рамки обикновено се проявява вокалната хармония, нейното съдържание може да варира в зависимост от конкретния език и да не съвпада непременно с границите на морфолексикалната дума. Това се дължи на факта, че сцеплението (или кохезията) на различните видове морфемни и клитики при свързването им с корена или с основата на думата не е еднакво силно, което води до създаването на различни прозодични конфигурации, както в зависимост от конкретния език, така и в зависимост от типа на морфолексикалното или морфосинтактичното свързване (Неспор и Вогел 1986; Монакези 1996; Пеперкамп 1996; 2002; Буров 2013; Буров под печат). Така, за да формализираме асиметричното поведение на префикси и суфикси в унгарския, възприемаме идеята (Буров 2013: 105), че при своята прозодификация те се свързват по различен начин с основата на думата. Първите се *прикрепят* към съществуващия прозодичен конституент, образувайки рекурсивен контур (3a), при който *външна фонологична дума* (*outer phonological word*, ω') доминира *вътрешна фонологична дума* (*inner phonological word*, ω). Вторите пък се *инкорпират* в нея, без да нарушават хомогенността на прозодичния конституент (3b).



Така прозодичният периметър на проявление на вокалната хармония в унгарския се идентифицира с вътрешната фонологична дума, която включва единствено основата и прилежащите ѝ суфикси. От представените по-горе схеми може да се направи заключение, че суфиксите в унгарския, но не и префиксите, са лексикално неспецифицирани по признака [\pm заден] и получават неговата положителна или отрицателна стойност от гласните в основата (3b). Това ще рече, че гласната в наставката *-röl/-röl* е специфицирана в своето *дълбинно изображение* (наричано още лексикално, фонологично или ментално) само като [- висок, - нисък, + закръглен], понеже винаги се реализира фонетично като средна лабиализирана гласна. Единственият признак, който ѝ липсва, за да бъде напълно специфицирана още на фонологично ниво, е [\pm заден]. Той се асоциира с нея едва на *фонетично (повърхнинно) ниво*, т.е. едва след прозодификацията на суфикса и сливането му с основата.

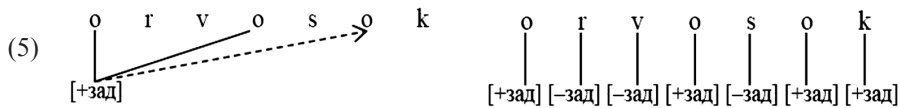
Този тип анализ се вписва в *Теорията за контрастното специфициране* (*Contrastive Specification Theory*) (вж. Клементс 1988; Арканджели 1988), според която само фонологично релевантните за даден сегмент признаци фигурират в дълбинната му матрица. Нерелевантните (или редундантни) характеристики фигурират в сегмента под един вид латентна форма и се проявяват на фонетично ниво, където по дефиниция всеки сегмент е напълно специфициран. Така например в унгарския [\pm закръглен] е контрастен за предните гласни (/i/~y/, /e/~ø/), но не и за задните (средни и високи) гласни, които са по правило [+ закръглен]. Ниската гласна /a/ пък е неминуемо нелабиализирана и сонорант, както впрочем и всички останали гласни. Всички тези закономерности биха могли да се изразят чрез следните еквивалентни релации:

- (4) a) [+ заден, – нисък] → [+ закръглен]
 b) [+ нисък] → [– закръглен]
 c) [– консонантен] → [+ сонорен]

Тези релации се интерпретират по следния начин: признакът [+ закръглен] е редундантен за високите и средните задни гласни (4a), така както признакът [– закръглен] е редундантен за ниските гласни (4b), а признакът [+ сонорен] – за всички вокални сегменти (4c). Тази теза е от изключителна важност за фонологичния анализ на вокалната хармония, тъй като признакът [\pm заден], по който тя се извършва в унгарския, е не само вокална, но и консонантна спецификация, поне според дефиницията на Чомски и Халле (1968)⁷. Затова, ако [\pm заден] беше контрастен не само за гласните, но и за съгласните в унгарския, би следвало да очакваме, че и последните ще влияят по някакъв начин на хармонията, докато това в действителност не е така. Например в думата *orvosok* (2b) съгласните /r/, /v/ и /s/ са [– заден], тъй като при тяхното учленение не се наблюдава никакво изтегляне на масата на езика назад, но въпреки това [+ заден] преминава от началната гласна през тях, без да бъде блокиран (5). Това се обяснява с факта, че унгарският не притежава съгласни, които да се противопоставят само и единствено по признака [\pm заден], вследствие на което той е редундантен за всички съгласни и отсъства от дълбинните им матрици в момента на осъществяване на хармоничния пренос. Той се появява в повърхнинното (фонетично) изображение (със

⁷ При съгласните се смята, че границата между [– заден] и [+ заден] минава между палаталната и веларната зона. Така например в немски реализацията на палатална дорсална фрикативна след предна гласна (*Licht* [liçt] „светлина“, *nicht* [niçt] „отрицателна частица“) и на веларна дорсална фрикативна след задна гласна (*acht* [axt] „осем“, *auch* [aux] „също“, *doch* [dɔx] „обаче“) може да се смята за транскатегориална асимилация (между гласна и съгласна) по признака [\pm заден] (Буров 2013: 76).

своята положителна или отрицателна стойност) едва след осъществяването на преноса по силата на еквивалентни релации, постановяващи примерно, че всички коронални или лабиални съгласни са по дефиниция [- заден].

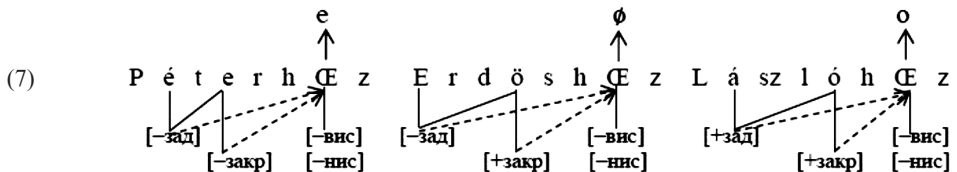


В някои езици обаче веларната хармония може да бъде блокирана от съгласна с *вторична палатална артикулация*. Такъв е случаят в турския, с който ще се занимаем по-подробно в § 1.2. Неговата фонологична система включва палатализираните съгласни /k^j/, /g^j/ и /ŋ^j/, които имат свойството да възпрепятстват преноса на [+ заден], като поставят началото на нов хармоничен периметър, в който признакът е с обратен знак. Така например във формата /usu^j-y/ „метод“ окончанието за акузатив се реализира като /y/, а не като /u/, въпреки че гласните в корена са задни (Халле, Ваукс и Уолф 2000: 402; Роуз и Уокър 2011: 272). Това се обяснява с факта, че при палатализаци-ята масата на езика се издига нагоре, а при дорсалните съгласни се изтегля и леко напред. На фонологично ниво тези две артикулаторни движения се отразяват чрез закодирането на контрастните спецификации [- заден, + висок] в рамките на палатализираната съгласна (6а) (Чомски и Халле 1968). Именно признакът [- заден] обяснява, от теоретико-фонологична гледна точка, блокиращия ефект на /k^j/, /g^j/ и /ŋ^j/ по отношение преноса на [+ заден], както и тяхното асимилационно въздействие върху суфиксалната гласна (6б).



Освен по признака [± заден] някои наставки в унгарския са неспецифицирани и по признака [± закръглен]. Така например локативният суфикс *h[e/φ/o]z* „у, при“ се реализира фонетично със задна гласна, с лабиализирана или с nelaбиализирана предна гласна в зависимост от характера на последната гласна в основата (Сенде и Касай 2007: 23): *Péter* → *Péterhez*, *Erdős* → *Erdőshöz*, *László* → *Lászlóhoz*. Тук би могло да се смята, че палаталната хармония е дублирана от лабиална, понеже признакът [- заден] не е достатъчен, за да се определи стойността на признака [закръглен]. За формализацията на тази двойна хармония следва да се приеме, че на дълбинно ниво суфиксал-

ната гласна е представена от архифонемата / e /, специфицирана само като [-нисък, -висок] (понеже винаги се реализира като средна гласна). При сливането си с основата тя се хармонизира по признака [заден] с останалите гласни, но получава и съответната стойност на признака [закръглен] от гласната, намираща се непосредствено преди нея. Така, за разлика от хармонията по предност/задност, засягаща всички гласни във вътрешната фонологична дума, лабиалната хармония има строго локален характер. Тя е изолиран процес, предизвикван от малко на брой наставки, общото между които е идиосинкратичното свойство да се хармонизират по признака [\pm закръглен] с крайната гласна в основата.



Както вече бе споменато в бележка 4, унгарският притежава три неутрални или нехармонични гласни /i/, /i:/ и /e:/, които се комбинират както с предни (8a), така и със задни гласни (8b) (Сенде и Касай 2007: 24–25).

- (8) а) *hír* „новина“ → *hírek* „новини“
bér „заплата“ → *bérek* „заплати“
 б) *díj* „цена“ → *díjak* „цени“
cél „цел“ → *célok* „цели“

Същата особеност е характерна и за финския, където /i/ и /e/ са единствените предни гласни, които могат да се комбинират със задни. По отношение на финския Охала (1994: 493) уместно отбелязва, че за разлика от останалите шест гласни в езика (/y/, / ϕ /, / æ /, /u/, /o/, /a/), неутралните /i/ и /e/ имат висок втори формант (F2). Добре известно е, че ниските и най-вече задните гласни имат ниски честотни стойности на F2, а предните лабиализирани (/y/, / ϕ /) имат по принцип занижен F2 поради това, че закръглянето на устните разширява обема на оралния резонатор и стеснява външния му отвор (Ников 1992: 176; Флеминг 2004: 234). На пръв поглед подобна закономерност трудно би могла да се установи и за унгарския, където само дългото <é> е неутрална гласна, докато краткото <e> е хармонична. Ринген и Ваго (1998: 394) обаче, както впрочем и Сенде и Касай (2007: 20), описват <e> като доста по-отворена гласна от <é>. Това ни дава основание да смятаме, че двете гласни се противопоставят не само по дължина, но и по тембър: [e:] ~ [ɛ].

Впрочем в това няма нищо необичайно, а, напротив, в езиците, където се наблюдават квантитативни опозиции в рамките на средните и високите гласни, краткият елемент от опозицията обикновено е по-отворен, с по-отслабена артикулация и леко централизиран, докато дългият е по-затворен, учленен с по-голямо напрежение на гласовия канал и периферен⁸ (Барони и Ванели 2000: 32). Появата на тези допълнителни (вторични) контрасти се обяснява с факта, че при фонемно противопоставяне на две много сходни артикулации тенденцията е опозицията или да се неутрализира (чрез пълното уподобяване на двата ѝ елемента), или да се подсили (чрез допълнителното им разподобяване по друг признак) (Хейс и Стериате 2004: 18). Тази тенденция може да се обвърже и с т.нар. *принцип на поляризация* (Ладефогед и Мадисън 1996: 45), според който за различаването на два близкозвучащи сегмента говорещото лице се стреми да използва по-екстремни форми на жестовете, необходими за тяхното учленяване.

Фактът, че в унгарския <e> се реализира като [ɛ], е от изключителна важност, тъй като този звук е със занижени стойности на F2 в сравнение с [e] (графично <é>). Така може да се обобщи, че и във финския, и в унгарския гласните с най-висок F2 са нехармонични. На пръв поглед вероятно изглежда странно и нелогично, че именно гласните с най-изразена предна артикулация (т.е. най-ярко маркирани по признака [– заден]) остават пасивни при палаталната хармония. Нашата теза е, че вокалната хармония е явление не само с артикулаторна (Маккормик 1982; Льорет 2007), но и с перцептивна мотивация (Каун 2004). То има за цел да удължи времетраенето на даден артикулаторен жест (на който съответства конкретен артикулаторен признак), за да улесни неговото възприятие. Колкото по-продължителна е емисията на артикулаторния жест (нещо, което в автосегментната фонология се предава чрез асоциацията на съответния признак с повече на брой сегменти), толкова по-голям е шансът той да бъде коректно идентифициран от слушащия. В този ред на мисли, палаталната хармония би имала повече смисъл, ако е задействана от сегмент, чиято палаталност е по-слабо изразена (предна гласна с по-нисък F2) и има нужда да бъде подсилена във времево отношение. Тази теза ще бъде по-обстойно аргументирана в следващата част, посветена на

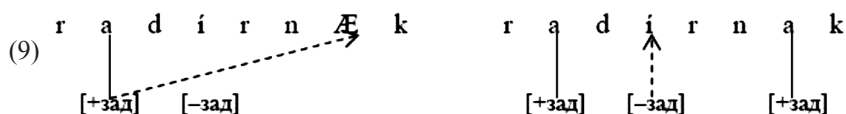
⁸ Така например вече никой не оспорва тезата, че квантитативните опозиции между кратки и дълги гласни в класическия латински са били придружени от качествени изменения в техния тембър: /i:/ ~ /i/, /u:/ ~ /u/, /e:/ ~ /e/, /o:/ ~ /o/, /a:/ ~ /a/ (Юън и Ван дер Хълст 2001: 18; Роси 2005: 16). Това се потвърждава от факта, че след изчезването на квантитета и появата на позиционно удължаване в късния латински /i/ и /u/ в крайна сметка се смесват с /e/ и /o/, а не с високите периферни гласни /i/ и /u/: *pīram* > *pera* „круша“, *gūlam* > *gola* „гърло“. Добре известно е, че в акустичен план /i/ и /u/ наподобяват повече средни гласни, отколкото високите /i/ и /u/ (Ладефогед и Мадисън 1996: 285–286; Юън и Ван дер Хълст 2001: 99).

лабиалната хармония, която е задействана предимно от сегменти със слабо изразена лабиалност и предавана много често само и единствено на сегменти със силно изразена лабиалност, което позволява реално подсилване на признака [+закръглен].

Тук логично изниква въпросът защо сегментите с най-ярко изразена веларност (високите и средновисоките задни гласни) не се държат по аналогичен начин, а са винаги хармонични. Според нас вероятният отговор се крие в това, че и финският, и унгарският имат по-малко задни гласни отколкото предни, което намалява възможността част от тях да бъдат неутрални.

Последният важен въпрос, който остана да уточним, е как да бъде формализирана фонологично „инертността“ на неутралните гласни по отношение на преноса на [± заден]. Това би могло да стане, като се използват отново теоретичните ресурси на автосегментната фонология, която позволява даден признак да не бъде непременно асоцииран с конкретен сегмент в дълбинното изображение, а да остане *плаващ* (*stray, floating*) по отношение на него (вж. Анкреве 1988; Буров 2013). Затова приемаме, че при неутралните гласни вътрешноприсъщият им признак [– заден] е лексикално плаващ и че унгарският притежава правило, според което само дълбинно асоциираните признаци биват задължително пренасяни на суфиксалните гласни⁹.

За да онагледим тази теза, ще вземем за пример думата *radír-nak* „гума за триене, датив“ (9), в която предната неутрална гласна /i:/ е разположена между две задни, втората от които е резултат от хармоничен пренос към наставката *-nak/-nek* за дателен падеж (срв. *tök-nek* „тиква“). Липсата на асоциативна линия между [– заден] и V₂ позволява да се осъществи безпроблемно преносът на [+ заден] от V₁ до V₃, тъй като би могло да се приеме, че асоциирането на плаващите признаци със съответстващия им сегмент се извършва едва след приключване на хармоничните операции.



Така, от формална гледна точка, плаващата структура и различната последователност на отделните асоциативни операции обясняват инертността на нехармоничните гласни на по-абстрактно фонологично ниво. Това решение може да изглежда някак ад хок, но в останалите части на изследването ще се опитаме да го защитим с данни от други езици.

⁹ На този етап игнорираме въвеждането на скелет (или темпорална линия) с цел опростяване на фонологичните изображения, тъй като този елемент на автосегментните теории е без особено значение за анализа на вокалната хармония.

§ 1.2. ЛАБИАЛНА ХАРМОНИЯ

В това, че в унгарския хармонията по признака [\pm заден] понякога се комбинира с хармония по признака [\pm закръглен] (7), няма нищо необичайно, тъй като в езиците, притежаващи предни закръглени гласни и/или задни незакръглени, тези два признака обикновено вървят заедно. Каун (2004) демонстрира обаче че, за разлика от палаталната хармония, лабиалната спазва много по-строги ограничения, защото проявлението ѝ често зависи от степента на отвореност на гласните. Така е например в турския, чиято фонологична система съдържа следните гласни:

(10)

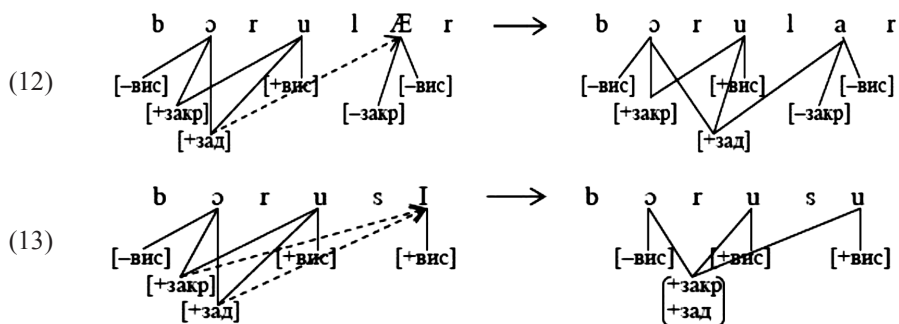
	[- заден]		[+ заден]	
[+ висок]	i	y	ɯ	u
[- висок]	ɛ	œ	a	ɔ
	[- закръглен]	[+ закръглен]	[- закръглен]	[+ закръглен]

Подобно на унгарския, и турският притежава хармония по признака [\pm заден], вследствие на която всички гласни в думата (независимо дали съдържа само основа или и други морфеми) се уеднаквяват по неговата положителна или отрицателна стойност. Турският притежава също и лабиална хармония с по-ограничен обseg на действие, която налага на високите гласни да се хармонизират по признака [\pm закръглен] с предходната гласна. Невисоките гласни обаче не се лабиализират никога под въздействието на предходна гласна, в резултат на което /ɔ/ и /œ/ се срещат единствено в начална сричка (т.е. в позиция на предаващ сегмент), но не и в неначална (т.е. в позиция на приемащ сегмент) (Юън и Ван дер Хълст 2001: 46–49; Каун 2004: 90).

Примерите от първата колона по-долу съдържат основи, които могат да образуват самостоятелно пълнозначна дума или да се реализират в комбинация с друга морфема. Във втората колона същите тези основи се свързват с притежателния суфикс /l/ (архифонема, която е контрастно специфицирана в дълбинното си изображение само като [+ висок] и която се реализира на повърхнинно ниво като /i/, /y/, /ɯ/ или /u/ в зависимост от стойността на признаците [заден] и [закръглен] у предходната гласна). В третата колона комбиниращият се с основата суфикс е окончанието за множествено число, което се реализира фонетично като [lɛr] или [lar]. Понеже неговата гласна (която отбелязваме условно с архифонемата /Æ/) е с дълбинна спецификация [- висок], тя ще е по дефиниция [- закръглен] и ще се хармонизира само по признака [\pm заден], единственият от трите контрастни признака за турската вокална система, по който тя не е специфицирана.

- (11) /bɔru/ /bɔrus + I/ → [bɔrusu] /bɔru + lÆr/ → [bɔrular] „трѣба“
 /kœj/ /kœj + I/ → [kœjy] /kœj + lÆr/ → [kœjler] „село“
 /dɛrɛ/ /dɛrɛs + I/ → [dɛrɛsi] /dɛrɛ + lÆr/ → [dɛrɛler] „река“
 /kuuz/ /kuuz + I/ → [kuuzu] /kuuz + lÆr/ → [kuuzlar] „момиче“

За фонологичната формализация на хармонията в турския е редно следователно да се приеме, че всички суфиксални гласни, реализиращи се като отворени (или ниски), са преспецифицирани като [– закръглен] (12). За сметка на това суфиксалните гласни, реализиращи се като затворени (или високи), ще бъдат дълбинно неспецифицирани по този признак, тъй като при приемащите сегменти [+ висок] се комбинира както с [– закръглен], така и с [+ закръглен] (13).

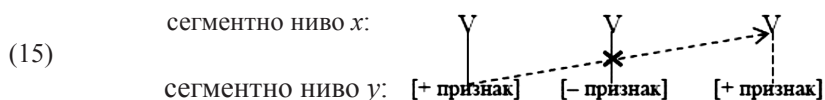


Това, че гласната в окончанието за мн. ч. /lÆr/ е преспецифицирана като [– закръглен], се потвърждава от факта, че тя има свойството да прехвърля същия признак на висока гласна в намираща се след нея морфема, дори когато гласните в основата са закръглени. Двата примера по-долу илюстрират, че когато притежателният суфикс /I/ се намира след окончанието за мн. ч., той вече не се реализира под четири форми, както в (11), а само под две: /i/ или /ʉ/. Това се дължи на факта, че лабиалната хармония, задействана от основата, е блокирана от /Æ/ (Юън и Ван дер Хълст 2001: 48):

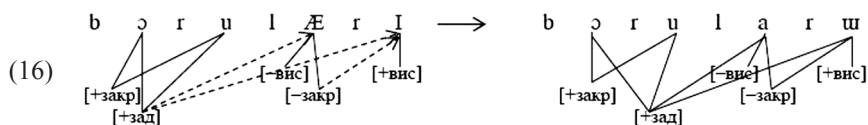
- (14) /bɔru + lÆr + I/ → [bɔrularu]
 /kœj + lÆr + I/ → [kœjleri]

В автосегментната фонология блокирането на лабиалната хармония от присъствието в дълбинното изображение на контрастно специфициран сегмент по признака [– закръглен] се обяснява с универсалното *изискване за непресичане на линиите (No-Crossing Constraint)* (Голдсмит 1979; Анкреве 1988; Клементс и Хюм 1995 и др.). Според това изискване, асоциативните

линии, свързващи автосегменти от ниво *x* с автосегменти от ниво *y*, не трябва да се пресичат взаимно (15), като всеки отделен признак е разположен на отделно субсегментно ниво (*tier*). От фонетична гледна точка това изискване изразява строго локалния характер на асимилационните процеси, като в случая с вокалната хармония локалността се разбира като наличие на близкостоящи гласни, които могат да се уподобят по даден признак.



Ако сега се върнем към примерите в (14), ще забележим, че задействаната от основата /bɔgu/ хармония по признака [+закръглен] е блокирана от преасоциираната с признака [-закръглен] наставка /lÆr/. От своя страна, крайният притежателен суфикс /l/, който е лексикално специфициран само като [+висок], може да се асимилира локално по лабиалност/нелабиалност единствено под въздействието на предходната гласна, което определя защо винаги се реализира като [-закръглен] в този сегментен контекст (16). Подобен тип нехармонични гласни, които блокират хармония по даден признак, вследствие на което сами се озовават в позицията на предаващ сегмент, се наричат *непрозрачни* (*opaque vowels*).



Неутралните гласни могат да бъдат също така и *прозрачни* (*transparent vowels*), както тези с висок F2 в унгарския и финския (§ 1.1). При този случай нехармоничната гласна запазва своята дълбинна спецификация, но не възпрепятства по никакъв начин преноса на същата спецификация, когато тя е с обратен знак. Пример за прозрачни и непрозрачни гласни в рамките на един и същи език откриваме в халха-монголския, чиято вокална система изглежда по следния начин (Роуз и Уокър 2011: 252–253; Роудс 2010: 14):

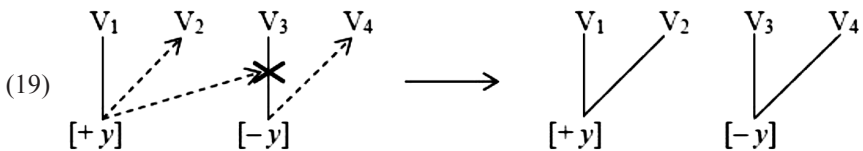
(17)

	[- заден]	[+ заден]	
[+ висок]	i		u ʊ
[- висок]	e	a	o ɔ
	[- закръглен]	[- закръглен]	[+ закръглен]

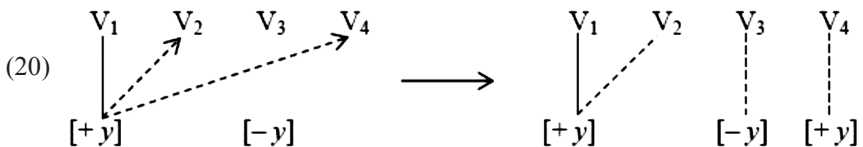
Лабиалната хармония е прогресивна и действа само в рамките на невисоките гласни, което води до суфиксални редувания между *e/o* и *a/ɔ* (18a). Високите закръглени гласни не задействат лабиална хармония (18b) и дори имат блокиращо действие в средисловие (18c). Гласната /i/ пък е сякаш „невидима“ за хармоничния процес, тъй като преносът на [+закръглен] не я засяга, нито е възпрепятстван от нейното присъствие (18d).

- (18) a) og-lʒo „давам“ b) su:lʒ-e „опашка“ d) roŋ-ig-o „бъбрек“
 xe:lʒ-lʒe „украсявам“ moŋ-a „котка“ xo:lʒ-ig-ɔ „храна“
 ɔr-lʒɔ „влизам“ c) og-ulʒ-lʒe „давам“ ɔlʒʲi-lʒɔ „гледам накриво“
 jaw-lʒa „отивам“ ɔr-ulʒ-lʒa „влизам“

Представените по-долу схеми илюстрират разликата между фонологичната структура на прозрачните гласни и тази на непрозрачните. Последните са не само преспецифицирани по хармоничния признак, но и асоциирани с него на дълбинно ниво (19). Именно въпросната асоциация, както и гореспоненатото изискване за непресичане на асоциативните линии (15), обясняват невъзможността да бъде осъществен преносът на [+y] от V₁ до V₄.



Колкото до прозрачните гласни, за тях вече бе прието, че са само преспецифицирани по хармоничния признак, но не и асоциирани с него (9). Плаващият признак не пречи да се осъществи преносът от V₁ до V₄, тъй като се стабилизира едва след приключване на хармонизацията чрез „закотвянето си“ под единствения възможен „гостоприемник“, а именно V₃ (20).



Така, освен от морфологични фактори (свързани с естеството на морфемната граница (3), вокалната хармония очевидно може да бъде блокирана и от фонологични фактори (свързани с тембъра на хармонизиращите се гласни). Според Каун (2004) това е така, защото степента на закръгленост на дадена гласна зависи от нейната степен на отвореност: колкото по-затворена е дадена гласна, толкова по-лесно се реализира нейното закръгляне; обрат-

но, постепенното увеличаване на отвора на гласовия канал е придружено от леко изтегляне на устните встрани, което затруднява лабиализацията. Иначе казано, от фонетична гледна точка, високите гласни са не само *по-лабиализирани*, но и *по-лесно лабиализуеми* от средните, което обяснява защо в турския последните не се хармонизират по признака [+ закръглен]. Впрочем ситуацията в турския далеч не е необичайна, а се среща също в наури¹⁰ (Казали 2004: 88) и в общи линии отразява широко разпространена тенденция в езиците по света само високите гласни да се хармонизират по лабиалност.

Във фонологията на наури откриваме и друг любопитен факт: лабиалните съгласни /p/, /b/, /m/ и /f/, които в други езици нормално благоприятстват лабиализацията на съседните гласни (Охала 1994: 494), имат блокиращ ефект по отношение преноса на [+ закръглен]. Примерите в (21a) илюстрират, че високата гласна в катагориалния префикс /gI/ се лабиализира под въздействието на гласната в корена. От примерите в (21b) пък е видно, че регресивната хармония не се проявява, когато между предаващата и приемащата гласна се намира лабиална съгласна¹¹ (Казали 1995: 651; Халле, Ваукс и Уолф 2000: 419).

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| (21a) /gI-su/ → [gusu] „година“ | (21b) /gI-mu/ → [gimu] „топлина“ |
| /gI-ɔ/ → [gɔɔ] „болест“ | /gI-fufuli/ → [gifufuli] „бял“ |
| /gI-jo/ → [gɔjo] „сладък картоф“ | /gI-pula/ → [gɔpula] „погребение“ |
| /gI-ku/ → [guku:] „копаене, разкопки“ | /gI-bo:to/ → [gibo:to:] „проказа“ |

Халле, Ваукс и Уолф обясняват блокирането на хармонията с наличието в наури на фонемно противопоставяне между /p/, /b/, /m/, /f/, от една страна, и /p^w/, /b^w/, /m^w/, /f^w/, от друга страна, което според тях е опозиция по признака [± закръглен]. И едните, и другите са контрастно специфицирани по място на учленение като {лабиален}, но първите са [- закръглен] (22a), а вторите [+ закръглен] (22b)¹². При това положение съгласните с вторична

¹⁰ Език от групата куа (нигеро-кордофанско езиково семейство), говорен в Гана.

¹¹ Твърде вероятно е при липса на лабиализация архифонемата /I/ да се реализира като висока задна гласна /ɯ/, а не като висока централна гласна /i/, както излиза от предложените от Казали (1995) и Халле, Ваукс и Уолф (2000) транскрипции. Това обаче в случая не е от особено значение за анализа на лабиалната хармония.

¹² Буров (2013) възприема тезата на Халле, Ваукс и Уолф (2000), че, освен определен брой бинарни (+/-) признаци, почти всички сегменти притежават и моновалентни признаци като {лабиален}, {коронален}, {дорсален}, {фарингален}, отразяващи тяхното място на учленение. Във въпросния труд се приема също така, че диференциалните признаци, обозначаващи съответно с [] и { }, в зависимост от тяхната би- или моновалентност, са йерархично организирани във вътресегментни структури (или възли), въпреки че предложеният от нас универсален набор леко се различава от този на Халле, Ваукс и Уолф (най-вече по брой, наименования и конкретна подредба на признаците). Както обаче вече бе заявено, настоящото изследване съзнателно пренебрегва въпроса за геометричния

лабиовеларна артикулация логично благоприятстват преноса на [+ закръглен], а тези, които притежават единствено първична лабиална артикулация, го възпрепятстват (22с).



Тук би могло да се направи аналогия с турския, където съгласни с вторична палатална артикулация имат блокиращ ефект по отношение преноса на [+ заден] (§ 1.1 (6)). И в наури, и в турския участието на определени съгласни във вокална хармония по признаците [\pm заден] и [\pm закръглен] е предвидимо въз основа на особеностите на фонологичните системи на двата езика: в единия се наблюдават фонемни опозиции между палатализирани и непалатализирани съгласни, а в другия – между лабиализирани и нелабиализирани. Това е причината, поради която участващите в тези опозиции съгласни са контрастно специфицирани по вокални признаци и могат да блокират хармонията. Само контрастните признаци присъстват в дълбинните структури, поради което единствено те са активни при фонологичните процеси в даден език.

Ако типологически погледнато високите гласни са предпочитан приемащ сегмент при лабиалната хармония, то невисоките гласни се оказват предпочитан (или немаркиран) предаващ сегмент. Така например в много монголски и тунгуски езици хармонията по признака [\pm закръглен] се проявява единствено, ако е задействана от невисока гласна и/или ако предаващият и приемащият сегмент са с еднаква степен на отвореност, както е в халха (18). Тези типологически наблюдения позволяват на Каун да формулира следните три универсални принципа:

- (23) а) Предаващият сегмент трябва да бъде [- висок].
 б) Приемащият сегмент трябва да бъде [+ висок].
 с) Предаващият и приемащият сегмент трябва да са с еднаква степен на отвореност.

Въпросните принципи не трябва да се възприемат като категорични и ненарушими изисквания, а по-скоро като тенденции, отразяващи следните закономерности: ако в даден език лабиална хармония може да бъде задей-

характер на изображенията, измествайки вниманието върху конкретните признаци, по които се извършва хармонизацията, както и върху факторите (от фонетично, фонологично и морфологично естество), които я задействат или блокират.

ствана от затворени гласни, то тя неминуемо може да бъде задействана и от отворени, но не и обратното (23a); ако в даден език лабиална хармония се предава на отворени гласни, то тя би трябвало да може да се предава и на затворени, но не и обратното (23b); ако в даден език по признака [+ закръглен] могат да се хармонизират гласни с различна степен на отвореност, то по него задължително се хармонизират и гласни с еднаква степен на отвореност (23c). Не е известно да съществува език, в който лабиална хармония да се задейства само от високи гласни и да засяга само невисоки (23a, b), нито пък е известен език, в който да се хармонизират само гласни с различна степен на отвореност (23c).

Остава да видим кои са фонетичните корелати на тези типологически закономерности. Както вече бе споменато в § 1.1, вокалната хармония е явление както с артикулаторна, така и с перцептивна мотивация: то цели удължаване времетраенето на даден артикулаторен жест, за да се улесни неговото възприятие. Колкото по-продължителна е емисията на артикулаторния жест, толкова по-голям е шансът той да бъде коректно идентифициран от слушащия. В този ред на мисли, лабиалната хармония би имала повече смисъл, ако е задействана от сегмент, чиято лабиалност е по-слабо изразена (отворена гласна). Чрез предаването си на сегмент с по-ярко изразена лабиалност (затворена гласна) въпросната характеристика се оказва един вид подсилена не само във времево, но и в артикулаторно-перцептивно отношение.

Що се отнася до принцип (23c), той изразява идеята, че хармонията е също проявление на закона за минималното усилие, който кара говорещото лице да запази даден артикулаторен орган в една и съща позиция при учлението на няколко последователни сегмента. Само че, от фонетична гледна точка, лабиализацията е постепенен и плавен процес: тя не засяга в еднаква степен високите и средните гласни. Така блокирането на хармонията по признака [+ закръглен] (в тунгуските и монголските езици най-вече), когато предаващият и приемащият сегмент са с различна степен на отвореност, се обяснява с изискването даден признак да бъде реализиран фонетично по идентичен начин във всички сегменти, в които присъства.

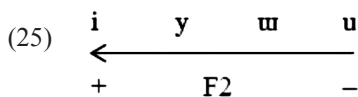
Теорията на Каун, че лабиалната хармония е явление с подсилващ ефект, задействано предимно от сегмент, в който признакът [+ закръглен] е перцептивно слаб (или по-трудно учленим), се потвърждава от ситуацията в ксибе¹³. В този тунгуски език високите гласни редовно са обект на (прогресивна) лабиална хармония (24a, b), докато средните гласни се лабиализират само когато предаващият сегмент (в началната сричка) е със същата степен

¹³ Ксибе е част от югозападния клон на тунгуските езици и се говори в северозападната част на китайската провинция Ксинянг.

на отвореност (а именно [– висок]) (24с, d). Любопитното тук е, че крайният продукт на хармонията винаги е задна гласна (24а–d), докато ксибе притежава същевременно и предни закръглени гласни (24b, d, f) (Каун 2004: 106)¹⁴.

- (24) a) [fulxu] „корен“ c) [omɔl] „внук“ e) [utɕi] „врата“
 b) [sœgu] „зеленчук“ d) [œlχɔ] „страхлив“ f) [sœbɛ] „допълнителен“

Това, че предните закръглени гласни се срещат единствено в начална срещка (т.е. в позиция на предаващ сегмент) и че хармонията не се проявява в (24e, f), се обяснява според авторката с факта, че [+ закръглен] е трудно съвместим с [– заден]. В действителност предните закръглени гласни са типологически редки, защото лабиализацията е свързана с понижаване на F2, а предната артикулация предполага неговото повишаване. Известно е, че гласните със спецификация [– заден, – закръглен] са с най-висок F2, понеже и придвижването на масата на езика напред, и изтеглянето на устните встрани благоприятстват повишаването на честотните му стойности. Тъкмо обратното, гласните със спецификация [+ заден, + закръглен] са с най-нисък F2, тъй като изтеглянето на езика в задната част на устната кухина и лабиализацията са два отделни фактора, определящи ниска тоналност. Колкото до гласните, имащи само една положителна (респективно една отрицателна) стойност по един от двата признака, те се характеризират с междинни стойности на F2, тъй като при тях е налице само един от факторите за поляризацията на неговите стойности. Всичко това означава, че от акустична гледна точка закръглянето е по-силно изразено при задните гласни, отколкото при предните. Ето как Флеминг (2004: 234) илюстрира движението на F2 в зависимост от комбинацията на [± заден] с [± закръглен].



От представените в (24) примери е видно, че в ксибе съществуват две отделни ограничения, касаещи приемащите сегменти: те трябва задължително да са [+ заден], но също и [+ висок] (или поне да имат същата степен на отвореност като задействащата хармонията гласна). Общото между сегментите, притежаващи тези две характеристики, е, че са идеално съвмес-

¹⁴ Каун уточнява, че тази хармония функционира в рамките на морфологичните основи и че хармонията в ксибе, засягаща суфиксите, спазва още по-строги ограничения: само високите суфиксални гласни могат да се лабиализират, докато невисоките не се лабиализират, дори ако са със същата степен на отвореност като предаващия сегмент.

тими с признака [+ закръглен], като по този начин допринасят за неговата реална перцептивна стабилизация. Всичко това дава основание на Каун да формулира два нови универсални принципа за регулиране преноса на [+ закръглен] като допълнение към трите, които вече бяха представени в (23):

- (26) а) Предаваният сегмент трябва да бъде [– висок].
 б) Предаваният сегмент трябва да бъде [– заден].
 в) Приемащият сегмент трябва да бъде [+ висок].
 г) Приемащият сегмент трябва да бъде [+ заден].
 д) Предаваният и приемащият сегмент трябва да са с еднаква степен на отвореност.

§ 1.3. РАДИКАЛНА ХАРМОНИЯ

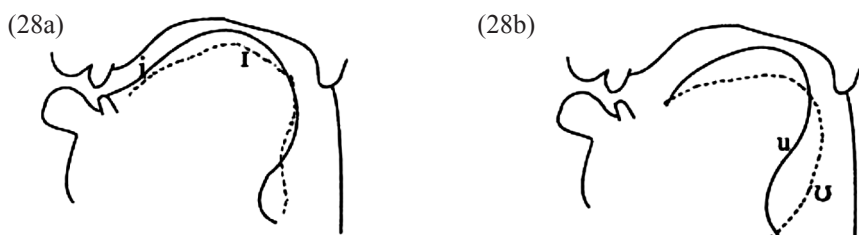
Въпреки че много фонолози не признават необходимостта от признака [± преднокоренен], заменяйки го с други или изоставяйки го напълно, има редица основания да се смята, че той е абсолютно необходим за описанието на фонемите. В действителност в много езици разликата в степента на отвореност между /e/ и /o/, от една страна, и /ε/ и /ɔ/, от друга страна, е вторична по отношение на разликата, наблюдавана в позицията на корена на езика при учленението на двете двойки гласни. Изтеглянето на корена напред, необходимо за реализацията на /e/ и /o/, предполага автоматично придвижване на цялата маса на езика едновременно леко нагоре и напред в устната кухина:



От друга страна, изтеглянето на корена напред предизвиква също движение на гръкляна надолу, а това допринася за разширяване обема на фарингалната кухина. Именно разширяването на фаринкса обяснява сравнително занижения първи формант (F1) на гласните със спецификация [+ преднокоренен]. Ето защо често се смята, че стесняването на гласовия канал при /i/, /u/, /e/, /o/ (в сравнение с неговото леко разширяване при /ɪ/, /ʊ/, /ε/, /ɔ/) е резултат от позицията на корена на езика (Линдау 1975; Ваукс 1996; Кавар 2007).

Освен занижен F1 (резултат от разширяването на гърлената кухина), /i/ и /e/ имат нормално и леко завишен F2 в сравнение с /ɪ/ и /ε/. В резултат на това предните гласни със спецификация [+ преднокоренен] са акустично

по-дифузни (раздалечени F1 и F2) в сравнение с предните гласни със спецификация [- преднокоренен], които са сравнително по-компактни (сближени F1 и F2). Тази компактност е перцептивно еквивалентна на централизацията в акустичното пространство, поради което опозициите между преднокоренни и заднокоренни гласни често се интерпретират като опозиции между *напрегнати* (*периферни*) и *ненапрегнати* (*централизирани*) гласни. Ладефогед и Мадисън (1996: 304–306) демонстрират обаче, че невинаги и не във всички езици има пълно отъждествяване между [\pm преднокоренен] и [\pm напрегнат]. Докато в много западноафрикански езици (като акан¹⁵, игбо¹⁶ и т.н.), за които ще стане въпрос малко по-късно, гласните със спецификация [+ преднокоренен] са отчетливо по-напрегнати и периферни, а тези със спецификация [- преднокоренен] – ненапрегнати и централизирани, подобен паралел не може да се направи в английския, нито в германските езици като цяло. Общо взето, /i/ и /e/ винаги са с по-предна и по-напрегната артикулация от /i/ и /e/ (28a), но това не важи за задните гласни. В английския например /u/ е дори с леко по-задна (периферна) артикулация от /u:/, както се вижда от представените по-долу схеми (Ладефогед и Мадисън 1996: 303) (28b).



От друга страна, Охала (1994: 492) отбелязва, че в редица езици опозицията по признака [\pm преднокоренен] е придружена от опозиция по различен тип ларингална активност: /i/, /u/, /e/, /o/ често са с леко придихание (*breathy voiced*), докато /ɪ/, /ʊ/, /ɛ/ и /ɔ/ са ларингализирани (*creaky voiced*). Ладефогед и Мадисън (1996: 48) обясняват разликата между двата типа фонация по следния начин: при първия гласните струни са силно раздалечени една от друга и вибрират, без да влизат в контакт, а въздушната струя, преминаваща между тях, е с висок дебит; при ларингализацията пък се наблюдава вибрация само в предната част на гласните струни в близост до аритеноидните хрущяли, а въздушната струя е с чувствително по-слаб дебит.

¹⁵ Език от групата куа на нигеро-кордофанското езиково семейство (към което често причисляват нигеро-конгоанските и кордофанските езици), който се говори основно в Гана, но също и в Кот д'Ивоар.

¹⁶ Нигеро-конгоански език, говорен в Нигерия.

Накратко, в много езици минималните опозиции по признака [\pm преднокоренен] са придружени от редица *вторични контрасти*, имащи за цел да поляризират и разподобят допълнително две близкозвучащи гласни. Така например вече бе споменато, че придвижването на корена на езика напред е съпроводено нормално от движение на ларинкса надолу, от разширяване на фаринкса, от по-голяма напрегнатост на артикулаторните органи, от стеснение на гласовия канал вследствие движението на цялата маса на езика леко нагоре (и понякога напред), както и от поява на придихание в резултат от различния тип активност на гласните струни. В повечето случаи тези контрасти са *редундантни* (или второстепенни) по отношение на *релевантния* признак [\pm преднокоренен]. В някои езици обаче някои от тези априори редундантни контрасти, и особено опозициите по напрегнатост/ненапрегнатост или по степен на отвореност на гласовия канал, могат да са релевантни за сметка на [\pm преднокоренен], който се оказва по-слабо изразен или следствие от тях. В тази подчаст ще бъдат разгледани само примери, за които е установено, че основният (или първичният) признак, по който се извършва хармонията, е [\pm преднокоренен].

Радикална хармония съществува например в ега¹⁷. Според данни на Кабор и Чагбал (1998: 471–472) ега притежава четири категориални префикса (фр. *préfixes de classe*), чиято дълбинна форма е съответно /I/, /U/, /E/ и /O/. В сравнение с гласните в основите, които са напълно специфицирани по всички контрастни признаци, гласните в четирите префикса са лексикално неспецифицирани по отношение позицията на корена на езика. Както е илюстрирано в (29), числителното /ɾɔ̃/ „две“ се съгласува с предходното съществително, в резултат на което неговият категориален префикс е фонологично идентичен с този на основата /gē/ „костенурка“ (29a). На фонетично ниво обаче въпросният префикс с дълбинна форма /I/ се реализира различно ([i] или [ɪ]), защото гласната в номиналната основа /e/ е със спецификация [+ преднокоренен], докато гласната /ɔ̃/ в числителното е със спецификация [– преднокоренен].

	<u>префикс</u>	<u>основа</u>		<u>префикс</u>	<u>основа</u>	
(29)	a)	I- ge	„костенурка“	I- ɾɔ̃	„две“	→ ɪgē ɾɾɔ̃ „две костенурки“
	b)	E- fi	„дете“	E- ɾɔ̃	„две“	→ èfi èɾɔ̃ „две деца“
		← [+ преднокор.]		← [– преднокор.]		

Подобна е и ситуацията в йоруба¹⁸ (Юън и Ван дер Хълст 2001: 94; Бакович 2003: 5), който не притежава суфикси, а само префикси, хармонизирани се по признака [\pm преднокоренен] с гласните в корена.

¹⁷ Език от групата куа (нигеро-кордофанско езиково семейство), говорен в Кот д'Ивоар.

¹⁸ Език от групата гур (нигеро-конгоанско езиково семейство), говорен в Нигерия.

- (30) $/E + ge/ \rightarrow [εgε]$ „маниока“ $/O + gE + de/ \rightarrow [ogede]$ „заклинание“
 $/E + we/ \rightarrow [ewe]$ „устна“ $/O + gE + de/ \rightarrow [ɔgede]$ „бананова плантация“
 [+ преднокор.] [- преднокор.]

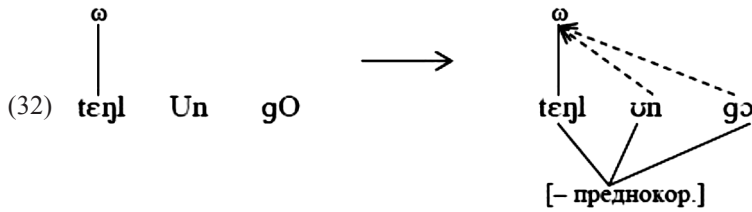
Тангале¹⁹ е друг език със същия тип хармония, с тази разлика, че тук преносът се осъществява от ляво на дясно, т.е. от корена към суфиксите. Според Бакович (2003), откъдето са взети примерите по-долу, в този конкретен случай дирекционалността на хармонията се обяснява с това, че тангале не притежава префикси, а само суфикси.

- (31) $/tug/$ „удрям“ + $/O/$ „номин. суф.“ $\rightarrow [tugo]$ „удряне“
 $/wud/$ „отглеждам“ + $/O/$ „номин. суф.“ $\rightarrow [wudɔ]$ „отглеждане“
 $/teŋ/$ „заблуждавам“ + $/Uп/$ „1л. ед. ч.“ + $/gO/$ „перфект. ед. ч.“ $\rightarrow [teŋlɔŋɔ]$ „заблуди ме“
 $/dɔb/$ „повиквам“ + $/Uп/$ „1л. мн. ч.“ + $/gU/$ „перфект. мн. ч.“ $\rightarrow [dɔbumgu]$ „викнаха ни“
 [+ преднокор.]

За разлика от разгледаните в § 1.1 и § 1.2 примери за хармония по признаците $[\pm$ заден] и $[\pm$ закръглен], при които преносът се осъществява от ляво на дясно, хармонията по признака $[\pm$ преднокоренен] очевидно се характеризира с по-свободна дирекционалност. Според Бакович (2003) обаче посоката на пренасяне на $[\pm$ преднокоренен] е от второстепенно значение за фонологичния анализ на вокалната хармония, тъй като тя е пряко следствие от морфологичните особености и комбинаторика на въпросните езици. Така например фактът, че в йоруба хармонизацията се извършва от дясно на ляво, се обяснява с това, че единствените афикси в езика са представки, в резултат на което коренът на думата стои отдясно; обратно, в тангале морфологичната информация се изразява единствено с помощта на наставки, което предопределя позицията на корена вляво.

Като се има предвид всичко това, логично е да се предположи, че в основата на радикалната хармония не стои никакъв дирекционален механизъм, а просто изискване гласните в прозодично несамостояните морфеме (афикси, клитики) да се уподобяват на гласните в прозодично самостояните морфеме (корени, основи) (вж. Инкелас 1990; Буров 2013; Буров под печат). В този ред на мисли, хармонизацията на афиксите в ега, йоруба и тангале е логично следствие от тяхната прозодификация, при която те стават част от един и същи хармоничен конституент с корена, а именно от една и съща ω :

¹⁹ Чадски език (хамитосемитско езиково семейство), говорен в Нигерия.



Ситуацията в тем²⁰ (Кабор и Чагбал 1998), акан, игбо (Бакович 2003) и календжин²¹ (Охала 1994) потвърждава подобен тип интерпретация. И четирите африкански езика притежават както префикси, така и суфикси, и логично преносът на [± преднокоренен] е двупосочен. Примерите в (33) са от акан (Бакович 2003: 6), а тези в (34) – от календжин (Охала 1994: 492), който е един от малкото езици, и единствен от изброените дотук, с опозиции по признака [± преднокоренен] в рамките на ниските гласни (/v/~ /a/):

(33)

Дълбинна форма			Повърхнинна форма	
категориална представка	корен	наставка	фонетична транскрипция	преводен еквивалент
E	bu	O	[ebuɔ]	„гнездо“
[+ преднокор.]				
E	bu	O	[ɛbuɔ]	„камък“
[- преднокор.]				

(34)

Дълбинна форма			Повърхнинна форма		
представки	корен	наставка	фонетична транскрипция	преводен еквивалент	
kɪ	A	bar	In	[kɪabɑrɪn]	„аз те убих“
[- преднокор.]					
kɪ	A	geɪ	In	[kɪogɛrɪn]	„аз те видях“
[+ преднокор.]					

Фактът, че календжин е изключение от универсалната тенденция ниските гласни да са по дефиниция [- преднокоренен] и да не участват в опозиции или в хармония по радикалност, се обяснява с изключително трудната

²⁰ Език от групата гур (нигеро-конгоанско езиково семейство), говорен в Того.

²¹ Език от нило-сахарското езиково семейство, говорен в Кения.

съвместимост между [+ нисък] и [+ преднокоренен]. Това е така, защото изтеглянето на корена на езика напред, както вече бе отбелязано, предизвиква разширяване на фаринкса, а при ниските гласни се наблюдава по-слабо или по-силно изразено стесняване на фаринкса, което често се постига именно чрез движение на корена на езика назад. Признакът [– преднокоренен] пък е по-лесно съвместим със средните гласни, отколкото с високите. Обяснението за това се крие в акустичната нестабилност на /i/ и /u/ (Барнс 2002: 48), която ги прави трудно различими от /e/ и /o/ (Юън и Ван дер Хълст 2001: 99; Ладефогед и Мадисън 1996: 285–286). Може да се каже, че /i/ и /u/ са фонетично и типологически маркирани по отношение на /i/ и /u/, тъй като езиците, притежаващи гласни със спецификация [+ висок, – преднокоренен], притежават и гласни със спецификация [+ висок, + преднокоренен], но не и обратното (Кей, Ловенстам и Верньо 1988: 119). Иначе казано, присъствието на /i/ и /u/ в даден език предполага присъствието на /i/ и /u/, т.е. на немаркирания елемент от опозицията по отношение на маркирания.

Тази асиметрия между високи и ниски гласни по отношение на съвместимостта им с движенията на корена на езика се открива в гореспоменатия нигеро-конгоански език йоруба (30), както е видно от неговата вокална система, представена по-долу:

	[– заден]	[+ заден]	
(35) [+ преднокоренен]	i	u	[+ висок]
	e	o	[– висок]
[– преднокоренен]	ɛ	ɔ	[– нисък]
		a	[+ нисък]

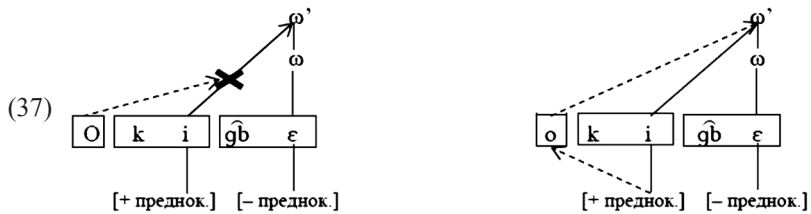
Тъй като високите гласни /i/ и /u/ нямат [– преднокоренен] корелат нито на фонологично, нито на фонетично ниво, те не се хармонизират по въпросния признак и имат способността да блокират неговия пренос, т.е. да бъдат непрозрачни. Вземите от Бакович (2003: 12) примери по-долу илюстрират, че когато са част от префикс в начална позиция, високите гласни винаги се реализират със спецификация [+ преднокоренен] (36a, b), дори ако радикалната хармония, задействана от крайната коренна гласна е с обратен знак. Когато пък се намират в средисловие, те неминуемо предават своя признак [+ преднокоренен] на стоящата отляво префиксална гласна (36c, d). Подобно е и поведението на /a/: нейната непрозрачност блокира преноса на [+ преднокоренен] от стоящата най-отдясно коренна гласна (36g). Това позволява на неутралния сегмент да образува нов хармоничен периметър заедно с намиращите се пред него префиксални гласни.

- (36) a) /ī + kE + rE/ → [ikere] ‘топоним’ e) /ā + jE + rE/ → [ajere] ‘топоним’
 b) /ī + jE + rE/ → [ijere] ‘семе, зърно’ f) /ā + bE + rE/ → [abere] ‘борова игличка’
 c) /O + kī + ġbE/ → [okigbE] ‘лекарство’ g) /E + rā + kpo/ → [εrakpo] ‘вид растение’
 d) /O + jī + bo/ → [ojibo] ‘европеец’

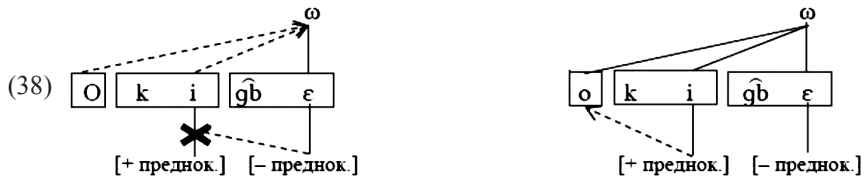
Тук би могло да се приеме, че, подобно на ситуацията в унгарския, наличието на отделни хармонични периметри в рамките на една и съща фонологична дума се дължи на нейната фрагментация на два отделни прозодични конституента. Добре известно е, че английският притежава кохерентни и некохерентни суфикси²² (Селкърк 1984: 77; Моханан 1986: 16), а италианският – кохерентни и некохерентни префикси²³ (Монакези 1996), за които се смята, че съответстват на различни прозодични конфигурации. Кохерентните се прозодифицират чрез сливане с фонологичната дума (3b), а некохерентните – чрез прикрепяне към нея (3a) и създаване на рекурсивен контур (т.е. на нехомогенен прозодичен конституент) (Пеперкамп 1996; 2002; Лопоркаро 2000; Буров 2013; Буров под печат). В този ред на мисли би могло да се приеме, че и префиксите в йоруба се прозодифицират по различен начин в зависимост от по-силното или по-слабото си фонологично сцепление с корена: нехармоничните префикси, съдържащи ниски и високи гласни (т.е. гласни, които са лексикално преспецифицирани по признака [± преднокоренен]), се прозодифицират чрез прикрепяне за разлика от хармоничните. Възприемането на тази хипотеза предполага, че невъзможността началният хармоничен префикс /O/ в (36c) да се прозодифицира чрез сливане с корена /ġbE/ и да се хармонизира по признака [– преднокоренен] се дължи на това, че когато същият трябва да се инкорпорира във вътрешната фонологична дума (ω), последната вече не е достъпна. Тя е вградена във външната фонологична дума (ω’) вследствие прикрепянето на нехармоничния префикс /ki/ (37). Така /O/ може да се инкорпорира единствено на нивото на възела ω’, доминиращ свой собствен хармоничен периметър.

²² Към кохерентните (които имат способността да предизвикват изместване на основното ударение надясно) спадат *-ity*, *-ic*, *-al*, *-ate*, *-ous*, *-ive* и т.н., а към некохерентните (които не оказват никакво въздействие върху мястото на ударението) се причисляват *-less*, *-hood*, *-ness*, *-ful* и т.н.

²³ Към некохерентните (които блокират озвучаването на интервокалното /s/) спадат *a-*, *ri-*, *di-* и т.н. (*a[s]ocialale* ‘асоциален’, *ri[s]alire* ‘качвам се отново’), а към кохерентните се числи *dis-* (*di[z]juguale* ‘различен, нееднакъв’).



От данните, с които разполагаме за йоруба обаче, нищо не дава основание да се твърди, че наличието на радикална хармония с обратен знак в рамките на една и съща дума се дължи на някакви лексикални (идиосинкратични) особености на конкретни морфемни. Тъкмо обратното, по всичко личи, че хармонията е блокирана от изцяло фонологични фактори, а именно от присъствието на непрозрачна гласна. Така, поради липса на данни, доказващи обратното, ще приемем, че всички морфемни от горепосочените примери са част от един и същи хомогенен конституент ω , в чиито рамки всяка неспецифицирана гласна по признака $[\pm \text{преднокоренен}]$ се хармонизира по неговата положителна или отрицателна стойност със стоящата непосредствено отдясно гласна (38). Този тип анализ илюстрира тезата, че докато хармонията в унгарския е блокирана от морфологични фактори (които водят до изменения в прозодичната структура на фонологичната дума), хармонията в йоруба е блокирана от сегментни фактори (свързани с фонологичното съдържание на гласните).



Високи и ниски гласни демонстрират същата непрозрачност и в пулар²⁴, чиято вокална система е идентична с тази на йоруба (Роуз и Уокър 2011: 254–255). Роудс (2010: 8–9) твърди също така, че във всички езици с радикална хармония непрозрачните гласни, когато съществуват такива, включват задължително ниска гласна, която почти винаги е с тембър [a]. В уолоф²⁵ обаче /a/ действа като блокер само когато е дълга гласна (39a). Когато е кратка, тя може да се хармонизира по признака $[+ \text{преднокоренен}]$, реализирайки се като [ə], както е видно от поведението на притежателния суфикс /-Am/ (39b).

²⁴ Разновидност на фула, език от атлантическата група на нигеро-конгоанското езиково семейство, говорен в Сенегал, Мавритания, Гамбия и Мали.

²⁵ Език от атлантическата група на нигеро-конгоанското езиково семейство, говорен в Сенегал и Гамбия.

- (39a) /wɔj-am/ „лаская“
 /lige:j-an/ „работя на половин
 работен ден“
 /gis-a:-ε/ „предсказвам“
- (39b) /tɔ:l-am/ „неговото/нейното поле“
 /sofo:r-əm/ „неговият/нейният
 шофьор“

За разлика от /a/, която е типологически най-разпространеният блокер при този тип хармония, /i/ се оказва най-често срещаната прозрачна гласна. Като такава тя действа например в орочки²⁶, орокски²⁷ и уолоф (Роудс 2010: 10).

Не са известни случаи на блокиране на радикална хармония от съгласни със специфична артикулация, но за сметка на това в ланго²⁸ и асамски²⁹ ролята на блокер може да се изпълнява от затваряща сричката съгласна. Роуз и Уокър (2011: 272) лансират идеята, че възпиращият ефект на затворената сричка може да се обясни с това, че преносът се осъществява на *мораично* ниво³⁰. Когато вокалните мори (намиращи се в сричкото ядро) не са в съседство, а разделени от консонантни мори (позиционирани в сричквата кода), хармонизацията не може да се осъществи, понеже е нарушено изискването за *стриктна локалност*. Тук няма да се спираме по-подробно на фонологичните аспекти на това явление, тъй като анализът им предполага комплексификация на фонологичните структури чрез въвеждане на нови измерения (мораично, силабично, скелетно), а това би ни отклонило от целите на настоящото изследване.

За сметка на това ще се спрем на един последен любопитен тип радикална хармония, засвидетелстван в масайския³¹. Според данни на Роуз и Уокър (2011: 255), езикът притежава девет гласни (/i/, /l/, /e/, /ε, /a/, /ɔ/, /o/, /u/, /u/), уподобяващи се по признака [± преднокоренен], като хармонията обикновено се предава от коренните гласни на афиксалните (40a). Гласните на някои суфикси обаче неизменно се реализират като [+ преднокоренен] и следва да

²⁶ Тунгуски език (алтайско езиково семейство), говорен в Сибир.

²⁷ Тунгуски език (алтайско езиково семейство), говорен във Вътрешна Монголия (Китай).

²⁸ Език от нило-сахарското езиково семейство, говорен в Уганда.

²⁹ Индоарийски език (индоевропейско езиково семейство), говорен в Индия, Бангладеш и Бутан.

³⁰ *Мораичната теория* (Хайман 1985; Хейс 1989б; Плена 1993; Хашек 2000 и др.) е течение в *многолинейните фонологии*, възникнало като реакция срещу автосегментното понятие „скелет“, както и срещу идеята за съществуване на сричкови компоненти като „атака“, „ри-ма“, „ядро“ и „кода“. С въвеждането на понятието „мора“ (разбирано като единица за метрична тежест), теорията отхвърля както гореспоменатите компоненти, така и идеята, че те са асоциирани с абстрактни времеви единици (наричани „скелетни позиции“). Основната ѝ цел е да обясни различното поведение на съгласните в пред- и следядрена позиция, както и да формализира по нов начин случаи на компенсаторни удължавания на гласни вследствие изпадане на съгласни.

³¹ Език от нило-сахарското езиково семейство, говорен в Кения и Танзания.

бъдат преспецифицирани като такива. Любопитното тук е, че същите имат способността да предават положителната си стойност на коренните гласни, изменяйки по този начин първичната им спецификация. В (40b) въпросните неизменяеми суфикси са подчертани с двойна линия.

- (40a) /kI-por-U/ → [kɪporu] „ще обичаме“ (40b) /isuj-I]O-re/ → [isujjore] „измий с нещо“
 /kI-idm-U/ → [kɪdmu] „ще сме способни“ /isuj-I]O/ → [isujjɔ] „измий“
 /mI-kI-rap/ → [mɪkɪrɔp] „нека да не пеем“ /a-rɔk-u/ → [arɔku] „ставам черен“

Роуз и Уокър наричат този тип хармония *доминантно-рецесивна*, тъй като положителната и отрицателната стойност на признака [преднокоренен] са с различна сила: [+ преднокоренен] е *доминантен*, тъй като самото му присъствие в дълбинното фонологично изображение е достатъчно, за да бъде пренесен и на останалите гласни в думата; [- преднокоренен] пък е *рецесивен*, понеже подлежи на дисоциация при наличие в хармоничния конституент на доминантната стойност на признака.

Дисоциацията следва да бъде разбрана като процес, при който преспецифицирана гласна губи свой първичен (дълбинен) признак в резултат на хармонизация по обратната стойност на същия признак. По този повод Клементс и Хюм (1995) заявяват, че съществуват два типа пренос на признаци: *feature filling* и *feature changing*. При първия, който дотук бе илюстриран с множество примери от различни езици, даден признак попада в непълно специфицирана фонемна матрица, вследствие на което архифонемата придобива вид на конкретна фонема (вж. (7), (9), (12), (13) и т.н.). При втория специфицирана фонемна матрица губи един от контрастните си признаци поради несъвместимостта му с хармоничния признак. Ситуацията в масайския добре илюстрира двата типа пренос, които ние наричаме съответно *комплетивен* и *модифициращ*.



В заключение нека обобщим още веднъж, че за разлика от палаталната и лабиалната хармония, радикалната хармония много по-често действа от дясно на ляво или пък бива двупосочна. Както обаче бе демонстрирано, в основата ѝ не стои толкова някакъв конкретен дирекционален механизъм, а по-скоро изискване гласните в прозодично несамостоятелните морфемни

(афикси, клитики) да се хармонизират с тези в прозодично самостоятелните (корени, основи). Основният фонологичен фактор, блокиращ този тип хармония, е присъствието в дълбинното изображение на непрозрачна гласна, която в повечето случаи е ниска и по-рядко висока.

§ 1 4. ХАРМОНИЯ ПО СТЕПЕН НА ОТВОРЕНОСТ

Хармонията по степен на отвореност на гласовия канал е свързана обикновено с уподобяване по признака [\pm висок] и по-рядко по признака [\pm нисък]. Добре известно е обаче, че с тези два признака могат да се разграничат само три степени на издигане на езика. Затова за описанието на вокални системи, в които могат да се различат четири или пет фонологично релевантни степени на отвореност, често се прибегва до използването на допълнителни признаци като [\pm преднокоренен], [\pm напрегнат], [\pm разширен фаринкс] и т.н., имащи отношение и към движението на масата на езика във вертикален план. Друго възможно решение е възприемането на *скаларни* (или *поливалентни*) признаци като [висок_{1,2,3...}] (Ладефогед 1975), [отворен_{1,2,3...}] (Клементс 1993а), [затворен_{1,2,3...}] (Паркинсън 1996), които отричат бинарния характер на опозициите по степен на издигане на езика.

Хармониите от този тип са най-добре засвидетелствани в банту езиците. Така например в чичеуа³² каузативният суфикс /its/ се реализира като /ets/, когато гласната в корена е средна (42b). Когато пък гласната в корена е висока или ниска, суфиксалната гласна запазва тембъра си (42а, с). Примери (42d, е) илюстрират, че ниската гласна всъщност е непрозрачна и когато реципрочният суфикс /an/ се намира между корена и каузативния суфикс, хармония не се извършва (Роудс 2010: 3–4).

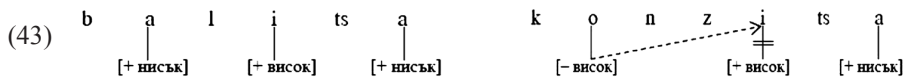
- (42) а) /put-its-a/ „предизвиквам“ (кауз.) d) /put-an-its-a/ „предизвиквам“ (рецип. кауз.)
б) /konz-ets-a/ „поправям“ (кауз.) е) /konz-an-its-a/ „поправям“ (рецип. кауз.)
с) /bal-its-a/ „раждам“ (кауз.)

Неутралността на /a/, т.е. неспособността ѝ да увеличи степента на отвореност на /i/, се обяснява с това, че двете гласни са прекалено различни, а при този тип хармония, повече отколкото при всеки друг, често съществува изискване взаимодействащите си гласни да имат известна степен на сходство. В акустичен план по-конкретно трябва да се отбележи, че F1 на високите гласни обикновено е под 300Hz, а този на ниските над – 650Hz. Хармонията по степен на отвореност пък представлява именно (частично или

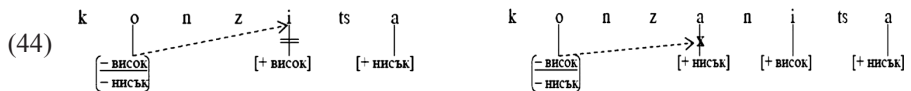
³² Банту език, говорен в Мозамбик, Малави, Замбия и Зимбабве.

пълно) уподобяване по стойностите на F1, което обяснява защо само високи и средни гласни взаимодействат помежду си, а ниските остават неутрални.

Нека видим сега как тези факти биха могли да бъдат интерпретирани на фонологично ниво. Тъй като каузативният суфикс се реализира като [its] не само след висока, но и след ниска гласна, редно е да се приеме, че гласната в него е преспецифицирана като [+ висок]. Очевидно, ако се предположи, че същата е фонологично неспецифицирана по признаците, отразяващи движението на масата на езика във вертикален план, не би могло да се обясни по какъв начин тя получава спецификацията [+ висок] в (42c). Тази хипотеза предполага, че асимилацията по степен на отвореност в (42b) е от модифициращ тип и е свързана със замяна на дълбинната спецификация [+ висок] с [- висок].



Предложеният по-горе анализ се основава на твърдението, че ниските, високите и средните гласни са контрастно специфицирани само по един признак: съответно [+ нисък], [+ висок] и [- висок]. Ако се приеме обаче, че при този тип хармония средните гласни предават единствено признака [- висок], не би могло да се обясни защо в (42e) неговият пренос е блокиран от гласна, която не е контрастно специфицирана по него и в която същият би следвало да е редундантен. Но при положение че се възприеме модел, при който средните гласни са контрастно специфицирани едновременно като [- висок, – нисък] и при който въпросните два признака са разположени на една линия, блокиращият ефект на /a/ става предвидим. Поставянето на два отделни признака на една и съща автосегментна линия, от своя страна, предполага, че същите задължително биват трансферирани заедно и никога поотделно. Така липсата на хармония в (42e) се обяснява с факта, че [- нисък], който се придвижва по дефиниция в съвкупност с [- висок], е блокиран от обратната стойност на същия признак при гласната /a/ (44). От друга страна, трябва да се отбележи, че в чичеуа, при така предложения анализ, само признакът [- висок] е *активен*, докато останалите са *инертни*, в смисъл че нямат хармонизиращ ефект.



Така *инертността* на [- нисък] обяснява защо ниските гласни никога не се асимилират по степен на отвореност (т.е. защо релевантният им при-

знак [+ нисък] не подлежи на дисоциация). От друга страна, *контрастността* на [+ нисък] (т.е. присъствието му в дълбинното изображение) обяснява защо /a/ действа като блокиращ сегмент (по отношение преноса на [- висок, – нисък]). Тези две характеристики на диференциалните признаци не трябва да се смесват. Така например в § 1.2 бе илюстрирано, че в турския от трите контрастни признака: [± заден], [± закръглен] и [± висок], единствено двата първи са активни при хармонията, докато последният може да има само блокиращ или благоприятстващ ефект по отношение на техния пренос.

Същият тип вокална хармония е засвидетелстван и в киса³³ (Роуз и Уокър 2011: 253). Примерите в (45) показват, че гласната в наставката /il/ се реализира като средна, когато е предхождана от средна гласна в основата (45a–b), и като висока, когато предходната гласна е висока (45c–d) или ниска (45e). Интересното тук е, че когато обект на хармония е наставката /ul/, степента на отвореност може да се увеличи единствено при наличие на средна закръглена гласна в основата (46a); в противен случай уподобяване не се извършва (46b–e)³⁴.

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| (45) a) /-tsom-el-a/ „пробивам“ | (46) a) /-tsom-ol-a/ „потеглям“ |
| b) /-rek-el-a/ „поставям капан“ | b) /-rek-ul-a/ „задействам капан“ |
| c) /-βis-il-a/ „кривя“ | c) /-βis-ul-a/ „разкривам“ |
| d) /-fung-il-a/ „заклучвам“ | d) /-fung-ul-a/ „отключвам“ |
| e) /-βamb-il-a/ „разстилам“ | e) /-βamb-ul-a/ „отварям“ |

Представените данни в (42), (45) и най-вече в (46) илюстрират по перфектен начин, че при този тип хармония, повече отколкото при всеки друг, е налице изискване между взаимодействащите си гласни да има определена степен на сходство. Освен това, липсата на асимилация по степен на отвореност в (46b) може да се счита и за проявление на ширококоразпространената в езиците по света тенденция закръглени средни гласни да не се срещат в слаба позиция (т.е. в позиция на приемащ сегмент) освен ако предаващият сегмент не е със същата степен на отвореност и лабиализация (23b–c).

И в киса, и в чичеуа, хармонизацията по степен на издигане на езика, както и нейното блокиране от непрозрачната гласна /a/, се обясняват с едновременния пренос на [- висок, – нисък], които са разположени на една и съща автосегментна линия. В това поведение на двата признака няма нищо универсално, а, напротив, в повечето езици по света те биват пренасяни

³³ Банту език, говорен в Кения.

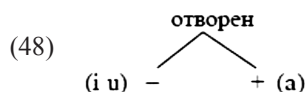
³⁴ В банту езиците вокалната хармония обикновено действа в рамките на морфологично обособен периметър, състоящ се от глаголна основа, в която не се включва крайната гласна, нито предглаголните клитики. Поради това, че глаголната основа включва и флексиионни морфемни, някои автори я назовават с термини като *макрооснова* (*macrostem*) или *разширена основа* (*extended stem*) (Роуз и Уокър 2011: 285).

поотделно. В тази връзка Клементс (1993а) демонстрира, че съществуват банту езици, развили процеси на частична (или скаларна) асимилация по степен на отвореност. В нзеби³⁵ например съществува един вид *метафония*, задействана от глаголният суфикс /i/, служещ за граматически маркер на някои глаголни времена. Само при много старателен изказ и при наличие на енклитика след него той се реализира фонетично, предизвиквайки *стесняване с една степен* на отвореността на предхождащата го гласна в корена. Следващите примери, взети от Клементс (1993а: 36), илюстрират, че пред въпросния суфикс гласна от втора степен на отвореност става от първа (47а–b), гласна от трета степен на отвореност става от втора (47c–d) и гласна от четвърта степен става от трета (47e):

- (47) a) e → i /-bet-/ ~ /-bit(-i)/ „пренасям“
 b) o → u /-kolən-/ ~ /-kulin(-i)/ „слизам“
 c) ε → e /-suəm-/ ~ /-sue(-i)/ „крпя се“
 d) ɔ → o /-tɔɔd-/ ~ /-tood(-i)/ „пристигам“
 e) a → ε /-sal-/ ~ /-sel(-i)/ „работя“

Подобни случаи на частично стесняване или разширяване на степента на отвореност под въздействието на ниска или висока гласна се наблюдават и в други езици от същото семейство като езимби³⁶ и кинанде³⁷. Това кара Клементс да приеме, че отвореността на гласните може да бъде изобразена посредством един-единствен скаларен признак [отворен], имащ способността да се разделя на различни „регистра“: [± отворен₁], [± отворен₂], [± отворен₃] и т.н. Всяка една от стойностите на скаларния признак е разположена на отделна автосегментна линия и може да се пренася самостоятелно, което прави лесна формализацията на частичните асимилации в (47).

Първото разклонение разделя признака на два първични регистра: [+ отворен₁] и [- отворен₁]. При липса на друго допълнително разделение се получава вокална система с две степени на отвореност /i a u/, като тази на класическия арабски:



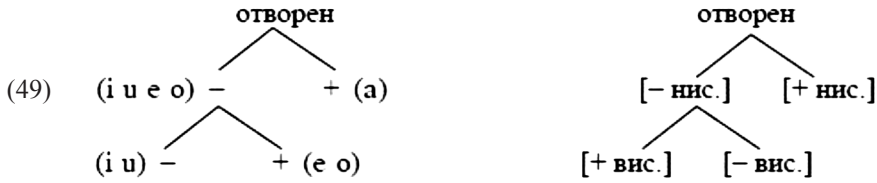
Понеже вокалните системи от този тип са типологически много редки, логично е да се очаква първичният затворен регистър да се разклони на свой ред на два вторични подрегистъра, разположени на нова автосегментна ли-

³⁵ Банту език, говорен в Габон.

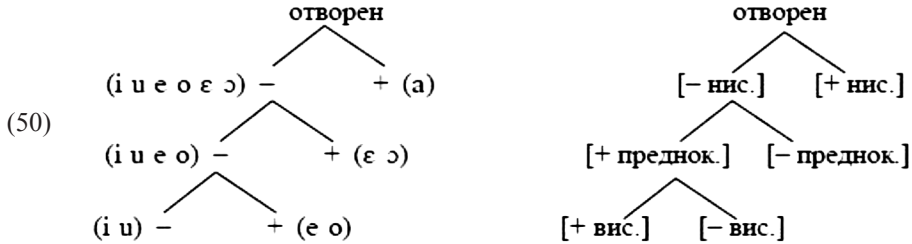
³⁶ Банту език, говорен в Камерун.

³⁷ Банту език, говорен в източната част на ДР Конго и в западната част на Уганда.

ния. Така се получава вокална система с три степени на отвореност /i e a o u/, като тази на испанския:



Йерархичният модел на Клементс прави ненужно въвеждането на признаци като [± напрегнат] или [± преднокоренен], използвани често за описание на вокални системи с повече от три степени на отвореност. За специфицирането на четиристепенни системи /i e e a o u/, като тази на италианския например, е необходимо просто да се предвиди само още едно допълнително разклонение:



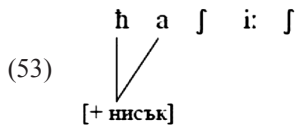
Въвеждането на скаларен признак [± отворен_{1, 2, 3...}], както и йерархичното му структуриране, представено по-горе, са критикувани от Ваукс (1996), Халле, Ваукс и Уолф (2000) и Буров (2013) заради изоставянето на класическите генеративни признаци [± висок] и [± нисък], които се оказват необходими не само за описанието на гласните, но и на съгласните. Така например вече разгледаният в § 1.2 тунгуски език ксибе притежава фонологично правило, трансформиращо веларните съгласни [k] и [x] в увуларни [q] и [χ], когато думата съдържа поне една гласна със спецификация [- висок] (51a). Ако думата съдържа само високи гласни, въпросните съгласни запазват веларния си характер (51b):

- | | |
|--|--|
| <p>(51a) /dʒalu-qun/, „пълен“</p> <p style="margin-left: 2em;">/adʒi(g)-qɪn/, „мальк“</p> <p style="margin-left: 2em;">/œmi-χi/, „пия“</p> <p style="margin-left: 2em;">/bœdu-χu/, „схващам“</p> | <p>(51b) /ulu-kun/, „мек“</p> <p style="margin-left: 2em;">/ildɨ(n)-kɪn/, „блестящ“</p> <p style="margin-left: 2em;">/ti-xi/, „сядам“</p> <p style="margin-left: 2em;">/tyɣy-xu/, „наемам“</p> |
|--|--|

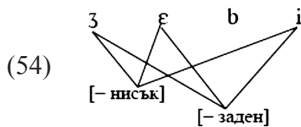
От фонетична гледна точка, тези редувания могат да се обяснят с това, че увуларните съгласни предизвикват разширяване на степента на отвореност на гласните. По-конкретно, те водят до понижаване на F2 при предни гласни като /i/ и до повишаването му при задни гласни като /u/ (Ладефогед и Мадисън 1996: 36, 287). Това е една от причините, поради които те са специфицирани като [– висок, – нисък] от Чомски и Халле (1968), докато веларните са със спецификация [+ висок]. Така би могло да се заключи, че фонемните редувания в (51) представляват обикновени *транскатегориални асимилации* (между гласна и съгласна), при които е налице съгласуване съответно по признаците [– висок] и [+ висок] (Буров 2013: 73):



За отбелязване е, че признакът [± нисък] също може да участва в транскатегориални асимилации чрез предаване от гласни на съгласни (и обратно). Подобен пример е засвидетелстван в киренайския арабски, говорен от бедуинската общност в Либия, който притежава правило за стесняване отвореността на кратката гласна /a/, когато същата се намира в отворена некрайна сричка: /gas.sam/ → [gas.sam] „той раздели“, но /gas.sa.mih/ → [gas.sɪ.mih] „той го раздели“ (Хейс 1995: 229). Правилото за преминаване на /a/ в /i/ е блокирано обаче от присъствието на фарингална съгласна, т.е. на друг сегмент със спецификация [+ нисък]: [ħa.ʔi:ʃ] „трева“:

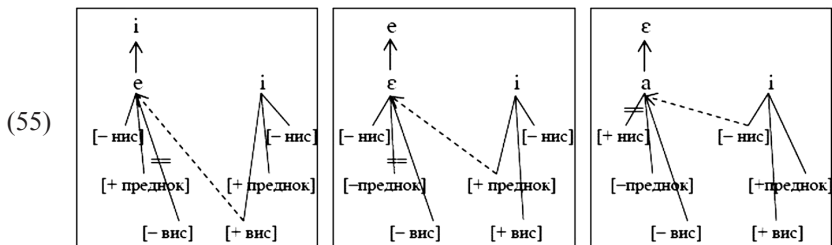


Известно е също така, че в повечето мизийски и балкански диалекти на българския /a/ търпи преглас, когато се намира едновременно след съгласна с първична или вторична палатална артикулация и пред „мека сричка“ (съдържаща гласна със спецификация [– нисък, – заден]): *поляна* → *полени*, *жаба* → *жеби*, *шапка* → *шепки*, *чаша* → *чеши*, *пиян* → *пийени* и т.н. (Бояджиев 1997: 81). В действителност всички консонантни сегменти, съдържащи палатален елемент (палатални, палатоалвеоларни и палатализирани съгласни), се характеризират с добре изразено издигане на масата на езика, което на фонологично ниво се отразява със спецификацията [+ висок]. Така специфичната трансформация в гореизброените примери би могла да се интерпретира като транскатегориална асимилация едновременно по признаците [– нисък] и [– заден]:



Всички тези случаи на транскатегориални асимилации, наричани още *вокално-консонантни хармонии* или *синхармонизъм* (Бояджиев 1997: 81), биха били трудни за формализиране без признаците $[\pm$ висок] и $[\pm$ нисък]. Тяхното изоставяне, както и замяната им с със скаларния признак $[\pm$ отворен_{1, 2, 3...}], чиито акустични и артикулаторни корелати остават неясни, се оказва следователно напълно неоправдано.

За формализацията на хармонията по степен на отвореност в нзеби (47) ще приемем, че при този тип вокални системи признаците $[\pm$ висок] и $[\pm$ нисък] са разположени на отделни линии, а не на една и съща, както в киса и чичеуа. Заедно с $[\pm$ преднокоренен] те образуват съвкупност от йерархично подредени признаци, всеки един от които бива предаван независимо от другите два. Нещо повече, от представените по-долу схеми е видно, че въпросната йерархична структура е организирана по такъв начин, че да не се допуска едновременен пренос на повече от един признак. При наличие на голяма доза сходство между взаимодействащите си гласни уподобяването се извършва по единствения признак, чиито стойности се разминават ($/e/ + /i/ = /i/$); когато сходството е слабо ($/e/ + /i/ = /e/$) или нулево ($/a/ + /i/ = /e/$), уподобяването се извършва по *доминиращия* признак в йерархията, съответно $[+$ преднокоренен] или $[-$ нисък].



Този йерархично обусловен пренос е израз на фонетичната закономерност, че при хармонията по степен на издигане на езика обикновено взаимодействат единствено гласни с висока степен на сходство (42, 45), и че при липса на подобно сходство (най-вече в стойностите на F1) уподобяването не е пълно, а само частично (47).

В тази част на студията бяха представени немалко примери за това, че признаците $[\pm$ висок] и $[\pm$ нисък] имат своето място не само при описанието на гласните, но и на съгласните, тъй като в редица езици техният пренос е

в основата на транскатегориални асимилации (наричани още вокално-консонантни хармонии). Наред с това бяха разгледани случаи, при които двата признака се пренасят едновременно, и такива, при които преносът на единия предполага пасивност на другия. Тази разлика във фонологичното им поведение бе обяснена със спецификата на отделните вокални системи: при някои от тях [\pm висок] и [\pm нисък] са разположени на една и съща автосегментна линия, а при други се групират в йерархична структура, където преносът им зависи от това дали са доминиращи или не, както и от спецификациите на приемащата гласна (т.е. от степента на сходство между взаимодействащите си сегменти).

§ 1.5. НОСОВА ХАРМОНИЯ

Уподобяването на няколко съседни сегмента по признака [+ носов] не е типичен пример за вокална хармония. Повече отколкото при всеки друг тип вокално уподобяване тук от огромно значение за хармоничния пренос е естеството на съгласните, разположени между предаващата и приемащата гласна. Това е причината, поради която въпросният процес спада по-скоро към т.нар. вокално-консонантни хармонии.

Носова хармония се среща в малко езици по света, говорени предимно, но не само, на територията на Южна Америка, Мексико и Индонезия (Охала 1994: 493). Най-общо казано, тя е процес, при който мекото небце (осигуряващо комуникацията между устната и носовата кухина) се спуска и запазва тази си позиция при учленението на няколко съседни гласни и съгласни.

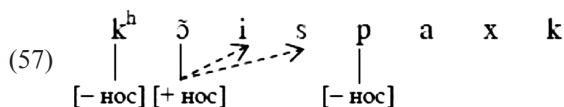
В някои разновидности на гаелския³⁸, говорен в Шотландия, е документиран случай на подобен тип хармония, при който ударена носова гласна назализира всички останали фонемни в думата – били те гласни, ларингални съгласни, глайдове или фрикативни обструенти – с изключение на оклузивните съгласни, които са непрозрачни (Роуз и Уокър 2011: 246).

- (56) a) /mā'har/ → [mā'hā̃r] „майка“ c) /fria'v/ → [friã·ṽ] „корени“
 b) /t'ānu/ → [t'ānū] „права“ d) /k^hʔispaxk/ → [k^hʔĩspaxk] „оса“

Блокиращият ефект на преградните съгласни, който изпъква най-ясно в (56d), би могъл да се обясни с това, че същите са контрастно специфицирани като [– носов], тъй като това е основният признак, на който се крепи опозицията /t, d/ ~ /n/ или /p, b/ ~ /m/. Всички останали консонантни сегменти, включително /h/, са лексикално неспецифицирани по въпросния признак,

³⁸ Келтски език от индоевропейското езиково семейство.

тъй като при тях отрицателната му стойност е редувантна и произтича директно от други спецификации като [+ продължителен] например. Така евентуалната назализация на /s/, /f/, /v/, /r/, /h/ и т.н. и алофонната им реализация като [ʃ], [ʦ], [ṽ], [r̃], [h̃], не би застрашила по никакъв начин смислоразличителната функция на конкретната фонема, която е гарантирана от присъствието на други контрастни признаци.



От друга страна, важно е да се подчертае още веднъж, че във въпросната разновидност на гаелския хармонията е задействана от носова гласна под ударение и е двупосочна. Това може да бъде интерпретирано като стратегия за засилване на перцептивно слаба комбинация ([+ носов] с [- консонантен]) в силна позиция (ударена сричка). Известно е, че интензитетът, честотата на основния тон, продължителността или спектралните характеристики на ударената гласна изпъкват по един или друг начин в различните езици, което позволява налагането на артикулаторни модели под въздействие на ударението. В конкретния случай наложеният артикулаторен модел е свързан с изпреварващо спускане на мекото небце и запазването му в същата позиция и след ударението. Както вече бе споменато по повод на други типове вокална хармония, това позволява артикулаторно и перцептивно стабилизиране на проблемния признак чрез увеличаване времетраенето на неговата емисия. За разлика обаче от това, което се наблюдава при лабиалната хармония (§ 1.2), тук хармоничният признак не се свързва със сегмент, в който перцептивността му би била максимално силна, а именно с преградна съгласна, поради риск от объркване със съществуващите в езика фонемите /п/ и /м/.

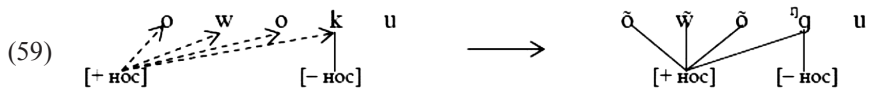
Подобна изглежда е фонетичната мотивация и на носовата хармония в терена³⁹ (Юън и Ван дер Хълст 2001: 115–116), където морфемата за 1 л. ед. ч. се реализира чрез прехвърляне на признака [+ носов] на всички сегменти в думата, които биха могли да го приемат. Така например формите [ɑjɔ] „брат му“ и [ɑ̃jɔ̃] „брат ми“ се противопоставят само и единствено по признака [± носов]. Освен гласните, сред потенциалните приемни сегменти са ларингалните съгласни /h/ и /ʔ/, апроксимантите /j/ и /w/, както и ликвидните съгласни. За разлика от гореспоменатия вариант на гаелския в терена проходните обструенти са непрозрачни, подобно на преградните. Друга съществена разлика между двата езика е, че в терена непрозрачността на преградните обструенти се изразява в създаването на комплексни прена-

³⁹ Език от арауканското езиково семейство, говорен в Бразилия.

зализирани сегменти (^mb/,ⁿd/, ⁿg/), блокиращи по-нататъшния пренос на [+ носов] към съседни сегменти.

- (58) а) /emoʔu/ „думата му“ /ẽmõʔũ/ „думата ми“
 б) /owoku/ „къщата му“ /õwõõⁿgu/ „къщата ми“
 с) /piho/ „той дойде“ ^mbiho/ „аз дойдох“

Представените по-горе примери илюстрират прогресивния характер на носовата хармония. При липса на непрозрачен сегмент тя води до назализация на всички сегменти в думата, както в (58a). В (58b) тя е блокирана от веларна преградна съгласна, която бива назализирана (или по-скоро само малка част от нея), но се оказва неспособна да предаде тази своя новополучена спецификация на стоящата отдясно гласна. В (58c) пък блокерът се намира в начална позиция, поради което след преназализацията [+ носов] не получава фонетична реализация. Това се обяснява с факта, че от фонологична гледна точка преназализираните съгласни – като всеки друг комплексен сегмент (дифтонг, африкат, съгласна с вторична артикулация и т.н.) – съдържат две съставни части, които биха могли да контрастират по един и същи признак⁴⁰. Така преносът на [+ носов] в примерите по-горе и асоциацията му с преградна съгласна не водят до дисоциация на признака [- носов] (понеже само началният отрязък от блокера е назализиран), което възпира по-нататъшното действие на хармонията.



Тази асимилация позволява на признака [+ носов], чиято морфологична функция е изключително важна, да се стабилизира в рамките на сегмент, оптимизиращ значително неговата перцептивност: оклузивна съгласна. Образоването на преназализирани съгласни всъщност е компромис между стремежа да се избегне неутрализация на опозицията между преградни и носови съгласни и стремежа да се подчертае носовостта чрез обвързването ѝ с максимално силен приемник. В крайна сметка и двете изисквания са изпълнени, вследствие на което ефектът от хармонията е само алофонен.

⁴⁰ Както преградният и проходният компонент в /ts/ се противопоставят по признака [± продължителен] (Якобс 1993) или първичната и вторичната артикулация в /p^w/ – по признака [± закръглен] (Халле, Ваукс и Уолф 2000), така и назалният и оралният компонент в /ⁿd/ се противопоставят по признака [± носов]. В класическите автосегментни теории, където многолинейните изображения включват темпорално измерение и понякога йерархична вътресегментна структура, положителната и отрицателната стойност на съответния признак могат да са асоциирани с две отделни скелетни позиции или с два отделни *субсегментни възела*.

Носовата хармония действа по същия начин и в епенапед⁴¹ (Роуз и Уокър 2011: 245): тя е задействана от носова гласна в дълбинната форма и засяга всички фонемни класове с изключение на обструентите. Както в терена, така и тук преградните обструенти се реализират като преназализирани съгласни (/wāhida/ → [wāhīⁿda] „те отидоха“), с тази разлика, че когато се намират в атаката на сричката, задействаща назализацията, те напълно се уподобяват на носовите си корелати (/dāwe/ → [nāwē] „майка“).

Важно е да се отбележи, че в терена преградната гласиликова съгласна /ʔ/ не блокира хармонията, понеже мястото ѝ на учленение е извън устната кухина. Според анализа на Юън и Ван дер Хълст тя има поведение на прозрачен сегмент: позволява преноса на хармоничния признак, без да бъде засегната от него (58a). Както ще бъде демонстрирано по-нататък при анализа на други подобни хармонични системи, ларингалните съгласни /h/ и /ʔ/ нормално не се държат като неутрални сегменти по отношение преноса на [+ носов]. Ладефогед и Мадисън (1996: 132) подчертават, че акустичният ефект от спускането на мекото небце не е еднакъв при различните типове сегменти, което води до различни степени на назализация. Според авторите акустичната разлика между назализирани и неназализирани фрикативни съгласни и апроксиманти (в които се включват и ларингалните артикулации) е много малка и носовите асимилации, засягащи този тип звукове, всъщност са много по-чести, отколкото действително са документирани и отбелязвани във фонетичните транскрипции.

Това, че в разгледаните досега три езика носовата хармония е блокирана или само от преградни (гаелски), или от всички типове шумови съгласни (терена, епенапед), никак не е случайно. Съществува универсална йерархия, в която сегментните класове са подредени в низходящ ред в зависимост от съвместимостта им с признака [+ носов]. Тя има следния вид: [5] гласни, ларингални съгласни > [4] глайдове > [3] ликвидни съгласни > [2] проходни шумови съгласни > [1] преградни шумови съгласни (Флеминг 2004; Роуз и Уокър 2011). Това означава, че ако в даден език сегментите от трето ниво (ликвидните съгласни) имат способността да блокират носовата хармония, то и сегментите от долните две нива (обструентите) също ще действат като блокери, но не и обратното.

Подобен случай е засвидетелстван в капанахуа⁴² (Роуз и Уокър 2011: 245–246), където назализацията засяга гласните, ларингалните съгласни и глайдовете, но не и фонемните класове от долните три нива. За разлика от разгледаните досега системи, тук хармонията е регресивна и задействана от носова съгласна.

⁴¹ Чоко език, говорен в Колумбия, Еквадор и Панама.

⁴² Език от паноанското езиково семейство, говорен в западната част на Южна Америка (и основно в Перу).

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| (60) /ʔōnāmpān/ „аз ще уча“ | /kajatānaʔ/ „аз дойдох и скочих“ |
| /pōjān/ „ръка“ | /tʃipōŋki/ „по течението на река“ |
| /bimʉ/ „плод“ | /warān/ „смачквам“ |

Същите непрозрачни сегменти откриваме и в джохоре, който е диалект на малайския⁴³ (Флеминг 2004: 263–264). Разликата с капанахуа е само в това, че предаваната от носовата съгласна хармония е прогресивна.

- | | |
|------------------------------------|--------------------------|
| (61) /māʔār/ „извинявам, прощavam“ | /mākan/ „ям“ |
| /mājān/ „стебло“ | /mənāwān/ „залавям“ |
| /mēgatappi/ „разплаквам“ | /pəjāwāsan/ „наблюдение“ |

Сунданският⁴⁴ пък притежава блокери от четвърто ниво, от което следва, че единствените артикулации, които могат да бъдат назализирани, са вокалните и ларингалните. Подобно на ситуацията в капанахуа (60) и тук хармонията е задействана от носова съгласна, само че в този случай тя е прогресивна, както в джохоре (61). Примерите в (62с–е) показват, че назализацията е блокирана от обструенти, а тези в (62f–g) и (62h) илюстрират блокиращия ефект съответно на ликвидните съгласни и на апроксимантите (Охала 1994: 493; Роуз и Уокър 2011: 246).

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| (62) a) /ŋāñ/ „мокря, намокрям“ | e) /mīʔāsih/ „обичам“ |
| b) /kumāñ/ „как“ | f) /bɤŋhār/ „богат съм“ |
| c) /ŋāñkɤn/ „информирам“ | g) /mōlohok/ „гледам втрънено“ |
| d) /ŋūdag/ „преследвам“ | h) /ŋājak/ „пресявам“ |

След като разгледахме пространно блокиращия ефект на различните типове непрозрачни сегменти в редица езици, както и спазваната от тях универсална йерархия, време е да кажем няколко думи и за прозрачните сегменти. Роуз и Уокър (2011: 246) отбелязват, че някои езици в Южна Америка, и по-конкретно от туканоиското семейство, притежават беззвучни преградни и проходни обструенти, запазващи неутралитет при преноса на [+ носов]. В туюка⁴⁵ например назалността, която е характеристика на отделни морфемни, не е блокирана от никакви сегменти, но не засяга беззвучните обструенти; звучните преградни съгласни пък са във взаимноизключваща се дистрибуция със съответните им носови съгласни в хармоничния периметър.

⁴³ Национален език на Индонезия, Малайзия, Бруней и един от четирите официални езика в Сингапур (малайско-полинезийски език от австронезийско езиково семейство).

⁴⁴ Малайско-полинезийски език от австронезийското езиково семейство, говорен на остров Ява.

⁴⁵ Местен език, говорен в Колумбия (Департамент Ваупес) и щата Амазонас в Бразилия.

(63) /wáa/ „отивам“	/wǎǎ/ „осветявам“
/hoó/ „банан“	/hōō/ „там“
/osó/ „прилеп“	/ʃōsō/ „птица“
/bipí/ „подут“	/mīpī/ „язовец“
/sigé/ „следвам“	/ŋǎǎ/ „бързеи“

В заключение можем да обобщим, че носовата хармония е предимно прогресивна или двупосочна асимилация (и по-рядко регресивна), целяща засилване (във времеви план) на контраста по признака [\pm носов] чрез асоциирането му с няколко съседни вокални или консонантни артикулации. В сравнение с разгледаните досега хармонии носовата се отличава със своя транскатегориален характер: тя е чувствителна не само към вокалните и малък брой консонантни артикулации, а взема предвид вътрешната структура на всички фонемите в думата, като в зависимост от конкретния език ги разделя на блокери и потенциални приемници. Иначе казано, при този тип хармония неутрални сегменти на практика не съществуват, като изключим, разбира се, прозрачните съгласни в туюка (63). Тази адаптивност на признака [+ носов] към най-разнообразни артикулации обяснява защо хармоничният пренос най-често е алофонен, което е друга отличителна черта на носовата хармония.

§ 1.6. ПОСТВЕЛАРНИ ХАРМОНИИ

Поствеларна (или *емфатична*) хармония е общ термин за обозначаване на процеси като *увуларизация* и *фарингализация*, които имат сходен перцептивен ефект. Подобно на някои хойсански (Югозападна Африка) и кавказки езици (цахурски, уди), в евенкски⁴⁶ съществуват фонологични опозиции между фарингализирани и нефарингализирани гласни (64), като в рамките на корена на думата всички гласни трябва да са от един и същи клас (Ладефогед и Мадисън 1996: 306).

(64) /isli/ „откъснат“ ~ /i ^h sli/ „достигнат“
/us/ „оръжия“ ~ /u ^h s/ „вина“
/oj/ „връх“ ~ /o ^h j/ „дреха“
/ə́kəp/ „по-голяма сестра“ ~ /əkəp/ „по-голям брат“

Според Ладефогед и Мадисън специфичното стеснение във фарингалната кухня, характерно за този тип гласни, е свързано също с изтегляне на корена на езика зад неутралната му позиция и издигане на гръкляна нагоре.

⁴⁶ Тунгуски език, говорен в Северен и Централен Сибир.

Това дава основание да се смята, че признакът, по който се осъществява хармонията в евенския, е [\pm заднокоренен]. Въвеждането на този признак предполага съществуването на три типа фонологично релевантни позиции на корена на езика: предна [+ преднокоренен], неутрална [– преднокоренен, – заднокоренен] и задна [+ заднокоренен]. Това тристепенно разделение съвсем естествено напомня комбинацията от признаците [\pm висок] и [\pm нисък], използвани за описание на трите степени на издигане на масата на езика в устната кухина.

Акустичният корелат на фарингализацията е свързан най-вече с повишаване на честотните стойности на F1, както и с понижаване на тези на F3 (Ладефогед и Мадисън 1996: 307). Това е важно за отбелязване, тъй като увуларизацията, характерна за хамитосемитските езици (арабски, арамейски, берберски) и наричана понякога погрешно „фарингална хармония“, води основно до понижаване на честотните стойности на F2 (Роуз и Уокър 2011: 247).

Роуз и Уокър отбелязват, че в арабски поствеларната хармония се задейства обикновено от „*емфатичните коронални обструенти /t̤/, /d̤/, /ð̤/ (или /z̤/ в някои диалекти)*“, които влизат във фонологични опозиции с обикновени коронални обструенти: /d̤em/ „кръв“ ~ /d̤̤em/ „той прегърна“ (йордански арабски). В случая фонологичната опозиция бива подсилена чрез предаването на вторичната артикулация на съседната гласна или на всички сегменти в думата, като обикновено засегнатите гласни са с отчетливо позадна артикулация (Охала 1994: 493).

Доказателство за увуларния характер на хармонията в хамитосемитските езици е фактът, че в някои от тях, както в палестинския арабски например, тя е задействана не само от т.нар. „емфатични“ коронални съгласни, но и от съгласни с първична увуларна артикулация като /χ/, /q/ и /ʁ/ (Халле, Ваукс и Уолф 2000: 407). Примерите по-долу илюстрират, че въпросните три съгласни карат коренната гласна в имперфективните глаголни форми (която обикновено е /a/ или /i/ (65a) да се реализира като /u/ (65b). Авторите обясняват тази промяна като транскатегориална асимилация по признака [+ заден].

(65)	<u>Перфектив</u>	<u>Имперфектив</u>	<u>Перфектив</u>	<u>Имперфектив</u>
	a) /nidim/	/ji-ndam/ „съжалявам“	b) /qatal/	/ji-qtul/ „убивам“
	/kibir/	/ji-kbar/ „пораствам“	/saħan/	/ji-sħun/ „нагорещявам“
	/katab/	/ji-ktib/ „пиша“	/nabak/	/ji-nbuʔ/ „усъвършенствам“

§ 1.7. ПЪЛНА ХАРМОНИЯ

Последният тип хармония, който ще бъде разгледан в тази първа част, представлява пълно уподобяване на гласни по всички признаци. Роуз и Уокър (2011: 256) отбелязват, че в повечето хармонични системи от този тип уподобяването е възможно единствено ако взаимодействащите си гласни не са разделени от супраларингална съгласна (с място на учленение в надгръклянните кухини). Такъв е случаят с кашая⁴⁷, където действа вътреморфемно изискване за идентичност на гласните, когато те са в съседство или разделени от ларингална съгласна (66а); когато между тях се намира съгласна с място на учленение в устната кухина, изискването спира да действа (66б).

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| (66) a) /mihi'la/ „запад“ | b) /biʔdu/ „жълд“ |
| /weʔej/ „там“ | /hoja/ „пръчици“ |
| /so'hoj/ „тюлен“ | /k'aʔli/ „между“ |
| /huʔul/ „преди време“ | /hoʔhune/ „белонога мишка“ |

Този блокиращ ефект се обяснява с факта, че всички супраларингални съгласни съдържат задължително един или повече контрастни признаци за място на учленение, които биха възпрепятствали хармоничния пренос между двете гласни. За сметка на това *минималната преградна /ʔ/* и *минималната проходна съгласна /h/* са специфицирани единствено по начин на учленение съответно като [– продължителен] и [+ продължителен], които са неконтрастни за гласните. Те не съдържат никакъв признак за място на учленение (вж. Клементс 1993б; Дел 1993; Андерсон и Дюран 1993; Клементс и Хюм 1995), което е причина за прозрачността им при пълната хармония.

Накрая, пълната хармония не трябва да се бърка с доста по-разпространените случаи на хармонична епентеза, при които неетимологична гласна, появяваща се в дадена словоформа поради фактори, свързани най-вече със сричкоделението, приема тембъра на ударената гласна или на гласна, намираща се в съседство до нея. Така например сардският предотвратява изпадането на много от латинските крайни съгласни чрез вмъкване на крайна гласна със същия тембър като последната гласна в основата: *QUATTUOR* > [ˈbattɔɾɔ] „четири“, *SEMPER* > [ˈsɛmpɛrɛ] „винаги“, *NOMEN* > [nɔːmɛnɛ] „име“, *CANTAT* > [ˈkantaða] „той/тя пее“ (Лопоркаро 1988: 357; Буров 2013: 273). Подобен случай е засвидетелстван и в някои разновидности на гасконския⁴⁸, където преминаването на латинските консонантни съчетания /fr/ и /fl/ в /hr/ и /hl/ е придружено от хармонично вмятане: *FRAXĪNU* > [heʔɛʃe] „ясен (дърво)“, *FRĪGĪDU* > [heʔɛt] „студен“, *FLAMMA* > [haʔlamo] „пламък“, *FLŌRE* > [huʔlu] „цвете“ (Бек 1968: 119–122; Буров 2010: 85).

⁴⁷ Език от помоанското семейство, говорен от коренното население на Калифорния.

⁴⁸ Диалект на окситанския език, говорен в областта Аквитания (Югозападна Франция).

От казаното дотук може да се направи изводът, че няма строга разделителна линия между вокална и вокално-консонантна хармония, тъй като в почти всички разгледани хармонични системи различни съгласни могат да имат благоприятстващ или блокиращ ефект върху преноса на дадени признаци. Не може да се отрече обаче, че ролята на съгласните в процеса на уподобяване на гласни не е еднаква при различните типове хармония. Тя е ключова при носовата и увуларната хармония, по-слаба при хармониите по признаците [± висок] и [± нисък], а при лабиалната и палаталната хармония обикновено е ограничена до съгласни с вторична артикулация. Доколкото ни е известно, единствено при радикалната хармония не са документирани случаи на въздействие на съгласни върху хармоничния пренос⁴⁹. Това се обяснява с факта, че [± заден] и [± закръглен] рядко са контрастни при съгласни без вторична артикулация, нещо което важи с още по-голяма сила за [± преднокоренен]. За сметка на това [± висок] много по-често е контрастен при консонантните артикулации, особено в езици с опозиции между увуларни и веларни или между алвеоларни и палатоалвеоларни съгласни. Колкото до [± носов], той е контрастен предимно при съгласните и по-рядко при гласните.

От друга страна, забелязва се, че някои от разгледаните дотук хармонични процеси представляват обикновена локална (или близка) асимилация между съседни гласни (чичеуа (42), киса (45), докато други позволяват пренос на даден признак „на разстояние“ и асоциирането му с няколко гласни едновременно. Важно е да се отбележи също така, че в някои (сравнително редки) случаи преносът е двупосочен (акан (33), календжин (34), епенапед (§ 1.5), докато в други той се извършва или надясно, или наляво, като в последния случай често се касае за съгласуване по определен признак между

⁴⁹ Ваукс (1996) изследва случаи на транскатегориална асимилация между таутосилабична гласна и съгласна по признака [± преднокоренен] в редица разнородни езици: бучанското (диалект от региона на Абърдийн, Северна Шотландия), акан (бел. 15), арменски диалекти, бабин (атапаскански език, говорен в Британска Колумбия), мон-кмерски езици (група австроазиатски езици, говорени от местното население в Индокитай), джингфо (тибетобирмански език, говорен в китайската провинция Юнан). В тези езици звучните обструенти (и по-често преградните) предизвикват изтеглянето на корена на езика напред при реализацията на следващата гласна, докато гласните със спецификация [- преднокоренен] се реализират след беззвучни обструенти. Ваукс (1996: 178–179) припомня, че има сериозни основания да се смята, че звучните обструенти са със спецификация [+ преднокоренен]: за учленяването на звучна оклузивна е необходимо известно разширяване на фаринкса чрез понижаване на гръкляна и изтегляне на корена на езика напред. Това позволява налягането в надгръклянните кухини да спадне достатъчно и гласните струни да започнат да вибрират. Във всички тези случаи става въпрос обаче само за локални асимилации по признака [± преднокоренен], а не за блокиращ ефект на съгласни при хармония по същия признак.

суфиксална и коренна гласна (нзеби (47)). Това впрочем дава основание да се отбележи, че от морфологична гледна точка може да се говори за два типа пренос: от корена към афиксите и от афиксите към корена. Както ще стане ясно в следващата част на статията, морфологичните аспекти на хармонията определят нейната дирекционалност и са тясно свързани с фонетичната ѝ мотивация.

§ 2. ГЕОГРАФИЯ, МОТИВАЦИЯ И ДИРЕКЦИОНАЛНОСТ НА ВОКАЛНАТА ХАРМОНИЯ

Както вече бе отбелязано, и палаталната, и лабиалната хармония са базирани върху неутрализация на контраста по F2, което обяснява защо най-често те се комбинират. Като цяло, те са характерни за уралските (угро-фински, самоедски) и алтайските (тюркски, тунгуски, монголски) езици, които, както отбелязва Барнс (2002), притежават или са притежавали през определен етап от историческото си развитие начално ударение, необвързано със специфично удължаване на ударената сричка. Нека припомним, че в тези езици хармонията е прогресивна и дистантна: предаващата гласна се намира в начална сричка и преносът засяга всички гласни в хармоничния периметър, освен ако не е блокиран от непрозрачен сегмент. Мейджърс (1998) отбелязва в тази връзка, че коартикулацията между съседни гласни по принцип е по-силна, когато действа от ударената към неударените гласни, а именно по този начин се зараждат голяма част от вокалните хармонии: те са резултат от фонологизацията на вокалната коартикулация. За Барнс (2002: 329) обаче ключов момент в зараждането на хармониите в урало-алтайските езици е липсата в тях на специфично удължаване на ударената сричка. В този случай хармонията се явява като един вид алтернативен компенсаторен механизъм за нейното засилване. Като доказателство за твърдението си авторът отбелязва, че подобна стратегия за засилване ефекта от ударената сричка е по-широко застъпена именно в езиците, където удължаването не е сред акустичните характеристики на ударението. Това впрочем изглежда логично, тъй като всяка ударена сричка е маркирана прозодично по различен начин в различните езици: чрез повишаване на интензитета или на честотата на основния тон, чрез удължаване или чрез някои спектрални промени, отличаващи ударената от неударените гласни. В случай че някое или някои от тези средства за прозодично маркиране са по-слабо изразени, естествено е да се потърсят алтернативни средства за сегментно маркиране на ударената сричка, а именно увеличаване коартикулационния ефект на гласната в нея, така че тя да предаде определени свои характеристики на съседните гласни.

Барнс илюстрира също така, че засилването на началните срички е широко разпространено езиково явление, което не зависи непременно от мястото на ударението в отделните езици, където се среща. Така например въпреки че в турския ударението обикновено е на последната сричка, както впрочем в повечето тюркски езици, началните срички са чувствително по-дълги от останалите. Удължаването им обикновено се смята за остатъчен продукт от някогашното начално „експираторно“ ударение на пратюркския. Подобно засилване на началната сричка е засвидетелствано и в редица банту езици, които притежават прогресивна хармония и в които не може да се реконструира никакво начално ударение през минали периоди от историята на езика. Според автора зараждането в тях на хармония, задействана от начална гласна, би могло да се обясни със специфичната им прозодия: понеже реализацията на ударението не е обвързана с контраст по дължина, фонетичният ресурс на удължаването остава на разположение за маркиране и засилване на лексикалните граници (отляво на думата). Според неговите наблюдения, колкото по-дълга е началната гласна, толкова по-устойчива е тя на коартикуляционното въздействие на следващата гласна и толкова по-лесно би могла да промени посоката на евентуална регресивна коартикуляция.

Освен наличието на прозодично маркирана (в темпорално отношение) начална гласна, друг важен фактор за зараждането на вокална хармония в урало-алтайските и банту езиците е аглутинативно-суфиксалната им морфология, твърди Барнс, както и някои морфолексикални особености, свързани с броя на сричките в корените. Общото между уралските, алтайските и банту езиците е, че и в трите езикови семейства почти всички корени са едно- или двуморфемни, което увеличава коартикуляционния ефект на началната гласна и намалява шансовете за вътреморфемна дисхармоничност. Прогресивният характер на хармонията пък се определя от афиксацията, която в тези езици е почти изцяло от суфиксален тип; редките префикси се характеризират със слабо прозодично сцепление с основата и се прикрепят към фонологичната дума, както вече бе илюстрирано в (2) и (3) във връзка с границите на хармоничния периметър в унгарския. Така съвкупността от всички тези фактори вероятно е била от решаващо значение за зараждането на прогресивна вокална хармония във въпросните езици.

За разлика от урало-алтайските езици, където хармонията е палатолабиална, в банту езиците, както вече бе демонстрирано в § 1.5, тя е по степен на отвореност. Въпреки че уподобяване по признаците [\pm висок] и [\pm нисък] се среща и в други езици, само в банту семейството тя е системна и понякога скаларна: висока или ниска гласна предизвиква понижаване или повишаване на отвореността на съседна гласна с една степен. Вече бе споменато също, че за разлика от лабиалната и палаталната хармония, хармонията по степен на издигане на езика представлява основно неутрализация по F1.

Що се касае до посоката на извършване на промяната, може да се констатира, че случаите на регресивна хармония в банту езиците обикновено са задействани от суфиксална гласна, както в нзеби (47). Клементс (1993а: 46–52) демонстрира, че сесото⁵⁰ също притежава суфикси, предизвикващи редукция на степента на отвореност на коренната гласна, но това е само представителна извадка от широко разпространени в езиците по света случаи на метафония (вж. § 3).

Вместо да говорим просто за асиметрия в дирекционалността на асимилацията, ние наблягаме на факта, че същинската вокална хармония не е непременно прогресивна асимилация (действаща от ляво на дясно) а асимилация, задействана от гласна в силна позиция, предаваща определени свои признаци на гласни в слаба позиция (Бакович 2003). Това разделение „силен/слаб“ може да бъде дефинирано не само от фонетична гледна точка, но и от психолингвистична и морфологична: ударен/неударен, маркиран/немаркиран, корен/афикс⁵¹. Смята се, че този тип хармонии имат артикулаторна мотивация (Маккормик 1982; Льорет 2007), но характерно за тях е най-вече, че по принцип са дистантни (т.е. с широк обсег на действие). В зависимост от това дали афиксацията е от префиксален или от суфиксален тип, те са съответно регресивни (ега (29), йоруба (30) и прогресивни (тангале (31)); ако пък даден език притежава еднакво кохерентни префикси и суфикси, хармонията е двупосочна (акан (33), календжин (34), тем, игбо).

Във всички цитирани езици в по-горния параграф хармонията е радикална. Тя е характерна за езици от много семейства, говорени на африканския континент: нигеро-конгоанско и кордофанско (наури (21), ега (29), йоруба (30), акан (33), уолоф (39), игбо, фула, тем и др.), нило-сахарско (календжин (34), масайски (40), ачоли⁵², динка⁵³, луо⁵⁴ (Охала 1994), ланго и др.), хамитосемитско (тангале (31), сомали⁵⁵ (Охала (1994). Радикална хармония се среща също и в някои тунгуски (орочки, орокски) и монголски (халха-монголски (18) езици, където се комбинира с палатолабиална хармония.

Както вече бе споменато, останалите хармонии далеч не са толкова разпространени. Носовата се среща в малко езици по света, говорени предимно на територията на Южна Америка, Мексико и Индонезия, аувуларната хармония е характерна за хамитосемитските езици (арабски, арамейски, берберски).

⁵⁰ Банту език от групата сото, говорен в Южна Африка.

⁵¹ Смит (2002) прави разлика между фонетично силни позиции (ударени срички) и психолингвистично силни позиции (начални срички, корени).

⁵² Език, говорен в Северна Уганда и Южен Судан.

⁵³ Език, говорен в Южен Судан.

⁵⁴ Език, говорен Судан, ДР Конго, Уганда, Кения и Танзания.

⁵⁵ Език от групата на кушитските езици, говорен в Сомалия, Джибути, Етиопия, Йемен и Кения.

За разлика от хармонията, метафонията (или умлаут) е задействана от гласна в слаба позиция (неударена, крайна сричка, суфикс), предаваща определена своя характеристика на гласна в силна позиция (ударена сричка, корен). Поради това тя представлява регресивна асимилация, която обикновено (но не винаги) е локална. Смята се също така, че тя има перцептивна мотивация (Маккормик 1982; Барнс 2002; Льорет 2007) и често бива причислявана към компенсаторните фонологични промени: гласна, застрашена от изпадане или централизация, предава на най-силната гласна в думата (носеща основното ударение) някои от своите рискови характеристики, за да избегне тяхната неутрализация. Метафонията най-често има морфологична функция, тъй като суфиксът обикновено предава на корена граматическа информация от важно значение за комуникацията. Случаите на метафония са доста разпространени и, както ще видим в следващата част на статията, всички техни гореизброени особености се откриват в романските езици.

§ 3. ХАРМОНИЯ И МЕТАФОНИЯ В РОМАНСКИТЕ ЕЗИЦИ

Въпреки че вокалната хармония (задействана от гласна в силна позиция) не е напълно непознато явление за романските езици, те по принцип са запазена територия за метафоничните процеси. Както обаче ще стане ясно от следващите редове, понякога е трудно да се прецени дали даден случай на вокално уподобяване представлява хармония или метафония, дори само поради факта, че в някои езици метафонията може да прерасне в хармония. Целите на тази част от студията са, посредством сравнителен анализ на различни случаи на уподобяване на гласни, да се изработят строги критерии, на базата на които да може да се направи ясна разлика между двата процеса.

Явен пример за типична вокална хармония с пренос от ляво на дясно откриваме в каталунския, говорен във Валенсия (Льорет 2007). Интересното тук е, че ударените гласни /ε/и /ɔ/ предават съответната стойност на признаците [± заден] и [± закръглен] на гласна /a/, намираща се в следващата сричка. Вследствие на хармоничния пренос приемашата гласна напълно се уподобява на предаващата (67a). Гласните /ε/ и /o/ нямат никакво асимилационно въздействие върху /a/, което може да се обясни с изискването за определена степен на сходство между взаимодействащите си гласни (67b). В случая може да се обобщи, че взаимодействието се извършва само между отворените гласни (със спецификация [- преднокоренен]). Важно е да се отбележи също така, че когато /a/ не се намира в непосредствено съседство с /ε/ и /ɔ/, хармония не се извършва (67c).

- (67) a) /tela/ → [tɛlɛ] „плат“ b) /pera/ → [ˈpɛra] „круша“ c) /tɛtrika/ → [tɛtrika]⁵⁶
 /kɔza/ → [kɔzɔ] „нешо“ /tota/ → [ˈtota] „цяла“ /rɔtula/ → [rɔtula]

Льорет (2007) анализира и един случай на метафония в италианския диалект, говорен в Аскреа⁵⁷. Също като стандартния италиански и този говор притежава система от седем гласни под ударение (/i/, /e/, /ɛ/, /a/, /ɔ/, /o/, /u/), която се редуцира до система от пет гласни в неударена позиция (/i/, /e/, /a/, /o/, /u/). Интересното тук е, че, когато суфикс съдържа висока гласна, ударените гласни /e/ и /o/ преминават в [i] и [u] (68a), а /ɛ/ и /ɔ/ – в [e] и [o] (68b). Като изключим това, че ниската гласна /a/ никога не променя степента си на отвореност (68c), този случай на асимилация по признаците [+ висок] и [+ преднокоренен] много напомня на ситуацията в нзеби (47) (55). Както бе споменато в § 1.4, при асимилациите по степен на отвореност, повече отколкото при всеки друг тип вокална асимилация, важи изискването за сходство на взаимодействащите си гласни, което обяснява защо в много голям процент от случаите /a/ не търпи промени.

- (68) a) [viʃti] „тези (м. р. мн. ч.)“ [ˈvɛʃtɛ] „тези (ж. р. мн. ч.)“
 [surdu] „глух (м. р. ед. ч.)“ [ˈsɔrdɔ] „глуха (ж. р. ед. ч.)“
 b) [meti] „ти събираш“ [ˈmɛtɔ] „аз събирам“
 [kaˈpɔti] „ти обръщаш“ [kaˈrɔtɔ] „аз обръщам“
 c) [manni] „ти пращаш“ [ˈmannɔ] „аз пращам“

Важно е да се каже също, че в Аскреа преносът не засяга гласни, намиращи се пред ударението (69a), и може да бъде нелокален: взаимодействащите си гласни не са разположени непременно една до друга (69b).

- (69) a) [preˈfunnu] „дълбок (м. р. ед. ч.)“ [preˈfɔnna] „дълбока (ж. р. ед. ч.)“
 b) [ˈturewu] „мрачен (м. р. ед. ч.)“ [ˈtɔrewa] „мрачна (ж. р. ед. ч.)“

Нелокалността впрочем е една от основните черти на метафонията, която я отличава от хармонията. При хармонията преносът от V₁ до V₃ може да бъде блокиран, ако V₂ е непрозрачна гласна, докато при метафонията, той се осъществява независимо от контрастните спецификации на V₂. За разлика от хармонията, метафонията по дефиниция не е *дистантен* процес, а представлява пренос на признаци от слаба на силна гласна, поради което не е чувствителна към присъствието на непрозрачни сегменти. В зависимост от това дали двете взаимодействащи си гласни са в непосредствено съседство или не, метафонията е (*стриктно*) *локална* или *нелокална*. Схемите по-долу илюстрират формално разликата между трите типа пренос:

⁵⁶ Последните два примера не са преведени от авторката.

⁵⁷ Диалект на италианския, говорен в провинция Риети (област Лацио).



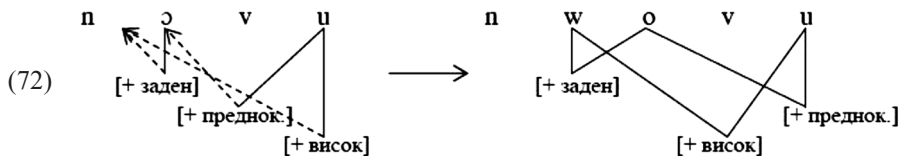
Друг характерен момент за метафонията в Аскреа е, че тя не е изцяло фонологичен процес, а по-скоро морфофонологичен: гласните /i/ и /u/ имат метафоничен ефект само когато са флексионни морфемни (за м. р. ед. и мн. ч. или за 2 л. ед. ч. сег. вр.). Както вече бе споменато, морфологичната функция е основна характеристика на метафонията, докато хармонията не се влияе от подобен тип нефонологична информация. Суфиксалната гласна (в слаба позиция) не предава на коренната гласна само фонологична информация, но и морфологична с особено важно значение за комуникацията. Иначе казано, морфологичната информация, съдържаща се в суфикса, получава вторичен фонологичен израз, което спомага за нейното коректно възприемане.

Метафоничното въздействие на високите суфиксални гласни /i/ и /u/ може да се открие и при дифтонгирането на латинските *Ē* и *Ō* в някои диалекти от Централна и Южна Италия. В стандартния италиански дифтонгирането се извършва само при парокситоните в ударена отворена сричка: *PĒDE(M)* > *piede* „крак“, *NŌVA(M)* > *nuova* „нова“. Когато сричката е затворена или пък носи пропарокситонично ударение, дифтонгиране не се извършва: *TĒSTA(M)* > *testa* „глава“, *GROSSU(M)* > *grosso* „дебел“; *HĒDERA(M)* > *edera* „бръшлян“, *PŌPULU(M)* > *popolo* „народ“. В диалектите от Централна и Южна Италия обаче то се наблюдава и в отворена и в затворена сричка, но само и единствено когато гласната в окончанието е висока (Шур 1956: 118):

(71)

м. р. ед. ч.	м. р. мн. ч.	ж. р. ед. ч.	ж. р. мн. ч.	
/nwovu/	/nwovi/	/nova/	/nove/	„нов“
/grwossu/	/grwossi/	/grossa/	/grosse/	„дебел“
/kuntjentu/	/kuntjenti/	/kuntenta/	/kuntente/	„доволен“

От примерите по-горе е видно, че асимилационният ефект на /i/ и /u/ действа в две направления: първо, той води до образуването на висок сонорант /j/ и /w/ (идентичен по място на учленение с ударената гласна), който може да се смята за резултат от асоциирането на [+ висок] с нова сегментна позиция; второ, той предизвиква редукция на степента на отвореност на ударената гласна, която може да се интерпретира като резултат от преноса на [+ преднокоренен]:



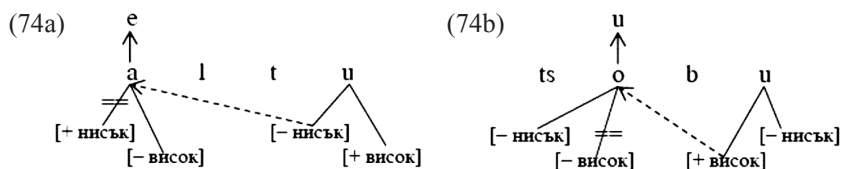
Дифтонгирането на къснолатинските /ɛ/ и /ɔ/ се извършва при подобни условия и в лангедокския диалект на окситанския. Следните примери, взети от Бек (1995: 24), показват, че то е обусловено от присъствието на /w/ или /j/ (като палаталният апроксимант може да е първичен или резултат от вокализацията на [ç]): *MĒLIUS* > *mielhs* „по-добре“, *DĒU* > *dieu* „бог“, *ŎCTO* > *uèit/uèch/uòch* „осем“, *BŎVE* > *bòu* > *biòu* „говедо“. Липсата на дифтонги във формите *dètz* (< *DĚCEM* „десет“), *cèl* (< *CĚLU* „небе“), *ròda* (< *RŎTA* „колело“) свидетелства за метафоничния характер на промяната.

Метафония с постепенно редуциране на степента на отвореност на ударената гласна, предизвикано от наличието на висока гласна в окончанието на думата, се наблюдава и в астурийския. За разлика обаче от ситуацията в Аскреа, тук уподобяването се извършва по признаците [+висок] и [–нисък] в зависимост от характера на ударената гласна и степента ѝ на сходство с предаващата неударена гласна. Представените по-долу примери са от астурийския, говорен в Лена, чиято вокална система съдържа петте гласни /i/, /e/, /a/, /o/, /u/ (Роуз и Уокър 2011: 254, 276). От примерите е видно, че високите суфиксални гласни превръщат средните гласни /e/ и /o/ във високи [i] и [u] (73a–d), а ниската гласна /a/ в средна [e] (73e–g). В пропарокситоните преносът е нелокален (73d, g), а, когато високата гласна след ударението не е окончание, метафония не се извършва, както се вижда от формата /sili'kotikos/ (73h).

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| (73) a) /ka'biθu/ „глава“ | /ka'beθos/ „глави“ |
| b) /fon'diru/ „по-нисък“ | /fon'dera/ „по-ниска“ |
| c) /tsubu/ „вълк“ | /tsobos/ „вълци“ |
| d) /trwibanu/ „кошер“ | /trwebanos/ „кошери“ |
| e) /eltu/ „висок“ | /alta/ „висока“ |
| f) /ben'tenu/ „прозорец“ | /ben'tana/ „прозорци“ |
| g) /pe'faru/ „птица, м. р.“ | /pa'fara/ „птица, ж. р.“ |
| h) /sili'kutiku/ „болен от силикоза“ | /sili'kotikos/ „болни от силикоза“ |

Тристепенната вокална система на гореописания говор прави признака [± преднокоренен] излишен и степента на сходство между взаимодействащите си гласни се определя единствено от стойността на признаците [± висок] и [± нисък]. Както при вече описания случай в нзеби (§ 1.4 (55)), и тук би могло да се приеме, че височинните признаци са подредени йерар-

хично и че в случай на разминаване в стойностите и на двата, уподобяването се извършва само по *доминиращия* признак (74a). Ако разминаването обаче е само в стойностите на *доминирания* признак, то уподобяването се извършва именно по него (74b):



В испанския, говорен в Източна Андалусия, е документиран интересен случай на метафония, задействана от крайна гласна със спецификация [- преднокоренен] (Льорет 2007). Любопитното тук е, че във въпросната разновидност на испанския [\pm преднокоренен] не е фонологично контрастен, тъй като петте гласни /i/, /e/, /a/, /o/ и /u/ се противопоставят само по признаците [\pm висок], [\pm нисък] и [\pm заден]. Все пак в крайна сричка дадена гласна може да се реализира с отслабена артикулация (т.е. като [- преднокоренен]) вследствие на аспирацията и изпадането на /s/: *mes* /mɛ/ „месец“, *tos* /tɔ/ „кашлица“.

Льорет обяснява тази промяна с факта, че фрикативните съгласни се учленяват с разширен глотис (силно раздалечени гласни струни), което води до повишаване на F1 на предходната гласна, респективно до увеличаването на степента ѝ на отвореност. Така, преди да изпадне, крайната съгласна успява да предаде някои свои характеристики на съседната гласна. Гласната, от своя страна, може да предаде новополучената си спецификация [- преднокоренен] на стоящата отляво ударена гласна, ако думата е многосрична (75a–c). Ако тя е пропарокситон, преносът може да бъде нелокален и да не засегне предпоследната неударена сричка, както се вижда от (75d). Освен това, вторична хармонизация би могла да засегне и гласните пред ударението, както е видно от примери (75e–f). В последните три случая може да се каже, че метафонията, задействана от спектрални промени в крайната гласна (вследствие от аспирацията и изпадането на /s/) и предавана първоначално само на ударената гласна, може факултативно да прерасне в двупосочна хармония, задействана този път от гласна в силна позиция. Друга особеност, нехарактерна по принцип за метафонията, е липсата на морфологична функция, тъй като задействащият процеса сегмент може да бъде както окончание, така и част от основата. Накрая, описаната промяна е с чисто алофонен характер, защото [\pm преднокоренен] не е контрастен във въпросната фонологична система, което на практика редуцира до нула важността на предаваната информация.

- (75) a) *monos* [mɔnɔ] „маймуни“ d) *treboles* [trɛβolɛ] / [trɛβolɛ] „детелини“
 b) *tesis* [tɛsɪ] „теза“ e) *momentos* [mo'mento] / [mɔ'mento] „моменти“
 c) *lejos* [lɛhɔ] „далече“ f) *relojes* [re'lɔhɛ] / [re'lɔhɛ] „часовници“

Най-сложна за определяне е ситуацията във френския, където съществува процес на настройване на тембъра на средните гласни в отворена некрайна сричка по този на гласната в крайната сричка, където би могло да се реализира фразовото (ритмично) ударение⁵⁸: *il aime* [ɛm] „той обича“, *il aimait* [ɛmɛ] „той обичаше“ ~ *aimer* [ɛme] „обичам (инфин.)“; *plaire* [plɛ:ʁ] „харесвам се“, *plaisant* [plɛzɑ̃] „приятен“ ~ *plaisir* [plɛzi:ʁ] „удоволствие“. Изследванията и фонологичните анкети върху този процес са малко и достигат до противоречиви заключения. Основните въпроси, на които все още няма категоричен отговор, касаят гласните, които задействат и които могат да бъдат засегнати от хармонизацията. Друг въпрос, по който няма единодушие, е дали асимилацията предполага винаги редуция на степента на отвореност на некрайната гласна или би могла да предизвиква също разширяването ѝ, както твърдят Уолтър (1976: 177, 191) и Дел (1985: 215). Дел заявява също така, че уподобяването се извършва само и единствено при наличието на морфемна граница между взаимодействащите си гласни, въпреки че това твърдение е опровергано от други автори, които дават примери за хармонизация в рамките на едноморфемни думи (вж. Нгюйен и Фажиал 2008).

Всички тези разнопосочни данни говорят за това, че конкретните проявления на хармоничния процес варират чувствително в зависимост от произносителните навици на носителите на езика и понякога дори в рамките на идиолекта на един-единствен носител. Затова първо ще бъдат представени детайлите, по които има единодушие между авторите (76), а след това и тези, по които има разминаване (77).

- (76) a) Хармонизацията е винаги регресивна (от крайната сричка към предходната).
 б) Тя е стриктно локална и не засяга гласна, която не е в непосредствено съседство до крайната.

⁵⁸ Добре известно е, че френският не притежава лексикално ударение, а ритмично (или постлексикално), проявяващо се в рамките на изречението. По-конкретно, краесловното ударение, което характеризира всяка френска дума, произнесена самостоятелно (извън контекст), би могло да не се прояви фонетично. Неговата конкретна реализация зависи от ритмичното деление на изречението и се проявява единствено когато въпросната дума (с потенциално краесловно ударение) се намира в края на ритмична група. Това е причината, поради която във френската терминология се говори не само за ударена (акцентирана) и неударена (неакцентирана) сричка (фр. *syllabe accentuée/inaccentuée*), но и за акцентуема (*accentuable*) и неакцентуема (*inaccentuable*) сричка (възможност/невъзможност за поемане на ритмично ударение).

- c) Приемащата гласна се намира задължително в отворена сричка.
- d) Крайните гласни /e/, /i/ и /y/ винаги биха могли да предизвикат стесняването на средна нелабиализирана гласна в предходната сричка: *aigu* [egy] „остър“, *prêter* [pʁete] „давам назаем“.

Ето сега и особеностите, по които няма единомислие сред специалисти-те и които свидетелстват за факултативния и силно вариативния характер на процеса.

- (77) a) Хармонизацията би могла да предизвиква не само стесняването (76d), но и разширяването на средна нелабиализирана гласна в съседство с крайна отворена гласна: *cédant* [sedã] „отстъпващ“ ~ *céder* [sede] „отстъпвам“ (Дел 1985: 215; Уолтър 1976: 177).
- b) Тя засяга не само средните незакръглени гласни (както твърдят Дел 1985; Малмберг 1979 и Леон 1988), но и гласната /œ/, която би могла да редуцира степента си на отвореност под въздействието на затворена крайна гласна: *jeune* [ʒœn] „млад“ ~ *rajeunir* [ʁaʒœniʁ] „подмладявам“ (Грамон 1939; Уолтър 1976: 191; Ников 1992: 264).
- c) Вокалната асимилация може да засегне всички средни предни гласни, включително и двете лабиализирани: *meunier* [mœɲje] „мелничар“ ~ *neuvîème* [nœvjɛm] „девети“ (Уолтър 1976: 191).
- d) Тя може да предизвика стесняването на всяка една от трите отворени средни гласни /ɛ/, /œ/, /ɔ/. Това стесняване се извършва пред която и да е затворена гласна (а не само пред /e/, /i/ и /y/ (76d) и независимо от наличието или липсата на морфемна граница: *cote* [kɔt] „рейтинг“ ~ *coter* [kote] „котирам“, *fête* [fɛt] „празник“ ~ *fêter* [fete] „празнувам“ (Нгюйен и Фажиал 2008).

Така в некрайна сричка средните гласни във френския са обвързани с три типа вариация: според позицията им (отворен или затворен характер на сричката), според сегментния контекст (степен на отвореност на крайната гласна) и според тембъра им (определян от комбинацията между признаците [± закръглен] и [± заден]). По-конкретно, според *позиционното* правило (фр. *loi de position*) средните гласни трябва да са отворени в некрайна затворена сричка и сравнително по-затворени в отворена. От друга страна, в отворена некрайна сричка съществува тенденция средните гласни да се асимилират по степен на отвореност, тъй като крайните гласни със спецификация [+ преднокоренен] водят логично до по-затворени реализации в предходната сричка. Остава да разберем защо положителната стойност на признака [преднокоренен] се пренася по-лесно от отрицателната (т.е. защо уподобяването обикновено представлява стесняване на некрайната гласна) и защо в някои идиолекти нелабиализираните гласни се асимилират по-лесно от лабиализираните.

Нгюйен и Фажиал (2008) отбелязват, че в отворена некрайна сричка средните гласни показват тенденция към стесняване (което е видно от понижаването на първия им формант) независимо от това дали гласната в крайната сричка е отворена или затворена, а това може да бъде тълкувано като проявление на позиционното правило. Иначе казано, в отворена некрайна сричка гласна от втора степен на отвореност може да се реализира не само като резултат от вокална асимилация, но също и под въздействието на позиционното правило, което обяснява защо хармонизацията във френския е описвана най-често като процес на редукция на степента на отвореност.

От друга страна, вече бе споменато в § 1.2, че затворените гласни се лабиализират по-лесно от отворените. За учленяването на гласна със спецификации [+ закръглен, – преднокоренен] е необходимо голямо артикулаторно напрежение. Това обяснява защо /œ/ и /ɔ/ са фонетично маркирани по отношение на затворените им корелати /ø/ и /o/ в неударена сричка, позиция, която нормално се асоциира с понижаване на артикулаторното напрежение. Тази теза се потвърждава от това, че в някои идиолекти незакръглената гласна /ɛ/ има различно поведение от закръглените /œ/ и /ɔ/, понеже се появява по-лесно в същата позиция под асимилаторното въздействие на крайна гласна със спецификация [– преднокоренен].

Тази асиметрия в поведението на лабиализираните и nelaбиализираните гласни по отношение на хармонизацията би могла да се анализира и през призмата на опозициите между гласни от втора и трета степен на отвореност. В действителност за разлика от опозициите /ø/ ~ /œ/ и /o/ ~ /ɔ/, опозицията /ɛ/ ~ /ɛ̃/ има не само висока функционална продуктивност, но и морфологична функция. Тя позволява по-конкретно противопоставянето на формите за минало причастие, инфинитив и 2 л. мн. ч. на формите за мин. несв. време (*aimé* „обичан“/ *aimer* „обичам“/ *aimez* „обичате“ [eme] ~ *aimais/-t* „обичах/-ше“ [ɛmɛ]), както и разграничаването (поне на теория) на 1 л. ед. ч. бѣд. вр. от 1 л. ед. ч. усл. накл. (*j'aimerais* [ɛmɛʁ] „ще обичам“ ~ *j'aimerais* [ɛmɛʁ]), „бих обичал“). Затова се смята, че в случай на реална асимилация асимилираната некрайна гласна може да улесни коректното разпознаване на крайната (вж. Нгюйен и Фажиал 2008). Така в контекст от типа *il l'a cédée* „той я отстъпи“ ~ *il la cédait* „той я отстъпваше“, толкова важната от граматическа гледна точка опозиция по степен на отвореност (или по радикалност) може да се реализира не само в рамките на крайната сричка, но в две срички едновременно: [sede] ~ [sɛde]. Разпознаването на думата (или на граматическата ѝ форма) се улеснява по този начин чрез изпреварващо учленение и удължаване във времето на специфичен артикулаторен жест.

Това причислява въпросното хармонично явление по-скоро към метафоничните процеси, за които се смята, че имат перцептивна мотивация. То се доближава до тях и по регресивния и стриктно локалния си харак-

тер (76a–b), както и по често изпълняваната от него граматическа функция. Това, че признакът [\pm преднокоренен] се пренася често от суфиксална към коренна гласна (без присъствието на морфемна граница да е задължително), т.е. от морфологично слаба към морфологично силна позиция, е друг сериозен аргумент за причисляването на въпросната промяна към случаите на метафония.

Все пак, ако в разновидностите на италиански, испански, окситански и астурийски, разгледани в § 3, има пълно съвпадение между морфологично и фонологично силна позиция, ситуацията във френския е различна. Тук морфологично слабата позиция (суфикс) е прозодично силна (акцентуема) и обратно, морфологично силната позиция (корен) е прозодично слаба (неакцентуема). В действителност акцентуемата сричка във френски позволява повече опозиции от неакцентуемата и в случай на реално акцентирание в рамките на ритмична група е близо два пъти по-дълга в сравнение с нея. Фонологичната маркираност на крайната сричка по отношение на некрайните би могла следователно да бъде използвана като аргумент за причисляването на промяната към случаите на същинска вокална хармония (където преносът се извършва от силна към слаба позиция). Само че в този случай би трябвало да се приеме, че френският притежава радикална хармония, подобна на тези, засвидетелствани в много африкански езици (§ 1.3). Очевидно тази хипотеза изглежда доста неправдоподобна, при положение че във френския процесът се наблюдава само в рамките на средните гласни и в повечето идиолекти засяга само част от тях.

Да припомним, че от диахронна гледна точка вокалната хармония е резултат от фонологизацията на коартикулацията между разположени в съседство гласни (Охала 1994; Барнс 2002). Тази фонологизация, от своя страна, предполага преминаването от постепенна и неосъзната промяна, естествен резултат от преплитането на артикулаторните жестове, към категорична и преднамерена промяна. Тя се извършва, когато фонетичните идентификатори⁵⁹ на дадена гласна V_1 , озовали се в съседна гласна V_2 под въздействието на коартикулацията, спират да бъдат редундантни и контекстуално предвидими за говорещия/слушания и стават фонологично релевантни. От този момент нататък въпросните идентификатори се разпознават не по степента на присъствието им в съседната гласна, а просто от присъствието или отсъствието им. Тяхната реализация извън гласната, за чиято идентификация спомагат, се превръща в норма и говорещото лице може да настрои артикулаторния си апарат така, че те да бъдат пренесени осъзнато и преднамерено към други гласни. В този ред на мисли, френският е още на етапа, при който

⁵⁹ Фонетичните идентификатори (*phonetic cues*) са артикулаторни или акустични белези на даден звук, позволяващи неговото коректно идентифициране в потока на речта.

се наблюдава постепенно и фино коартикуляционно въздействие на крайната гласна върху предходната (вж. Нгюйен и Фажиал 2008). Тази коартикуляция не е фонологизирана, което означава, че независимо от гласните, които засяга, хармонизацията няма категоричен ефект, в смисъл че не може да се интерпретира като пренос на положителна или отрицателна стойност на даден признак.

В заключение, във френския не действа същинска вокална хармония като тази в турския или унгарския например, при която определен признак се пренася от силна към слаба позиция. В него действа за сметка на това процес на вокална коартикуляция, който може да е по-силно или по-слабо осезаем в зависимост от идиолектите и който в повечето случаи не засяга еднакво всички средни гласни. Тази коартикуляция е регресивна, стриктно локална и пренасяна често от морфологично слаба към морфологично силна позиция, което напомня в известна степен за метафоничните явления, документиращи в други романски езици.

§ 4. ОЩЕ ЗА ХАРМОНИЯТА И МЕТАФОНИЯТА

От казаното дотук може да се обобщи, че единствената прилика между вокалната хармония и метафонията е, че и двете явления представляват уподобяване на гласни. Затова в тази част ще наблегнем още веднъж на разликите между тях, с идеята че систематизирането им би могло да послужи за изработването на критерии (от фонологично и морфологично естество) за тяхното разграничаване. Ще се опитаме също така да йерархизираме въпросните критерии, тъй като, както бе посочено в § 3, понякога е трудно да се прецени дали даден процес на уподобяване е от хармоничен или метафоничен тип. Трудността в повечето случаи е свързана с това, че невинаги се проявяват всички отличителни характеристики на вокалната хармония и метафонията. По-рядко тя е свързана с едновременното проявление в рамките на конкретен асимилационен процес на отличителни белези и на хармонията, и на метафонията.

Първият и основен критерий, по който според нас би трябвало да се разграничат двете явления, е, че *вокалната хармония предполага пренос от силен към слаб елемент, а метафонията – от слаб към силен*. Както вече бе споменато, опозицията силен/слаб би могла да бъде дефинирана на базата на морфологични, фонологични и/или психолингвистични критерии: корен/афикс, ударен/неударен, начален/нечален, маркиран/немаркиран и т.н. В зависимост от особеностите на конкретния език може да има съвпадение или не между морфологично и фонологично силен/слаб елемент. Освен това, определянето на фонологично силния и слабия елемент невинаги става

на базата на ударението, а понякога зависи от други фонологични и психолингвистични фактори.

В унгарския (§ 1.1) например има пълно съвпадение между фонологично и морфологично силен елемент: преносът се осъществява от корена, където по принцип е локализирано началното ударение, към неударените суфикси. В турския (§ 1.2) обаче, където ударението е крайно, може да се говори единствено за пренос от морфологично силен към морфологично слаб елемент (корен → суфикс). Не може все пак да се твърди, че суфиксът, в чиито рамки се реализира ударението, е фонологично силен елемент по отношение на фонологично слабите неударени гласни в корена. Вече бе обяснено, че началната сричка в турския е чувствително по-дълга от останалите, включително и от ударената крайна сричка, и че това удължаване вероятно е остатъчен продукт от началното ударение в пратюркския. Следователно тук би било по-коректно да се твърди, че фонологичната опозиция силен/слаб се отъждествява с опозицията между прозодично маркирана (чрез удължаване) и прозодично немаркирана сричка. Да припомним също, че подобно разминаване между фонология и морфология по отношение на опозицията силен/слаб се наблюдава и в редица банту езици, притежаващи прогресивна хармония, но не и начално ударение. По този повод вече бе защитена тезата, че опозицията начален/начален е психолингвистичното измерение на опозицията силен/слаб, тъй като в много езици съществуват различни стратегии за засилване на началната сричка, като прогресивната хармония е именно една от тях (вж. Смит 2002 и Барнс 2002).

Когато се говори за опозиция между начален и неначален елемент обаче, е редно да се уточни за какъв тип начална позиция става въпрос. Вече бе споменато, че освен прогресивната вокална хармония, друга отличителна черта на урало-алтайските езици е аглутинативно-суфиксалната им морфология. Префиксите в тези езици или напълно липсват, или са много редки и некохерентни: тяхното прозодично сцепление с корена е по-слабо от това на суфиксите, поради което остават извън хармоничния периметър. Тази морфологична особеност определя почти винаги позиционирането на корена в началото на хармоничния периметър, както и прогресивния характер на хармонията.

Колкото до мотивацията на двата типа вокална асимилация, смятаме, че е доста елементарно да се твърди, че тя е артикулаторна за вокалната хармония и перцептивна за метафонията (вж. Маккормик 1982; Барнс 2002; Лърет 2007). Артикулаторният и перцептивният характер на тези промени е трудно да бъдат отделени един от друг. Вече видяхме, че някои хармонии се задействат от перцептивно слаби комбинации от признаци, като например [+ закръглен] и [- висок] или [+ носов] и [- консонантен], които се засилват посредством артикулаторни механизми. Освен това, би било прекалено сил-

но да се твърди, че хармонията по признака [\pm преднокоренен] е мотивирана само от стремежа за минимизиране на артикулаторното усилие, тъй като този толкова тънък и слабо доловим контраст има нужда, повече отколкото всеки друг, да се стабилизира перцептивно чрез удължаване времетраенето на емисията си. Затова, ако е нужно двете явления да се разграничат на ниво мотивация, може да се обобща по-скоро, че за разлика от вокалната хармония, която е класически пример за *позиционна неутрализация*, метафонията спада към *компенсаторните фонологични промени*: гласна, носител на важна граматическа информация или застрашена от изпадане, предава на ударената гласна в думата някои от своите рискови характеристики. Това е и втората отличителна черта на метафонията.

В предишната част не бяха разгледани случаи на метафония, придружена от изпадането на задействащата гласна, но подобни примери могат да се открият в германските езици, където метафонията е наричана традиционно с термина *умлаут*. В староанглийски например суфикс, съдържащ /i/ или /j/, води до преминаването на ударена задна гласна в предна (Юън и Ван дер Хълст 2001: 45). Тази промяна е причина за образуването на морфофонемни редувания в корена между предни и задни гласни в зависимост от наличието или липсата на етимологична гласна с метафоничен ефект:

(78) Редуващи се гласни

[u]	[y]	/burg/ „град“	/byrig/ „град, дат. ед. ч.“
[o]	[ø] ([e])	/ofost/ „бързане“	/efstan/ „забързвам, ускорявам“
[ɑ:]	[æ:]	/hɑ:l/ „цял, здрав, незасегнат“	/hæ:lan/ „оздравявам, зараствам“
[ɑ]	[æ]	/fɑrɑn/ „отивам“	/færst/ „отиваш, 2 л. ед. ч.“

С изключение на първата форма във всички останали задействащата прегласа гласна е изпаднала, но нейното изпадане е било предшествано от преноса на признака [- заден] на предходната гласна: *hɑ:l+i+ɑn* > *hæ:l+i+ɑn* > *hæ:lan*; *fɑr+ist* > *fæ:r+ist* > *færst*. Така загубата на морфемата и на граматическата информация, на която тя е носител, бива компенсирана със спектрални промени в коренната гласна.

Третата отличителна черта на метафонията, която е следствие от предходните две и тясно свързана с тях, е морфологичната ѝ функция. В много голям процент от случаите взаимодействията си гласни са разделени от морфемна граница и пренасяният признак се оказва фонологичен вектор на важна граматическа информация. Вече бе демонстрирано например, че в астурийския наличието на определен тип морфемна граница е задължително условие за осъществяването на метафония и че когато такава липсва, високите гласни губят асимилационния си ефект (§ 3 (73h)). Тази особеност причислява метафонията към т.нар. *морфофонологични (неавтоматични) явления* (или *правила*): фонологични промени, повлияни от морфемната

структура на думата и проявяващи се само в строго определен морфологичен контекст. За сметка на това вокалната хармония спада по-скоро към същинските *фонологични (автоматични) явления*. Въпреки че прозодичният периметър, в чиито рамки се осъществява тя, е образуван въз основа на морфологична информация (кохерентност/некохерентност на морфемите), след образуването му морфологичната информация вътре в него вече не е налична и хармоничният пренос се осъществява единствено на базата на фонологичния контекст. Във вътрешността на прозодичния периметър преносът не може да бъде блокиран от морфологични фактори (наличие на определен тип морфема или морфемна граница), а само от чисто фонологични (наличие на блокери или на сегменти, чиито диференциални признаци са несъвместими с хармоничния). Накратко, вокалната хармония и метафонията предполагат различен тип взаимодействие между фонологичния и морфологичния компонент на граматиката.

Четвъртата разлика между двата асимилационни процеса е свързана именно с *прозодичния периметър*, в чиито рамки обикновено те се проявяват. Вокалната хармония по принцип действа в рамките на *фонологичната дума* (или на вътрешната фонологична дума, когато конкретният език притежава и некохерентни морфемни)⁶⁰. Проявлението или неприявлението на вокална хармония в конкретни случаи дори често се използва като критерий за определянето на границите на фонологичната дума, както и на кохерентните и некохерентните морфемни в даден език. За сметка на това при метафонията взаимодействат само две гласни: обикновено това са ударена коренна и неударена суфиксална гласна. Когато двете гласни не са в съседство (а разделени от друга неударена гласна) или когато думата съдържа и гласни пред ударението, хармоничният периметър рядко се разширява⁶¹. Затова може да се твърди, че метафонията действа в рамките на *метричната стъпка* (π), включваща ударената и една или повече неударени гласни, разположени след нея. Това оборва тезата на Буров (2013), че фонологичните явления, проявяващи се в рамките на метричните конституенти сричка и стъпка, са по дефиниция нечувствителни към информация от морфологичен тип, поради това, че са образувани изцяло въз основа на фонологична информация. От казаното дотук е видно, че метафонията е чудесен пример за явление, проявяващо се в рамките на метричен конституент и едновременно с това повлияно от присъствието на морфемна граница в него.

⁶⁰ Документирани са и случаи на проявление на вокална хармония в рамките на *фонологичната фраза* (Φ) в малко на брой езици, сред които са и вече анализиранието уолоф, наури и сомали (Роуз и Уокър 2011: 285).

⁶¹ Да припомним, че в случай на разширяване на хармоничния пренос до гласни пред или след ударението, както в андалуския (§ 3 (75d-f)), имаме случай на преминаване от метафония към хармония, при който преносът вече се осъществява от силната гласна в думата.

Проблемът с прозодичния периметър е пряко свързан и с *характера на преноса* вътре в него. Липсата на морфологични ограничения в прозодичния периметър на вокалната хармония определя дистантния характер на преноса: той може да засегне всички сегменти в него (освен прозрачните и непрозрачните). Ограниченият периметър на метафонията и морфологичните рестрикции вътре в него пък създават условия само за стриктно локален или нелокален пренос (при пропарокситоните). Това е и петата разлика между двата типа вокална асимилация.

Шестата разлика произтича до голяма степен от предходните и е свързана с *дирекционалността* на асимилацията. Вече видяхме, че вокалната хармония може да бъде прогресивна, регресивна или двупосочна в зависимост от разположението на афиксите спрямо корена в отделните езици. За сметка на това, не ни е известен случай на прогресивна или още по-малко на двупосочна метафония. Нейният регресивен характер се определя естествено от местоположението на суфиксите спрямо корена.

Седмата и последна разлика между двете явления е свързана с *чувствителността им към блокери*. Както вече видяхме, при вокалната хармония преносът е блокиран от сегменти, които са контрастно специфицирани по противоположната стойност на хармоничния признак. За сметка на това, фактът, че метафонията представлява взаимодействие само между две гласни, я прави нечувствителна към каквито и да е непрозрачни сегменти, дори когато преносът е нелокален и невзаимодействащата гласна е специфицирана по признаци, които би следвало да блокират хармоничния.

В заключение ще систематизираме накратко в таблицата по-долу изброените дотук разлики между двата процеса на уподобяване на гласни:

(79)	Вокална хармония	Метафония
1	Пренос от силна към слаба позиция	Пренос от слаба към силна позиция
2	Позиционна неутрализация	Компенсаторна фонологична промяна
3	Фонологично (автоматично) явление	Морфофонологично (неавтоматично) явление
4	Прозодичен периметър на проявление: ω	Прозодичен периметър на проявление: π
5	Дистантен пренос	Локален или нелокален пренос
6	Прогресивна, регресивна или двупосочна асимилация	Регресивна асимилация
7	Чувствителност към блокери	Нечувствителност към блокери

§ 5. ЗА ВРЪЗКАТА МЕЖДУ МОРФОЛОГИЯ, ФОНОЛОГИЯ И ФОНЕТИКА

Изброените по-горе критерии могат да послужат за добра основа за диагностицирането на вокалните асимилации и за причисляването им към хармоничните или към метафоничните процеси. Всички тези морфологични и фонологични критерии са тясно свързани помежду си и в голяма степен дори произтичат едни от други, което ни води към много по-глобално заключение за разликите между тях: те са резултат от различния тип взаимодействие между фонологичния и морфологичния компонент на граматиката при двете явления. При вокалната хармония след образуването на прозодичния периметър е налице пълно заличаване на морфологичната информация вътре в него, а това влияе върху характера на преноса: той би могъл да заsegне неограничен брой вокални сегменти и да бъде възпрепятстван само от фонологични фактори. При метафонията пък морфологичната информация обикновено не е заличена дори след образуването на стъпката и би могла да определя взаимодействието или липсата на взаимодействие между сегментите. Любопитното тук е, че повишаването на ролята на морфологичната информация в периметъра изглежда води до понижаване на важността на фонологичната информация: като изключим фонологичните спецификации на приемащата и предаващата гласна, тези на останалите сегменти са сякаш „невидими“ за преноса и без ефект върху него.

Настоящото изследване поставя и ред въпроси, свързани с преминаването от фонологични (или дълбинни) структури към фонетични (или повърхнинни). Според нас коректният анализ на отделните сегментни промени, както впрочем и на тези, проявяващи се на силабично или прозодично ниво, би могъл да се постигне само чрез обвързването на фонетичните закономерности с определени фонологични принципи. Фонологията не трябва да бъде самодостатъчна теория, задоволяваща се да обяснява задействането или блокирането на определени явления с абстрактни изисквания (или конвенции) като това за непресичане на автосегментните линии (15) или за асоцииране на плаващите признаци (9). В желанието си да формализира промените по елегантен и икономичен начин фонологията понякога се затваря в собствените си многоизмерни изображения и се откъсва от фонетичната реалност, предлагайки решения, които често не отговарят на нищо в артикулаторен или акустичен план. Само че фонологичните структури (или изображения) не са отделна реалност. Те са реални, доколкото отразяват свойствата на физическата субстанция на езика. Фонологичното изображение би трябвало да помага за разбирането на фонетичните аспекти на даден процес, представяйки го по опростен, но реалистичен начин и визуализирайки механизмите на неговото функциониране.

Това е причината, поради която досега постоянно се опитвахме да открием фонетичните корелати на формалните операции по пренос, асоциация и дисоциация на признаци. Дори тези операции да изглеждат абстрактни теоретични постановки, те онагледяват сполучливо две ключови идеи: първо, хармоничният пренос представлява преди всичко увеличаване времетраенето на емисията на определен признак; второ, артикулаторните жестове се преплитат в потока на речта и могат да се реализират в рамките на няколко сегмента едновременно. Търсихме също конкретните физически проявления на диференциалните признаци, вторичните контрасти, с които те са обвързани в отделните езици, както и причините за тяхната съвместимост или несъвместимост с други въз основа на генерираното артикулаторно усилие и произтичащите от него спектрални промени. Прозрачността/непрозрачността на някои гласни или сходството между други, определящо често проявлението или непроявлението на даден асимилационен процес, бяха представени чрез различни формални похвати: плаващи (неасоциирани) структури, преспецификация, йерархизиране на признаци между отделни автосегментни линии. Причините за неутралността на гласните или за активността им само при определена степен на сходство с друга гласна бяха търсени в акустичната им картина и по-конкретно в разположението на формантите им. Всичко това се вписва в стремежа към „дегерметизация“ на фонологичната теория и по-тясното ѝ обвързване с фонетиката, който се наблюдава от началото на ХХІ в. в публикациите на много автори (вж. Хюм и Джонсън 2001; Барнс 2002; Хейс, Киршнер и Стериате 2004; Генг и Муусхамер 2004).

Сред незасегнатите в това изследване проблеми е на първо място въпросът дали съществува универсална вътресегментна подредба на диференциалните признаци, както твърдят поддръжниците на геометричните модели (Клементс 1985; 1993а; 1993б; Клементс и Хюм 1995; Халле, Ваукс и Уолф 2000 и др.), дали те се йерархизират по различен начин в различните езици, или просто са неструктурирани едни спрямо други. Важността на този проблем бе отбелязана при анализа на асимилациите по степен на отвореност в чичеуа, киса, нзеби (§ 1.4), астурийски (§ 3), където в зависимост от конкретния случай признаците [\pm висок] и [\pm нисък] се пренасят или заедно, или поотделно, като във втория случай преносът на единия зависи от стойността на другия. Този въпрос обаче не бе проучен детайлно, за да не се измести акцентът от фонетико-фонологичните, морфологичните и типологичните аспекти на вокалните асимилации към чисто теоретичните проблеми на фонологията.

Друг проблем, останал встрани, е този за механизма, по който се осъществява преминаването от дълбинни фонологични структури към повърхнинни фонетични. Различните фонологични теории обясняват това преминаване по различен начин: чрез фонологични правила, прилагани в строго

определен ред (Генеративна фонология, Лексикална фонология и т.н.); чрез универсални принципи и частни за конкретния език параметри (Принципи и параметри); чрез универсални изисквания, йерархизирани в строго определен ред в зависимост от конкретния език (Теория на оптималността). Въпреки че този въпрос не е маловажен, и той е обвързан с чисто теоретични визии за фонологичния компонент на граматиката. Тук само застъпихме тезата, че дълбинните структури трябва да съдържат по възможност само инвариантната и релевантната фонологична информация: на фонемно ниво това са признаците, чиято стойност не се променя в повърхнинните форми и които са необходими за разпознаването на определена фонема. Признаците, чиято стойност е обвързана с контекстуална вариация, или са редувантни (несъществени за облика на фонемата) не би следвало да фигурират на дълбинно ниво, а само на повърхнинно.

Накрая, ще завършим с един проблем, който не е от чисто теоретично естество и който според нас отваря интересни перспективи за изследване. Би било уместно вокалната хармония и метафонията да се поставят в контекста на други асимилационни процеси като консонантните асимилации, транскатегориалните асимилации и консонантните хармонии. Това би помогнало най-вече в търсенето на фонологични универсалии, свързани с комбинаториката на сегментите, както и за утвърждаването на универсален набор от диференциални признаци, тъй като асимилациите са отличен показател за релевантността на определени артикулаторни движения при структурирането на фонологичните системи.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Андерсон и Дюран 1993: Anderson, J. & J. Durand. Segments non-spécifiés et sous-spécifiés en phonologie de dépendance : le yawelmani et les autres dialectes du yokuts. – In: *Architecture des représentations phonologiques*. Eds. B. Laks & A. Riolland. Paris: Editions du CNRS, 1993, 233–253.
- Анкреве 1988: Encrevé, P. *La liaison avec et sans enchaînement. Phonologie tridimensionnelle et usages du français*. Paris: Les Editions du Seuil, 1988.
- Арканджели 1988: Archangeli, D. Aspects of underspecification theory. – *Phonology*, 5/1988, 183–207.
- Бакович 2003: Bakovic, E. Vowel harmony and stem identity. – *Rutgers Optimality Archive*, <http://roa.rutgers.edu>, 2003, 1–35.
- Барнс 2002: Barnes, J. *Positional Neutralization: a Phonologization approach to Typological Patterns*. Ph.D. dissertation. California: University of Berkeley, 2002.
- Барони и Ванели 2000: Baroni, M. & L. Vanelli. The relationship between vowel length and consonantal voicing in Friulian. – *Phonological Theory and the Dialects of Italy*. Ed. L. Repetti. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2000, 13–44.
- Бек 1968: Bec, P. *Les interférences linguistiques entre gascon et languedocien dans les parlers du Comminges et du Couserans*. Paris : PUF, 1968.

- Бек 1995: Бек, Р. *La langue occitane*. PUF : Paris, 6^e édition corrigée, 1995.
- Бояджиев 1997: Бояджиев, Ж. *Увод в езикованието*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1997.
- Буров 2010: Буров, И. Гасконският диалект – мост между галороманското и иберороманското езиково пространство. – *Езици и Култури в диалог*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2010, 81–91.
- Буров 2013: Burov, I. *Les phénomènes de sandhi dans l'espace gallo-roman*. Sofia: Edition de l'Université Saint Clément d'Ohrid, 2013.
- Буров, под печат: Буров, И. За прозодификацията на афиксите и клитиките. – *Съпоставително езиковедие*. София: УИ „Св. Климент Охридски“ (под печат).
- Ваукс 1996: Vaux, B. The status of ATR in Feature geometry. – *Linguistic Inquiry*, Vol. 27, No. 1. MIT, 1996, 175–182.
- Генг и Муусхаммер 2004: Geng, K. & C. Mooshammer. The Hungarian palatal stop: phonological considerations and phonetic data. – *ZAS Papers in linguistics*, 37/2004, 221–246.
- Голдсмит 1979: Goldsmith, J. *Autosegmental Phonology*. New York: Garland Press, 1979.
- Грамон 1939: Grammont, M. *Traité de phonétique*. Paris: Delagrave, 1939.
- Дел 1985: Dell, F. *Les règles et les sons. Introduction à la phonologie générative*. Paris: Hermann, 2^e édition revue et corrigée, 1985.
- Дел 1993: Dell, F. Assimilations supralaryngales dans deux parlars de la Chine méridionale. – *Architecture des représentations phonologiques*. Eds. B. Laks & A. Rialland. Paris: Editions du CNRS, 1993, 173–185.
- Инкелас 1990: Inkelas, S. *Prosodic constituency in the Lexicon*. New York: Garland Publishing, 1990.
- Кабор и Чагбал 1998: Kabore, R. & Z. Tchagbale. ATR, ouverture et arrondissement vocaliques dans quelques systèmes africains. – *Faits de langues. Les langues d'Afrique subsaharienne*, Vol. 6, No. 11, Orphys, 1998, 467–490.
- Кавар 2007: Ćavar, M. ATR in Polish. – *Journal of Slavic Linguistics*, 15/2007, 207–228.
- Казали 1995: Casali, R. Labial opacity and roundness harmony in Nawuri. – *Natural Language & Linguistic Theory*, 13/1995, 649–663.
- Каун 2004: Kaun, A. The typology of rounding harmony. – *Phonetically based Phonology*. Eds. B. Hayes, R. Kirchner & D. Steriade. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 87–116.
- Кей, Ловенстам и Верньо 1988: Kaye, J., J. Lowenstamm & J-R. Vergnaud, La structure interne des éléments phonologiques : une théorie du charme et du gouvernement. – *Recherches linguistiques de Vincennes*, 17/1988, 109–134.
- Клементс 1985: Clements, G. The geometry of phonological features. – *Phonology Yearbook*, 2/1985, 225–252.
- Клементс 1988: Clements, G. Toward a substantive theory of feature specification. – *Papers from the Annual Meeting of the North East Linguistic Society*, 18/1988, 79–93.
- Клементс 1993а: Clements, G. Un modèle hiérarchique de l'aperture vocalique : le cas bantou. – *De natura sonorum. Essais de phonologie*. Eds. B. Laks & M. Plénat. Paris: PUV, 1993, 23–64.
- Клементс 1993б: Clements, G. Lieu d'articulation des consonnes et des voyelles. – *Architecture des représentations phonologiques*. Eds. B. Laks & A. Rialland. Paris: Editions du CNRS, 1993, 101–145.
- Клементс и Хюм 1995: Clements, G. & E. Hume. The internal organization of speech sounds. – *Handbook of Phonological Theory*. Eds. J. Goldsmith. Blackwell, Oxford, 1995, 245–306.
- Ладефогед 1975: Ladefoged, P. *A Course in Phonetics*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- Ладефогед и Мадисън 1996: Ladefoged, P. & I. Maddieson. *The Sounds of the World's Languages*. Blackwell, Oxford, 1996.
- Леон 1998: Léon, P. *Phonétisme et prononciations du français*. Paris: Nathan, 1998.

- Линдау 1975: Lindau, M. Features for vowels. – *UCLA Working Papers in Phonetics*, 30/1975, 1–28.
- Лопоркаро 1988: Loporcaro, M. History and geography of raddoppiamento fonosintattico: remarks on the evolution of a phonological rule. – *Certamen Phonologicum*. Turin: Rosenberg & Sellier, 1988, 341–387.
- Лопоркаро 2000: Loporcaro, M. Stress stability under cliticization and the prosodic status of romance clitics. – *Phonological Theory and the Dialects of Italy*. Ed. L. Repetti. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2000, 137–168.
- Льорет 2007: Lloret, M-R. On the nature of vowel harmony: spreading with a purpose. – *Proceedings of the XXXIII Incontro di Grammatica Generativa*. Eds. A. Bisetto & F. Barbieri, 2007, 15–35.
- МакКормик 1982: McCormick, S. *Vowel Harmony and Umlaut: Implications for a Typology of Accent*. Ph.D. dissertation. Cornell University, 1982.
- Малмберг 1979: Malmberg, B. *La phonétique*. Paris: PUF, 12^e édition, 1979.
- Мейджърс 1998: Majors, T. J. *Stress Dependent Harmony: Phonetic Origins and Phonological Analyses*. Ph.D. dissertation. University of Texas at Austin, 1988.
- Монакези 1996: Monachesi, P. On the representation of Italian clitics. – *Studia Grammatica 41: Interfaces in Phonology*. Ed. U. Kleinhenz. Berlin: AkademieVerlag, 1996, 83–101.
- Моханан 1986: Mohanan, K. *The Theory of Lexical Phonology*. Reidel, Dordrecht, 1986.
- Неспор и Вогел 1983: Nespors, M. & I. Vogel. Prosodic structure above the word. – *Prosody: Models and Measurements*. Eds. A. Cutler & D. R. Ladd. New York, Tokyo: Springer-Verlag, 1983, 123–140.
- Неспор и Вогел 1986: Nespors, M. & I. Vogel. *Prosodic Phonology*. Foris, Dordrecht, 1986.
- Нгуйен и Фажял 2008: Nguyen, N. & Z. Fagyal. Acoustic aspects of vowel harmony in French. – *Journal of Phonetics*, 36. 1/2008, 1–27.
- Ников 1992: Nikov, M. *Phonétique générale et française*. Sofia: Presses universitaires St. Kliment Ohridski, 1992.
- Охала 1994: Ohala, J. Towards a universal, phonetically-based, theory of vowel harmony. – *ICSLP3*. Yokohama, 1994, 491–494.
- Паркинсън 1996: Parkinson, F. *The Representation of Vowel Height in Phonology*. Ph.D. dissertation. Ohio State University, 1996.
- Пеперкамп 1996: Peperkamp, S. On the prosodic representation of clitics. – *Studia Grammatica 41: Interfaces in Phonology*. Ed. U. Kleinhenz. Berlin: Akademie Verlag, 1996, 102–127.
- Пеперкамп 2002: Peperkamp, S. *L'acquisition de la phonologie et ses conséquences pour la théorie linguistique*. Habilitation à diriger des recherches, EHESS, 2002.
- Плена 1993: Plénat, M. Observations sur le mot minimal français. L'oralisation des sigles. – *De natura sonorum. Essais de phonologie*. Eds. B. Laks et M. Plénat. Paris: PUF, 1993, 143–172.
- Ринген и Ваго 1998: Ringen, C. & R. Vago. Hungarian vowel harmony in Optimality Theory. – *Phonology*, 15, 1998. Cambridge University Press, 1998, 393–416.
- Роси 2005: Rossi, M. Un modèle de traits pour la description du système phonologique du latin. – *Essais de phonologie latine*. Sous la dir. de C. Touratier. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005, 11–24.
- Роудс 2010: Rhodes, R. *A Survey of Vowel Harmony with Special Focus on Neutral Segments, Glides and Diphthongs*. Prospectus for the Ph.D. in linguistics. Berkeley: University of California, 2010.
- Роуз и Уокър 2011: Rose, S. & R. Walker. Harmony systems. – *The Handbook of Phonological Theory*. Second edition. Blackwell Publishing, 2011, 240–290.
- Селкърк 1978: Selkirk, E. On prosodic structure and its relation to syntactic structure. – *Nordic Prosody II*. Ed. T. Fretheim. Trondheim, 1978, 111–140.

- Селкърк 1980: Selkirk, E. Prosodic domains in phonology: Sanskrit revisited. – *Juncture*. Eds. M. Aronoff & M.-L. Kean. Saratoga: Anma Libri, 1980, 107–129.
- Селкърк 1984: Selkirk, E. *Phonology and Syntax: the Relation between Sound and Structure*. Massachusetts: MIT Press, Cambridge, 1984.
- Селкърк 1986: Selkirk, E. On derived domains in sentence phonology. – *Phonology Yearbook 3*. Cambridge University Press, 1986, 371–405.
- Сенде и Касай 2007: Szende, T. & G. Kassai. *Grammaire fondamentale du hongrois*. Paris: L'Asiathèque, 2007.
- Смит 2002: Smith, J. *Phonological Augmentation in Prominent Positions*. Ph.D. dissertation. Amherst: University of Massachusetts, 2002.
- Уолтър 1975: Walter, H. *La dynamique des phonèmes dans le lexique français contemporain*. Paris: France Expansion, 1975.
- Флеминг 2004: Flemming, E. Contrast and perceptual distinctiveness. – *Phonetically based Phonology*. Eds. B. Hayes, R. Kirchner & D. Steriade. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 232–276.
- Хайман 1985: Hyman, L. *A Theory of Phonological Weight*. Dordrecht: Foris, 1985.
- Халле, Ваукс и Уолф 2000: Halle, M., B. Vaux & A. Wolfe, On feature spreading and the representation of place of articulation. – *Linguistic Inquiry*, Vol. 31, No. 3, MIT, 2000, 387–444.
- Хашек 2000: Hajek, J. How many moras? Overlength and maximal moraicity in Italy. – *Phonological Theory and the Dialects of Italy*. Ed. L. Repetti. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2000, 111–135.
- Хейс 1989а: Hayes, B. The prosodic hierarchy in meter. – *Rhythm and Meter*. Eds. P. Kiparsky & G. Youmans. Orlando: Academic Press, 1989, 201–260.
- Хейс 1989б: Hayes, B. Compensatory lengthening in Moraic phonology. – *Linguistic Inquiry*, Vol. 2, No. 20, MIT, 1989, 253–306.
- Хейс 1995: Hayes, B. *Metrical Stress Theory. Principles and Cases Studies*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- Хейс и Стериате 2004: Hayes, B. & D. Steriade. The phonetic bases of phonological markedness. – *Phonetically based Phonology*. Eds. B. Hayes, R. Kirchner & D. Steriade. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 1–33.
- Хейс, Кишнер и Стериате 2004: Hayes, B., R. Kirchner & D. Steriade (eds.). *Phonetically based Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Хюм и Джонсън 2001: Hume, E. & K. Johnson (eds.). *The Role of Speech Perception in Phonology*. San Diego: Academic Press, 2001.
- Чомски и Халле 1968: Chomsky, N. & M. Halle. *The Sound Pattern of English*. New York: Harper & Row, 1968.
- Шур 1956: Schurr, F. La diphtongaison romane. – *Revue de linguistique romane*, 20/1956, 107–144, 161–248.
- Юън и Ван дер Хълст 2001: Ewen, C. & H. van der Hulst. *The Phonological Structure of Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Якобс 1993: Jacobs, H. La palatalisation gallo-romane et la représentation des traits distinctifs. – *Architecture des représentations phonologiques*. Eds. B. Laks & A. Rialland. Paris: Editions du CNRS, 1993, 147–171.

Март 2014 г.

Рецензенти: доц. д-р Владимир Жобов
гл. ас. д-р Георги Жечев

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 107

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 107

SOME PHONOTACTIC PARALLELS ON SYLLABLE LEVEL: COMPARISON OF PRE-VOCALIC POSITIONS IN BULGARIAN, ENGLISH AND HUNGARIAN

INA VISHOGRADSKA¹

Department of Classical, Modern Greek and Hungarian Philology

Ина Вишоградска. ЗА НЯКОИ ФОНОТАКТИЧНИ ПАРАЛЕЛИ НА НИВО СРИЧКА: СРАВНЕНИЕ НА ПРЕДВОКАЛНИТЕ ПОЗИЦИИ В БЪЛГАРСКИ, АНГЛИЙСКИ И УНГАРСКИ ЕЗИК

Работата представя нелинеен модел на сричката и по-точно, на предвокалните консонантни струпвания (предядро) за българския, английския и унгарския език в сравнителен план. За целта се разглеждат консонантните клъстери в началото на думата в трите сравнявани езика. Наборът от съгласни демонстрира конкретни „предпочитания“ за дадена позиция в рамките на предядрото и появата им на друго място в структурата е крайно ограничена. Това позволява да се дефинира специфичен модел на групиране на предвокалните съгласни. Тяхното организиране в няколко (по-точно четири) групи разкрива, че независимо от фонотактичните особености в трите езика, се наблюдава значителен паралел при конструирането на предядрото.

Ключови думи: сричка, фонология, сравнителен анализ

¹ Ina Vishogradska-Meyer, inabanv@yahoo.com .

This work presents a non-linear model of the syllable, more precisely, of the onset, in a comparative plan for Bulgarian, English and Hungarian. For that purpose, the word-initial consonantal distribution in all three languages is outlined. The consonantal inventory of the languages demonstrates preferences to a given position which corresponds to a certain set of consonants, and their occurrence somewhere else within the structure is highly restricted. This allows to reveal a certain pattern in the groupings of the consonants. The organizing of the onset consonants in sets comes to show that regardless of the specificities of the phonotactics in the three languages, we can actually see a rather impressive parallel between them.

Key words: syllable, phonology, comparative analysis

1. INTRODUCTORY REMARKS

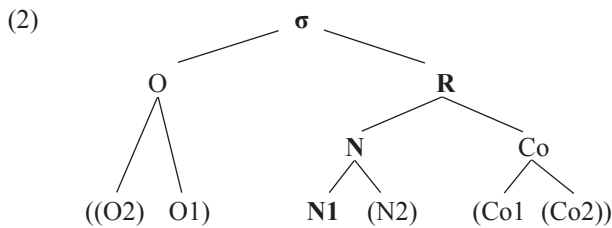
It is not exaggerated to say that in almost any phonological (and phonetic, for that matter) theory there have been attempts to give a tentative explanation of what the syllable is. The development of various phonological theories, challenging the linearity of the presentations in Chomsky and Halle's (1968) *Sound Pattern of English (SPE)* (such as Autosegmental phonology, Metrical phonology, Government phonology, Optimality theory, etc) shows a rising interest within the fields of phonology. In the last decade, phonological domains and stress have been fruitfully investigated and the syllable has regained its importance in the works of the phonologists. Generally, there is no doubt of its existence; however, it is difficult to achieve a constituent definition of a syllable. As Pulgram (1970) puts it: "... the syllable has been employed in synchronic and diachronic investigations without being defined – on the assumption, it seems, that everyone knows what it is. Everyone does not know"². A number of attempts have been made to provide a precise definition of the syllable both from phonetic and from phonological point of view. With the concrete aims of the present investigation in mind, the following theoretical model is adopted: the syllable is not only a phonetic unit but also a phonological unit. It forms part of the phonological structure of a language, which as a whole serves as a framework for the expression of phonological generalisations (Giegerich 1992: 131). Traditionally, generative phonology has been rule-orientated rather than structure-orientated, thus the arguments for the re-introduction of the syllable within this paradigm are based on the idea that rules therefore refer to syllable structure.

The aim of this work is to present a structure-orientated model of the syllable for Bulgarian, more precisely, of the onset in a contrastive plan. For this purpose,

² Cited from Basbøl 1990: 192–215.

the possible syllables of a language, determining that in each syllable there is a segment constituting a sonority peak (cf. the footnote) that is preceded and/or followed by a sequence of segments with decreasing sonority values. The *Sonority Sequencing Generalization* (SSG) does not always produce sequences, which are well-formed onsets for English (e.g. Kiparsky 1979) and the same seems to be true for Bulgarian and Hungarian as well, along with other languages, for that matter. Generally said, sonority theory lends itself rather well to the stating of certain phonological generalizations in the languages in question, despite the fact that it is far from being universally accepted. However, if we follow Harris's assumption that the restrictions, underlying sonority effects are universally imposed (Harris 1994: 57–58), then in case of onset clusters in English, Bulgarian and Hungarian which contradict the *SSG*, it has to be shown that they are not just onsets, but represent other constituent configurations.

Influenced by the argument of Selkirk (1982), Durand proposes a tentative template for English, which gives a maximal projection of the syllable structure (Durand 1990: 209):



In the present work I adopt (2) as an optimal model which is to be employed for the description of Bulgarian and Hungarian syllables, consisting of an *onset* (which may branch) and a *rhyme*, having two units (both of which may branch) – a *nucleus* (N), the only obligatory element, the vocalic (sonority) peak and a *coda*. The counting/numeric indication begins from the sonority peak (the N1) outwards, therefore the *onset/coda*, which is closer to the N, will be included as O1/Co1.

3. STRUCTURE OF THE ONSET: INITIAL MARGINS

In almost any work on the syllable in English, and during the past couple of decades, on Hungarian syllables as well, the presentation is done in a *structuralist* way, giving a branching tree with nodes, corresponding to particular syllable constituents (O, N, Co). To my best knowledge, however, such presentation has not

1994), *Sonority Sequence Generalization* (Kiparsky 1979), or sonority theory, which are all based on Jespersen's sonority hierarchy.

yet been elaborately advanced for Bulgarian. As mentioned above, the model used for comparison of the onset structure of the three languages in question, is the one proposed for English (cf. (2)), having a maximal projection of a two-slot onset (and also a two-slot coda). From the illustration in (2) it is clear that, although the phonotactics of Bulgarian⁴, for instance, allows for initial clusters of more than two consonants (e.g. *чпрах* [*strax*] ‘fear’ *всрпани* [*fsrtani*] ‘aside’ etc), the structure contains only two positions for consonants in the onset. Such a restriction poses a serious challenge to languages like Bulgarian, where it is possible to have a well-formed word-initial consonantal cluster up to four consonants (see above).

The present investigation focuses primarily on onset structure, the examining of the syllable structure is an object of a larger work. It should be pointed out that here I compare the non-linear presentation of the segments, involved in syllable structure, it is not the aim to deal exhaustively with the phonotactics of the languages in question. First the English and Hungarian existing consonantal combinations are outlined, then I turn to Bulgarian. Word-initial pre-vocalic combinations are taken into account.

3.1. ENGLISH

According to the traditional specification of the possible constituents in the English syllables, cited by Harris (1994: 53), the onset “... can contain between zero and three positions, illustrated in word-initial portions of, < eye, pie, pry, spy >...”⁵. The three member consonantal clusters, as the fullest structure, contain:

(3) /s/ + /p t k/ + /r l w j/

The order of consonants in those English onsets, which seem to allow for three positions is absolutely fixed. We do not get clusters with any other order, only *fricative* + *plosive* + *resonant*⁶. In other words, each of the elements in the cluster occupies a certain position which it cannot change, and which is different

⁴ Also: Hungarian: e.g. *sztráda* [*strada*] ‘motorway’ etc; English: e.g. *strange*, *scream* etc.

⁵ I have completed an exhaustive examination of the existing consonantal combinations word-initially for English, Bulgarian and Hungarian (based on the relevant grammars for the three languages in question, cf. References). Due to lack of space, I do not elaborate on the combinations found, I present only the results. Instead, I indicate the types of clusters, which are not permissible. For English they are:

1) no */sb-, sd-, sg-/

2) no */pw-, bw-, fw-/ or */tl-, dl-, θl-, /

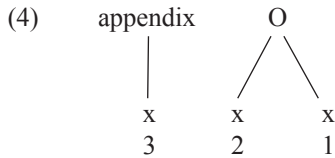
3) no */sr-/

4) no plosive + nasal

5) no C/j/ if the following vowel is other than /u/.

⁶ This particular ordering of the elements fails to conform to the *SSG* (c.f. previous page).

from the other positions. Following the logic of (2), counting from the vocalic nucleus, *position 1* is occupied by the resonants /r l w j/. These are preceded by the plosives /p t k/ in the middle *position 2*, preceded in turn by the sibilant /s/⁷ in the outermost position, included *under 3*. The generalization that core syllables contain two positions of increasing sonority can be maintained by simply treating the occurrences of /s/ in *position 3* as appendices (as suggested by many: Harris 1994; Giegerich 1992; Durand 1990, etc). This reduces the positions in O to two, which is in compliance with (2) and leaves us with the following presentation:



where *positions 3, 2 and 1* can be occupied respectively by the following Sets:

Set 1: resonants /r l w j/

Set 2: plosives and fricatives⁸ /p t k b d g f θ/ and nasals /m n/

Set 3: sibilants /s š/,

and Set 1 = O1, Set 2 = O2, Set 3 = onset appendix.

There exist a number of language-specific constraints and filters, which restrict the distribution of the consonants, belonging to different sets. As we know, they vary from language to language and it is not the aim here to describe them for English, Bulgarian and Hungarian. What is of our current interest is 1) the excess of consonants in the onset and, 2) the violation of *SSG*, and how it is possible to account for that by applying the non-linear model in (2).

3.2. HUNGARIAN

As in English, the Hungarian onset can contain from zero to three consonants e.g. *és* ‘and’, *rés* ‘crack’, *prés* ‘press’, *szprés* (Siptár 1997)⁹. Looking at the three-member clusters, we see that the first consonant (in our counting – the consonant

⁷ There are a few exceptions where /š/ may occur in some loan words, mainly of Yiddish origin, e.g. *strum* [štrum]

⁸ Affricates do not occur in branching onsets.

⁹ These are the consonantal clusters, not permissible for Hungarian at initial margins (i.e. word-initially):

1) There are no */tl-, dl-/, */pv-, bv-, fv-/, */sr-, zr-/, */dv-/;

2) No */plosive + nasal/;

3) Affricates do not appear in branching onsets;

4) /z ž ts tš ty gy ny j h/ do not take part in word-initial clusters.

in the outermost, *third position*) can be only /s/ or /š/, the second consonant (*position 2*) – only /p t k/, and the third (*position 1*) – only /r l/ (as in Siptár 1997: 25):

(5) if	#	C	C	C
		↓	↓	↓
then:		š	p	r
		s	t	l ¹⁰
			k	

Here again we are facing the same contradiction (taking into consideration model (2)) – one element exceeding the two-slot maximal projection of the onset. The ‘offending’ element, occupying *position 3* is not a random consonant (cf. (5)) and it allows to be treated in the same manner as the excess O consonant in English, that is, an additional node is posed which is not part of the onset. Thus we account for the *SSG* violation as well:

(6)		O	
	x	x	x
	3	2	1
	/s	t	r ajk/

The phonotactic regulations behind the consonantal distributions in prevo-calic consonant clusters for Hungarian are quite strict, for binary clusters as well. According to the traditional descriptive phonology, syllables beginning with more than one consonant are exceptional, ‘non-Hungarian’: “... A Hungarian syllable cannot start with more than one consonant” (Siptár 1999: 360). This assumption is motivated by the idea that they occur only in loan words. However, some other works (Kiss, Kiefer and Siptár 1999; Kassai 1998; Kiefer 2003) claim that such an argument cannot be valid, because the simple fact that a word is from a foreign origin does not mean it is exceptional. There are ‘genuine’ Hungarian words which can be classified as exceptional as well. One general characteristics is that if we have a branching onset, consonants cannot be too similar, e.g.:

(7)	*O	
	x	x
	[ason]	[ason]

¹⁰ Marginal use of /l/ in some loan words, e.g. *szklerózis*. [skl-] ‘sclerosis’.

3.2.1. Sets and onset

The three prevocalic *positions* in the syllable (3+2+1) are realized by the following sets:

(8) Set 1 = resonants /r l v/

Set 2 = plosives and fricatives /p t k b d g f/ and nasals /m n/

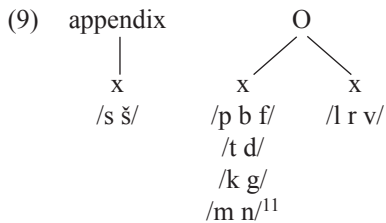
Set 3 = sibilants /s š/,

where Set 1 = O1

Set 2 = O2

Set 3 = O3

This can be illustrated in:



Although phonologists do not always approach this matter from the same perspective, and there are some discussions as to what is the precise status of the word-initial element /s/ or /š/, it is now usual to give description of the Hungarian syllable, employing the non-linear syllable pattern (2) (Kassai 1998; Siptár 1999).

3.3. BULGARIAN

The wide variety of initial clusters in Bulgarian presents a difficult starting point for grouping the consonants into sets, following the approach applied to English and Hungarian. Moreover, the fact that in Bulgarian there are four consonants in prevocalic position makes it quite improbable that they could be ‘squeezed’ into the structure in (2). This work attempts to give a reasonable explanation that, in fact, the description of the Bulgarian onset fits quite elegantly in the non-linear pattern.

As mentioned above, the maximal initial cluster in Bulgarian consists of 4 consonants, e.g. *встра.ни* [fstrani] ‘aside’, which includes types of the prefixes v- and s- (Boyadzhiev, Kutsarov and Penchev 1998). The accumulation of four consonants can be explained with the fact that the consonants in the outermost position used to be a separate word, a preposition, which had gradually become

¹¹ In a non-branching onset also: /z ž ts tš ty gy ny j h/.

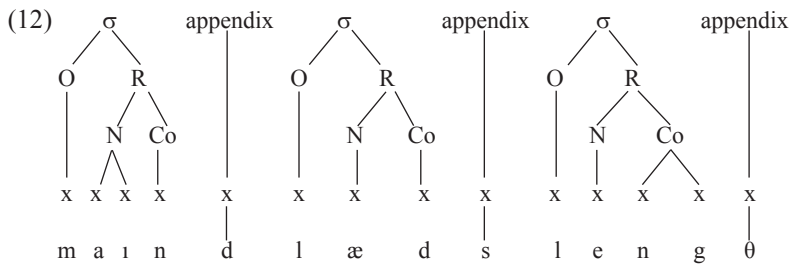
attached to the word and had turned into a prefix. The organization of consonants into fixed sets is challenged by some fricative + fricative binary clusters, which occur in Bulgarian, and we have difficulties in including them in the onset model further below: /fx zv sv sf sx žv šv xv/. It is possible to divide them into two groups: 1.) /s f/ + /x/, and 2.) /s z š ž/ + /v/ (or in one case, its allophone [f]). /x/ allows to be included under *position 2*. The question of /v/ cannot be solved in such a straightforward way, since its position within initial clusters seems to change quite easily: /v/ can participate as the first member in the initial cluster not only in polymorphemic words as a prefix, but in monomorphemic words as well: [vrata] ‘door’, [vlak] ‘train’, [vseki] ‘every’. It is the only consonant that clusters with affricates: e.g. [tsvete] ‘flower’. The ability of /v/ to participate in initial clusters in monomorphemic words motivates us to consider it for the analysis of the onset. Its appearance as the second member (e.g. tvərd ‘hard’, svoj ‘our’) suggests that it behaves like sonorants, that is, it should be included under *position 1*. This assumption is confronted by the fact that /v/ can be the first member in clusters, such as: /vs vr vk vl/. However, the occurrence of /v/ is largely as the first member of a cluster and only in the case of /s z š ž/ + /v/ – as a second. In order to account for the marginal occurrence of /v/, which not only exceeds the two-slot limit of the onset structure, but also, and more important, violates the *SSG*, we have included it under *position 4*. Provided Bulgarian allows for: a) four consonant in initial clusters and; b) not only /s/ may occur in *position 3* (= onset appendix), we present the following patterning:

- (10)
- | | | | |
|-------|-------|-------|---------|
| 4 | 3 | 2 | 1 |
| /v f/ | /s/ | O2 | O1 |
| | /z/ | /g k/ | /l r v/ |
| | /ž š/ | /b p/ | |
| | | /d t/ | |
| | | /m n/ | |

In view of (2), the initial syllable of the word *vstrani* will have structure as in:

- (11)
- | | | |
|-----------|-----------|---|
| appendix2 | appendix1 | |
| | | σ |
| x | x | O R |
| v | s | / / |
| | | x x N Co |
| | | t r x a |

It is necessary to explain why we consider /v-/ (and [f] which is only an allophone of /v/) as a second appendix position. /v/ can be a single morpheme, meaning ‘in, into’ and it is clearly a prefix (Boyadzhiev, Kutsarov and Penchev 1998). We follow the logic of the presentation of -s, -th as coda appendices in English whenever SSG is violated or when the maximal allowed positions within the coda are exceeded, or even both (Giegerich 1992: 148; and also in optimal analysis Smith and Moreton 2011: 167–194):



The same model may be applied for accounting for the violation of the *SSG* in the onset and for the failure to conform to the optimal syllable pattern (2). Consider the following Bulgarian examples¹²:

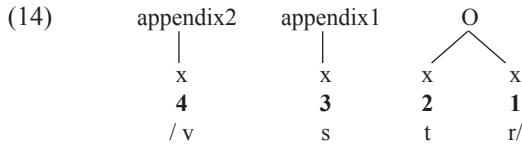
(13) Table 1

two x exceeded	SSG violated	both	offending element
vgledam			v
fkratse	fkorenjavam		f
		sxvana	s
		zdrave	z
		štrakam	š

The class of consonants that can precede the optimal syllable can be defined in terms of distinctive feature composition: [+cont] [-son] \rightarrow 3 and /v/ \rightarrow 4 (cf. fig. 10). It is clear that this restriction is radically different from the constraints that hold within the optimal syllable: there, we have the *SSG*, while in appendices it does not operate. It is justified, therefore, to maintain the constraints regarding the optimal syllable.

On the basis of the above discussion, we argue for structure of the Bulgarian onset as in

¹² From Bulgarian: *вгледам* ‘look into’, *вкратце* ‘in short’, *вкоренявам* ‘enroot’, *схвана* ‘grasp’, *здраве* ‘health’, *щракам* ‘snap’.



where positions 1 and 2 are within the onset, positions 3 and 4 are appendices.

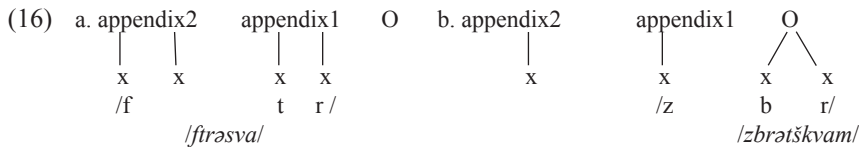
3.3.1. Sets and onset

The analysis of the consonants allows us to establish the following sets of consonants that realize onset placeholders:

- Set 1: resonants /r l v/ (1)
- Set 2: plosives /g k t d b p/, nasals /m n/ and /f/ (2)
- Set 3: sibilants /z s ž š/ (3)
- Set 4: /v/ – separate morpheme (4)

The grouping into sets also corresponds to the order of the numerical symbols employed in order to present more clearly the organization of the consonants within the initial clusters. It should be noticed that there is functional difference between the /v/ in Set 2 and /v/ in Set 4. /v/ has to occupy position 4 (appendix2) in all cases except when it is not a prefix, but belongs to the stem of the word:

- (15)
- Set 1 = O1 (O2)
 - Set 2 = O2
 - Set 3 = appendix1
 - Set 4 = appendix2



Considering the presentation of the Bulgarian onset, we arrive at the conclusion that despite that the Bulgarian language, as a member of South-Slavic language family, has a low number of distributional restrictions of consonants within the syllable, the Bulgarian onset allows to be defined according to a syllable template, where its consonantal configuration fits into the model developed for English.

4. CONCLUSION

With the registration of the existing consonantal combinations, four positions are established, each of them being realized by members of initial clusters in English, Bulgarian and Hungarian. The counting from 1 to 4 starts from the sonorice peak in the syllable. It is indicated that position 1 and position 2 correspond to the two-slot limit in the structure of the onset. Positions 3 and 4 are appendices which are introduced to account for the excess of consonants in the onset and the violation of the *SSG*. Each position corresponds to a certain set of consonants, i.e. the consonants have preferences for a give position and their occurrence somewhere else within the structure is highly restricted. We have presented the sets for the three languages in question above. To visualize the parallel between them, here is the following table:

Table 2

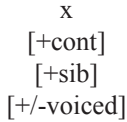
	Appendix 1	Appendix 2	O1	O2
positions	4	3	2	1
consonantal sets	Set 4	Set 3	Set 2	Set 1
English	∅	s š	p t k b d g θ m n	l r w
Bulgarian	v f	s š z ž	p t k b d g m n x !f	l r v
Hungarian	∅	s š	p t k b d g m n	l r v

Table 2 reveals a striking similarity in the organizing of the consonants. It expresses the idea that clusters like */lt-, rs-, bs-/, for example, are impossible in the three languages. *Position 1*, occupied by consonants from Set 1 can be preceded, but not followed by other consonants. *Position 2* = Set 2 can be both preceded and followed by other consonants. Positions 3 and 4 are appendices. For their behavior we have to pose language-specific restrictions. For English and Hungarian:

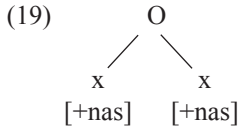
- (17) appendix
 x
 [+cont]
 [+sib]
 [-voiced]

That is, it is occupied by one element which can only be /s/ or /š/. For Bulgarian we have a larger group of sibilants, the voiced pairs of /s/ and /š/ are also present:

(18) appendix 1



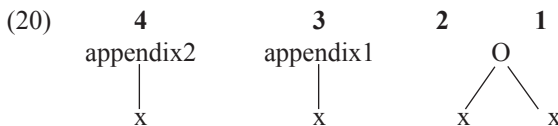
Such grouping is slightly challenging, there remain some consonantal combinations which cannot be expressed by it, for example the Bulgarian *mnogo* ‘many’:



It is necessary to mention that at this stage we only include the consonants which can take part in pre-vocalic clusters. Those which cannot are not considered here because of space limitation. However, the sets are open to be completed by the other members of the consonantal systems of the three languages

The presence of /v/ in the initial clusters of Bulgarian words causes the main differences observed in the onset structure of the three languages. It strikes us that it is necessary to introduce a fourth position for Bulgarian in order to account not only for the 4 consonant cluster, but also for all other clusters, where /v/ violates the *SSG*. The occurrence of /v/ in two different positions is noticeable – *position 1* and *position 4*. /v/ is found in position 1 in several cases: when it is preceded by a) a sibilant; b) a stop; c) affricate (in one of the cases); and by d) /x/.

Following the logic of the non-linear presentation of the syllable and its onset, we introduced a configuration of the Bulgarian onset, where we identified the 2 positions and gave an explanation about the 2 more exceeding segments, without contradicting the syllable structure outlined in (2). Despite the differences between the phonological systems of the compared languages, it can be concluded that there is a common model of the onset structure that is valid for the three languages. Here is the structure of the onset, which can be applied for both English Bulgarian and Hungarian initial clusters:



The organizing of onset consonants in sets comes to show that regardless of the specificities of the phonotactics and phonological systems in English, Bulgarian and Hungarian, we can actually see quite an impressive parallel between them. Certainly, we are far from the idea that these sets cannot undergo any change, they are not exhaustive. The consonantal inventory of the languages does have preferences to a given position, which corresponds to a certain set of consonants, and their occurrence somewhere else within the structure is highly restricted. This once again shows certain universality that undoubtedly has to be attributed to the constructing and structure of the onset, and, respectfully, of the syllable.

BIBLIOGRAPHY

- Basbøl 1990: Basbøl, H. Phonological theory. – In: *Linguistics: The Cambridge Survey. Vol. 1. Linguistic Theory: Foundations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 192–215.
- Boyadzhiev, Kutsarov and Penchev 1998: Бояджиев, Т., И. Куцаров и Й. Пенчев. *Съвременен български език*. София: Петър Берон, 1998.
- Clark and Yallop 1995: Clark, J. and C. Yallop. *An Introduction to Phonetics and Phonology*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Cser 2013: Cser, A. Segmental identity and the issue of complex segments. – In: *Acta Linguistica Hungarica*, 60/3, 2013, 247–264.
- Durand 1990: Durand, J. *Generative and Non-linear Phonology*. London: Longman, 1990.
- Durand and Siptár 1997: Durand, J. and P. Siptár. *Bevezetés a fonológiába*. Budapest: Orisis, 1997.
- Giegerich 1992: Giegerich, H. J. *English Phonology. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Harris 1994: Harris, J. *English Sound Structure*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Kassai 1998: Kassai, I. *Fonetika*. Budapest: Nemzeti kiadó, 1998.
- Kenstowicz 1994: Kenstowicz, M. *Phonology in Generative Grammar*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Kiefer 2003: Kiefer, F. (ed.). *A magyar nyelv kézikönyve*. Budapest: Akadémiai kiadó, 2003.
- Kiparsky 1979: Kiparsky, P. Metrical structure assignment is cyclic. – *Linguistic Inquiry*, 10/ 1979, 421–441.
- Kiss, Kiefer and Siptár 1999: Kiss, K., F. Kiefer and P. Siptár. *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Orisis, 1999.
- Nhatt, Ndayiragije and Nikiema 2008: Nhatt, P., J. Ndayiragije and E. Nikiema. Are branching syllabic constituents really necessary?. – <http://www.cunyphonologyforum.net/syllconf.php>, 2008.
- Selkirk 1982: Selkirk, E. The Syllable. – In: Van der Hulst, H., N. Smith (eds). *The Structure of Phonological Representations, Part II*. Dordrecht: Forris, 1982, 337–383.
- Siptár 1999: Siptár, P. Hangtan. – In: Kiss, K. É., F. Kiefer, P. Siptár. *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Orisis, 1999, 293–390.
- Smith and Moreton 2011: Smith, J. L. and E. Moreton. Sonority variation in Stochastic Optimality Theory: Implications of markedness hierarchies. – In: S.Parker (ed.). *The Sonority Controversy*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2011, 167–194.
- Törkenczy 1994: Törkenczy, M. A szótag. – In: Kiefer, F. (ed.). *Strukturális magyar nyelvtan, 2. Folnológia*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1994.

Trask 1996: Trask, R. L. *A Dictionary of Phonetics and Phonology*. London and New York: Routledge, 1996.

Velcheva 1992: Velcheva, B. Language interference and universal constraints (nasalization and denasalization in bulgarian and greek). – In: *Linguistique Balkanique*, XXXV, 3–4, 1992, 115–118.

Март 2014 г.

Рецензенти: проф. дфн Юлияна Стоянова
доц. д-р Снежина Димитрова

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

ИЗИСКВАНИЯ ЗА ОФОРМЯНЕ НА РЪКОПИСИТЕ

Ръкописите не бива да обхващат по-малко от 20 страници и да не надхвърлят 100 стандартни страници, напечатани едностранно на листове А4, на шрифт Times New Roman, 12 пункта, междуредие 1,5.

Когато в текстовете има снимки или картинки, те се записват на електронния носител отделно като pdf- или jpeg-файлове. При използване на по-специфични шрифтове (японски, арабски...), те също се записват отделно на електронния носител, а разпечатките отразяват съвсем точно всички символи, букви и знаци.

Изписването на заглавията на книги, произведения, статии в текста трябва да бъде в *Italic*. Малките цитати в текста са в кавички, а не в *Italic*. По-големите цитати, отделени от основния текст, са без кавички, но шрифтът им е един пункт по-малък от основния текст.

Ръкописът има следната структура: заглавие, име и фамилия на авторите, месторабота, абстракт и ключови думи – на езика на ръкописа, на български и на английски език, основен текст и литература. Данни за контакт на автора - име, електронен адрес, се включват на първата страница на ръкописа като бележка под линия. В края на ръкописа се изписват месецът и годината на постъпване на ръкописа в редакционната колегия на поредицата и имената на рецензентите.

Бележките под линия (размер 10 пункта) да са минимален брой, кратки и последователно номерирани за целия текст, като всяка бележка трябва да се появява в края на страницата, на която е индексирана. Цитирането под линия (или в текста) следва модела: автор/и, година на публикуване на труда, страница/и (Петров 2005: 279; Scott 2007: 27–58; Lemardeley, Bonafous-Murat, Topia 2004: 45).

Библиографията (размер 9 пункта) трябва да включва всички автори, цитирани в текста, подредени по азбучен ред на фамилните имена.

Не се допускат съкращения на заглавия на трудове, периодични издания и градове, а единствено на малките имена на авторите.

Примери за оформяне на библиографията. Винаги първо се посочва фамилията на автора и годината на издаване на труда, разделено с двоеточие от пълното библиографско описание:

Depecker 2003: следва пълната библиографска референция.

Монография

Фамилия година: Фамилия и съкр. име на автора, отделени със запетая. *Заглавие*. Град: име на издателството, година.

Depecker 2003: Depecker, L. *Entresigneetconcept*. Paris: PSN, 2003.

Сборник

При труд с повече автори се посочват първо фамилиите и годината: . След двоетоцието следват фамилиите и съкратените имена на авторите, като фамилията и съкратеното име на първия автор са в инверсия, а на останалите – не. *Заглавие*. Град: име на издателството, година.

Lemardeley, Bonafous-Murat, Topia 2004: Lemardeley, M.- C., C. Bonafous-Murat, A. Topia (éds.). *L'Inhumain*. Paris: PSN, 2004.

Статия в сборник

Фамилия година: Фамилия, име. Заглавие на статията. – В:/In: Фамилия, Име (ред.). *Заглавие на сборника*. Град: Име на издателството, година, страница/и.

Authier-Revuz 2000: Authier-Revuz, J. Auxrisquesdel'allusion. – In: Murat, M. (éd.). *L'Allusion dans la littérature*. Paris: Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2000, 45–57.

При повече съставители на сборника се посочват имената на всички съставители, като имената на първия съставител са в инверсия, а на останалите – не.

Имената на съставители, редактори, заглавието, подзаглавието, томът се отделят с точки, а следващите елементи: място на издаване : издателство, година, страници – с двоетоцие и запетаи. При посочване на една страница се пише с. 5/р. 5. При повече – не се пише с./р., а само номерата на страниците.

Статия в списание или периодично издание

Фамилия година: Фамилия, име. Заглавие на статия. – *Заглавие на списание*, номер/година, страница.

Grotta 2005: Grotta, G. How does cable television in the home relate to other media use patterns?. – *Journalist Queerly*, 59/2005, p. 4.

Разликата между цитиране на статия в сборник и в списание е, че тук вместо In:/В: се пише тире.

Електронен източник

Фамилия година: Фамилия, съкр. име. *Заглавие*. URL адрес, година, дата на консултиране на страницата.

От Реакционната колегия