

Миглена Николчина

nikolchina@gmail.com

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

<https://orcid.org/0000-0002-3351-3123>

## За една трансезикова българистика: *Лунатичка* на Дора Габе

**ABSTRACT:** Nikolchina Miglena, *For Trans-linguistic Bulgarian Studies: Dora Gabe's "The Sleepwalker"*

The essay focuses on Dora Gabe's book of poems *The Sleepwalker* (1933) as a failed attempt to introduce surrealism in Bulgarian literature. As a woman but also as a Jew in the rising antisemitism of the 1930s, Gabe was doomed to be dismissed in her innovative approach at that particular moment. However, *The Sleepwalker* has not fared any better in subsequent decades. Daring in its political stance and experimental in its form, this book, which is indicative of Gabe's independent mind-set, could, perhaps, be better understood in the context of Czechoslovak surrealism and 1930s Bulgarian debates on Jewish identity.

**KEYWORDS:** Surrealism, social engagement, Jewish identity, Witezslav Nezval, Ernst Toller

*При тях останах, но не ме видяха...*

Дора Габе, „Друговерка“

Стихосбирката *Лунатичка* на Дора Габе (1933) е посрещната хладно при излизането си и остава недопрочетена и недооценена и до днес. Множество както литературни, така и извънлитертурни обстоятелства биха могли да предложат обяснение: за някои от тях ще стане дума в хода на изложението ми. В центъра на вниманието ми ще бъде обаче необходимостта да мислим националната – в случая българската – литература не само трансгранично, но и трансезиково. За такова пренастройване на оптиката – не съвсем ново, но актуализирано от пренарежданията с днешна дата на концепциите за световна литература – творчеството на Дора Габе предлага особено подходящ, макар

и дискретен (с една до голяма степен съзнателна и търсена дискретност) пример. Бихме могли да видим този пример в перспективата на интертекстуалността, но на практика в случая става дума за много по-буквална диалогичност, заложена в редица от възловите книги на Габе.

Изследването на Адриана Ковачева (2017) *(Не)забележимата преводачка* включва особено ярка илюстрация на диалогичността, която имам предвид и в която житейското и литературното се оказват преплетени и претопени по неподражаем – в някакъв смисъл съноподобен – начин от въображението на Габе. Според Сарандев това е въобще особеност на паметта на Габе: тя е склонна да възпроизвежда спомените си под формата на диалог, но на този диалог не трябва да се гледа като на факт или документ, а като на художествено пресътворяване (Сарандев, 1986, 8): поетесата въобще „не се отнася с голямо уважение към точността“ и – добавя той доста брутално – „често забравя един факт или случай, който в даден момент е неизгоден за нея“ (Сарандев, 1986, 7). Т.е. според него в цялата тази капризност на паметта има заинтересован умисъл; от друга страна, Сарандев все пак е склонен да се съгласи, че тук става дума за художествена нагласа, за която „главното са настроението, вълнението, емоциите, а не документът“ (Сарандев, 1986, 8). Самата Габе отбелязва: „Аз и досега мъчно се ориентирам. Винаги мозъкът ми е съсредоточен навътре, математиката ме направи такава.“ (Сарандев, 1986, 22). Тук ще оставим математиката настрана – на нея Габе приписва и чувството си за ритъм – за да подчертаем това вътрешно преобразуване на ориентацията, алхимическата трансмутация, която се превръща в определяща черта на диалогичността, която ме интересува тук.

Ковачева проследява детайлно и проникателно този феномен през отношенията между Дора Габе и Анна Каменска: от една страна, през видоизмененията, които Габе внася в преводите си на Каменска и които наслагват вижданията на преводачката върху тези на поетесата; от друга страна – през още по-поразителния начин, по който едно „осмотично взаимопроникване на езиците“ (Ковачева, 2017, 95) трансформира *Белият ръкопис* (1970) на Анна Каменска в цикъла *Съгъстена тишина* (1973) на Дора Габе; най-сетне и като въздействие на светогледа на Габе върху Каменска. При все че не липсват слухове и претенденти за биографичния адресат на *Съгъстена тишина*, анализът на Ковачева показва, че същественият диалог в случая е поетическият и той е на Габе с Каменска. Според Ковачева стихосбирката *Глъбини* (1976) е също вписана в този диалог, но тук е наличен още един кандидат: в разговор Блага Димитрова ми каза, че по време на престоя им в писателския дом на морето Дора Габе прочита в ръкопис цикъла ѝ *Забранено море* и почти мигновено отговаря с *Глъбини*. Сравнителен анализ на тези две подхождания към морето и на процесите, които биха могли да обяснят трансмутацията на реторическата орнаменталистика на Блага Димитрова в минимализма на Дора Габе, би довел до доста интересни наблюдения върху значителните разлики в поетиката на двете авторки и в тяхното конципиране на морето, творчеството, аза и пр.: това би могло да хвърли допълнителна светлина върху начина, по

който Габе преработва своите поетически общувания.<sup>1</sup> Всъщност минималистичната трансформация на лирически език и интересът на Габе към тишината предхождат тези диалози: характерни творби като *Мълчание: Тишина* и *Мълчание: Море* излизат още през 1965 г. в сп. „Септември“ (Дончева, Атанасова, 1985, 69). Най-сетне нека споменем и автотекстуалността – в смисъла на Радосвет Коларов<sup>2</sup> – завръщането на теми и мотиви, които можем да открием още в първата книга на Габе, *Теменуги* (1908) и които тя не престава да пренаписва до последните си творби.<sup>3</sup>

И така, у Дора Габе диалогът е съществен и като двигател на собственото ѝ писане, и като форма, която приемат разказът и преживяването. Не е нужно специално наострено внимание, за да забележим, че Габе постоянно разговаря в стиховете си – с морето, с конкретни или фантазматични, назовани или безименни събеседници, най-сетне с нищото и тишината. Под този видим диалог, който парадоксално цени високо безмълвието и е най-често диалог на разминаване и безответност, тече другият, в който Габе се среща с езика на друг поет и на нова поетика. Този език е в редица случаи, които можем да проследим, буквално друг, т.е. не български. Руският е езикът на родителите на Габе; на френски тя следва в Гренобъл; полски научава след брака си с Боян Пенев. Според разказа ѝ, призванието ѝ на поетеса е събудено от двама руски поети, чиито стихове тя превежда по настояване на баща си – С. Я. Надсон и Александър Фруг, който в гимназията е бил ученик на баща ѝ (Габе, 1994, 409). Така първата книга на Габе *Теменуги* видимо или невидимо вече предполага превод и транс-езиково общуване, като заедно с това закодира едно пределно лично отношение с бащата, както и с „червения молив“ (Габе, 1994, 411) на Яворов. Забележителен пример за диалог, който е и радикална трансмутация, е стихотворението *Лес от Земен път*, което преобръща *Съответствия* на Бодлер, като при това очевидно работи както с оригинала, така и с превода му (Николчина, 2002, 70-83). Накратко казано, *Лунатичка*, една стихосбирка, изтъкана от разговори и колажи от реплики, би могла навярно да бъде разбрана по-добре, ако имаме предвид тази склонност на Габе да пише по своеобразни семиотични ръбове, там, където се срещат различни

<sup>1</sup> Метафорично казано, докато Блага Димитрова вижда писането си като „изпаряване на морето“ в думи, за Габе то е изплуване от безмълвието на глъбините, които, така да се каже, си остават мокри (Николчина, 2002, 94-115).

<sup>2</sup> Автотекстуалността е своеобразен диалог между поне два текста на един и същ автор, при което „единият текст си припомня другия, използвайки го като матрица на своето собствено развитие, и същевременно се завръща към него, извършвайки негов прочит и интерпретация“ (Коларов, 2009, 228).

<sup>3</sup> Пример за това могат да бъдат две творби на Дора Габе – едната съвсем ранна, появила се най-напред през 1905 година в *Демократически преглед* и след това включена в *Теменуги*, а другата написана 70 години по-късно като част от *Глъбини*, в които се преработва многократно появяващата се и в други нейни работи конфигурация на любовна невъзможност, разгърната алегорично, метафорично и метонимично посредством един маринистки пейзаж, сблъсъка на морето и скалата (Николчина, 2008).

езици и хетерогенни поетика и където тя обаче навлиза със собственото си „математическо“ съсредоточаване навътре. Тези осмотични ръбове се превръщат в траен модел на нейните многократни поетически прераждания.

### Незвал: една среща

Сюрреализмът не е лесен за дефиниране. От една страна, в най-интензивния си период от втората половина на 1920-те до края на 1930-те години сюрреалистичното движение, което симпатизира на комунистическите идеи и участниците в него са често пъти членове на комунистическата партия, функционира самото то – оглавно от Андре Бретон - като партия: членове на движението се привличат, набират, приемат, отлъчват; идеите и изявите им са подложени на наблюдение и санкциониране. Оформят се различни групи и центрове, често пъти с пряка връзка и участие на Бретон. Тази пряка връзка не винаги гарантира статута на конкретни кръгове, какъвто е всъщност случаят с чешкия сюрреализъм, който нерядко е пропускан в историческите разкази с по-широк международен контекст.<sup>4</sup> От друга страна, очевидно би било неоправдано и всъщност невъзможно да се удържи разбирането на сюрреализма в социологическата и биографична рамка на групи и сдружения. Отлъчени в един или друг момент се оказват някои от най-емблематичните фигури, в това число Салвадор Дали и Рене Магрит. Групите са подвижни и флуидни: участниците сменят местоживеенето си или се отказват по едни или други причини: католицизъм, правоверен комунизъм (Елюар, Арагон, както и самият Незвал са пример за това), преминаване към други занимания и, не на последно място, поради влюбвания и разлюбвания, които са неизменна съставка на тази динамика.

Ако дефинирането на сюрреализма се оказва невъзможно въз основа на „членство“, открояването му на основата на идейни или естетически критерии е не по-малко трудно. По-нататък във връзка с *Лунатичка* ще спомена някои от най-изтъкваните особености на сюрреалистичната поетика и светоглед. Тези особености обаче се разливат твърде широко, можем да ги срещнем у автори, които стоят далече от основните центрове и които никога не са се чувствали част от някаква група или движение. При това тези особености се оказват изключително адаптивни към феномени на масовата култура и рекламата (Stockwell, 2017, 8) и по такъв начин в остро противоречие с революционните пориви на създателите си.

Ето защо, вместо да се опитвам да доказвам, че *Лунатичка* е самотната лястовичка на български сюрреализъм, тезата ми ще бъде, че сюрреализмът, до

---

<sup>4</sup> Това е по-често така в ранните изследвания на движението, но и днес се случва: в доста подробното си проучване Стокуел споменава Пражкия лингвистичен кръг, но не и Незвал и междувоенната сюрреалистична чехословашка група (Stockwell, 2017). Виж също Sayer, 2013, 150.

който Габе се докосва в бърснеш полет при пътуванията си през 1932 г., може да предложи ключ както за разбиране на хладното посрещане на *Лунатичка* в България, така и за адекватния ѝ прочит. Най-същественният фактор в тези пътувания е, разбира се, срещата с Незвал. Неин плод са не само *Лунатичка*, но и романът на Незвал *Като две капки вода*, пламенната (особено от негова страна) кореспонденция между двамата, неговото стихотворение *Сбогом и кърпичка*<sup>5</sup>, както и преводът на *Някога*, който двамата заедно правят в едно кафене с твърде подходящото за случая име „Славия“, в сюрреалистично по дух отвъдезиково общуване: Габе по това време още не знае чешки, Незвал не знае български и така, коментира Габе, „чрез смешението на разни езици се разбрахме (...) станахме търсачи на думи. Трябваше да видите наоколо хората как са ни наблюдавали, после ни разправяха (...) как изведнъж скачаме двамата или се смеем и се радваме. Това е, като сме дирили коя е думата и като сме я намерили, от радост сме извиквали и двамата. (...) така се преведе тая книга.“ (Сарандев, 1986, 75). Към прекрасните рожби на тази среща трябва да се добавят и илюстрациите към *Някога* на видната представителка на сюрреализма Тойен. През 1938 г., когато излиза чешкият превод на *Някога*, Габе на свой ред публикува превода си на *Едисон* от Незвал (Дончева, Атанасова, 1985, 107). Има и по-далечни отгласи, но те са извън интересувания ни период.<sup>6</sup> Една бърза хронология, която да постави това сътрудничество в контекста на чешкия междувоенен сюрреализъм, изглежда така:

През 1930 г. Незвал превежда *Втория сюрреалистичен манифест* на Бретон (Fijałkowski, 2016, 169-170). През 1932 г. в Прага се провежда най-голямата до този момент сюрреалистична изложба (Sayer, 2013, 150). През същата година Незвал и Габе се запознават по инициатива на Незвал (Сарандев, 1986, 161-162)<sup>7</sup>; преживелиците им включват пътуване до Братислава. Там те посещават – несъмнено по желание на Габе – еврейското гето, което ще намери място както в *Лунатичка*, така и в *Като две капки вода*. Заедно започват да превеждат *Някога*. Габе разказва на Незвал за поетическите си планове

<sup>5</sup> ... което, по типичния си начин, Багряна експроприира (Раковски, 2000, 7-8).

<sup>6</sup> Габе прави вариант за деца, след като научава, че Незвал написал книга за деца по модела на *Някога*. „Чешката преводачка Райнерова ми изпрати тази книга и ми пише: «Тази книга е под влияние на вашата книга *Някога*. *Някога* е за възрастни, а тази е направена специално за деца. Има места, където са сложени буквално ваши изрази.» Не можех да повярвам, че Незвал ги е вземал от моята книга, защото се бяха минали двайсет години оттогава, повече от двайсет години. Но сигурно и той, и аз за същото нещо по същия начин бихме се изразили. Еднакви мисли, еднакви изрази. И аз си казах: ако Незвал може да напише в моя стил такава книга за деца, аз в моя собствен стил не мога ли да направя същото за деца? И тогава реших, че и аз мога така. (...) Това беше книгата *През нашите очици* (Сарандев, 1986, 116).

<sup>7</sup> В предговора към *Като две капки вода* неточно се твърди, че двамата творци са се запознали в Закопане благодарение на Ян Каспрович и неговата съпруга Мария (Младенова и Бурова, 2008, 3). Незвал не е бил в Закопане – негово писмо до Габе от 11.07.1932 започва с думите, „Намерих на картата твоето Закопане...“ (Раковски, 2000, 15).

и съмнения и бъдещето заглавие на стихосбирката ѝ се ражда в този разговор. „Как мога да вместя в една поема по време и по място съвършено различни събития? (пита тя) – То човек трябва да бъде лунатик, за да бъде навсякъде.“ И той веднага ме прекъсна: – Лунатик! Ами ето ти заглавие: лунатичка (Сарандев, 1985, 123). След завръщането си Габе пише на Незвал, че работи върху поеми, вдъхновени от грамофона на „кабарето“ под жилището ѝ и от разговорите, които дочува от балкона си.<sup>8</sup> Незвал на свой ред ѝ пише, че усилено работи върху роман (*Като две капки вода*), чийто „Беатриче и Вергилий“ ще бъде същество, което си прилича с нея „както си приличат хората един на друг, когато ни се присънват нощем“ (Раковски, 1985, 32). Той успокоява Габе, че в романа няма да има нищо „порнографско“.

Тъй като думата се появява и в разговорите на Габе със Сарандев (1986, 162), ще отворя една скоба, която обаче е в съществена връзка със сюрреализма. Една от чертите на сюрреализма е експлицитният и скандален еротизъм и слабостта му към „разкованата“ женственост. През 1928 г. излиза *Надя* от Андре Бретон, творба, която е изключително важна за Незвал и която той ще преведе. През същата година излизат (по повече или по-малко анонимен начин) два други порнографски шедевъра на сюрреализма – *История на окото* от Жорж Батай и *Путката на Ирен* от Луи Арагон. По коментара на Юлия Кръстева, култът към „сомнабулния характер на така наречената истинска жена“ (Kristeva, 1996, 253) (да обърнем внимание на сомнабулното, което ще се появи в заглавието на Габе) съпровожда „изработването на реториката на парадоксалното, чудодейното, съноподобното, несъвместимото, която ще остане трайна черта на сюрреалистичната поезика“ (Kristeva, 1996, 256). Макар че е отпечатан доста по-късно, романът на Незвал *Валери и нейната седмица на чудесата* е, както изглежда, написан през 1932 г., т.е. годината, в която се срещат с Габе. *Валери и нейната седмица на чудесата* е напълно в духа на откровения сюрреалистичен еротизъм (Teulière, 2013), т.е. Габе е имала всички основания да се опасява, че може да се окаже героиня на подобно пресътворяване. Незвал обаче спазва обещанието си и при все че героинята му Константина в *Като две капки вода* е щедро надарена с чертите на изплъзващата се, непредсказуема, неразгадаема, плашеща, хипнотизираща, парадоксална и несъвместима съвместеност на „милосърдна сестра и Саломе“ (Незвал, 2008, 205), по отношение на секса романът прилича по скоро на друг сюрреалистичен шедевър, *Дискретният чар на буржоазията* на Бунюел, чиито герои безуспешно се опитват да обядват: в романа на Незвал през цялото време а-ха да се стигне до секс, но все нещо се изпречва...

През 1933г. излизат *Като две капки вода* и *Лунатичка*. Незвал се среща с Бретон в Париж – по очарования му разказ за това пътуване, той се усеща

---

<sup>8</sup> Кабаре – и на друго място „бар“ е наречена кръчмата „Под липите“ – по това време Габе живее под наем над нея. Тази част от писмото ѝ от 28 август е за съжаление изпаднала от българското издание на кореспонденцията между двамата, от която аз имам копие благодарение на Даша Франчикова (Daša Frančiková). Използвам случая да ѝ изкажа благодарността си.

попаднал в света на *Надя*.<sup>9</sup> Следват най-наситените години на междувоенния чехословашки сюрреализъм – през 1934 г. е основана чехословашката сюрреалистична група, в която, наред с други, влизат Незвал и Тойен, художничката, която предпочита да говори за себе си в мъжки род и която ще илюстрира превода на *Някога*. Според някои анализатори дейността на тази група прави Прага най-важния център на сюрреализма след Париж в този период (Sayer, 2013, 149). През 1935 г. и 1936 г. Бретон посещава Прага; излиза преводът на Незвал на *Надя*. През 1937 г. излиза преводът на лекциите, които Бретон изнася в Прага, с послеслов от Незвал. През 1938 г. излиза преводът на *Някога* с илюстрациите на Тойен. През същата година Незвал еднолично обявява края на чехословашката сюрреалистична група като следствие на политическия разрыв, засегнал и редица други знакови за сюрреализма фигури (Sayer, 2013a, 380-383). Така Габе се появява в началото и в края на сюрреалистичния период на Незвал.

### Съдбата на *Лунатичка*

В анкетите със Сарандев Дора Габе се оплаква от начина, по който е посрещната *Лунатичка*. „Тя не беше приета от читатели и критика. От редактора на *Златорог* Владимир Василев също не беше приета. «Какви са, казва, тези твои там измислици. Ти нагазваш вече в социалната сфера. На кого се докарваш?»“ (Сарандев, 1986, 123). Според разказа ѝ все пак Василев отпечатва в *Златорог* рецензия от Иван Мешекков, която тя възприема като критична. Багряна, с която са в Париж, когато „критиката“ на Мешекков стига до тях, ѝ казва: „Не им вярвай!“ (Сарандев, 1096, 124).

Дали Василев действително е казал такова нещо, друг източник нямаме; останалото обаче е очевидно пример за особеностите на паметта на Габе. Мешекков има рецензия в *Златорог* не за *Лунатичка*, а за предходната стихосбирка на Габе *Земен път* (Мешекков, 1928). Рецензията е пространна и задълбочена; въпреки че е в раздел „Прегледи“ тя е на практика студия и би могла да бъде наречена критична само на фона на опияненото възхищение на Мешекков от Багряна, намерило израз по същото време по повод на *Вечната и святата* (Мешекков, 1928а). Някои неизбежни за епохата размишления върху женствеността, доста грубо въведената тема за бездетството на Габе, също навярно са прозвучали болезнено в сравнение с ентузиазма на Мешекков от греховната женска святост на Багряна. При все това рецензията на Мешекков за *Земен път* и до днес е един от най-сериозните анализи на творчеството на Габе. Нейното оплакване от Мешекков, при това изместено към следващата ѝ книга, освен за „художествената“ ѝ памет, е пример и за склонността ѝ да „чисти“

<sup>9</sup> За един интересен поглед към това пътуване през призмата на фотографията – включително тази на самия Незвал – вж. Walker, 2004.

приятелството си с Багряна от помрачаващите го съперничества, като, къде с право, къде не, ги прехвърля върху отношението на околните.

В *Златорог* излиза рецензия за *Лунатичка*, но тя е от Александър Филипов (1933). Рецензията не е критична, но в много отношения показателна. Преди всичко тя е единствена, докато за *Земен път* излизат около дузина рецензии в рамките на една година. Липсва възторженият тон, с който Владимир Василев (1925) посреща *Някога*, липсва опитът да бъде разгледана стихосбирката детайлно и всестранно, както прави Мешеков за *Земен път*. Ако за Василев проблем е „нагазването“ в социалната тема – а тук нямаме друг свидетел освен Габе, която би имала множество причини да прояви отбелязаната от Сарандев капризност на паметта – Филипов изтъква, макар и съдържано, наличието на „живо социално чувство (и) дълбоко човешко състрадание“ (1933, 42), като при това не пропуска обхвата на стихосбирката от интимното до философското. Въобще с днешна дата рецензията не само не изглежда критична, но дори поражда с точността си. Филипов отбелязва, че стихосбирката е „нов завои“, че тя се стреми да улови „съдържанието и настроенията на нашето време“ в творби, които „носят белезите на новата поезия“. Критикът закована е новата поезия с ключовата дума „свърхдействителност“, което е, разбира се, превод на сюрреализъм: поемите в *Лунатичка*, отбелязва той, са от оня „поетически вид, в чийто организъм са споени елементите на обективния свят с чудните картини на душата. Всичко това — видно като най-истинска свърхдействителност смело, дълбоко, неочаквано, оригинално.“ (Филипов, 1933, 42). При това моментите на „рязък натурализъм“ са съчетани със „съновидения“; подобно на дисонанса, характерен за новата музика, *Лунатичка* е изградена от „майсторски разрешени дисонанси“; обикновената последователност на нещата е заменена от „една друга, сякаш странна в своите капризи, и все пак убедителна логика.“

Всичко това е твърде точно: Филипов категорично откроява голяма част от „белезите“, които сродяват поемите на Габе със сюрреализма – съчетанието на социален ангажимент (особено изразен в чешкия сюрреализъм) и съноподобност, на натурализъм и „картини на душата“ (пораждащата роля на визуалния образ е сред важните особености на сюрреализма), ролята на дисонанса и „другата“ логика. При това рецензията предлага висока оценка на стихосбирката. Единственото негативно изречение се отнася до това какво „някои“ биха могли да кажат за новата поезия с нейните „натуралистични увлечения“, „хаотичен ритъм“ и лекотата на „анархично стихописане“. Филипов бърза да ни увери, че такива укори не могат да се отнесат до Габе, но прави това, внезапно сменяйки ключа: в последното изречение се оказва, че ако се вслушаме в стиховете ѝ, ще доловим „неотразимата магична сила на песента, на оная песенна нежност, която блика в хармонични стихове.“ Ще чуем, иначе казано, в дълбините нещо, което няма нищо общо с „белезите на новата поезия“!

Дали Габе забравя Филипов поради чувството, че той е по-скоро на страната на въпросните „някои“ – т.е. при цялата си точност в прочита на *Лунатичка*,



той не симпатизира на нейния „завой“, но от респект към предишното творчество на поетесата не си го казва? Дали в разказа си пред Сарандев тя – с хитруването на паметта, което той отбелязва – подчертава онези аспекти на книгата си, които биха могли да я лансират в тогавашния контекст, а именно „социалната тема“? Филипов прави твърде ясни връзките на книгата със сюрреализма, което не би се приело добре по времето на анкетите. Разбира се, трябва да се отчете и фактът, че почти 50 години са минали от излизането на *Лунатичка* – простено е и да забрави човек! От друга страна, Габе си спомня за Печо Господинов (1934), който е оценил социалната тема в творчеството й... Най-сетне, в рецензията си за *Земен път* Мешков действително се отнася критично към стиховете й със социален и политически ангажимент и ги противопоставя на интимните и философските. В крайна сметка, несбъднатата и до днес надежда на Габе е, че може би е дошло времето *Лунатичка* да бъде разбрана, защото, манипулативна или просто слаба в конкретните подробности, емоционалната памет на Габе е напълно точна по същество. Реакцията на все по-консервативната българска среда от 1930-те години е обобщена от Петър Горянски, който, от една страна, подчертава, че:

Дора Габе, за разлика от останалите поетеси, не живее само със себе си. Нейните духовни интереси надхвърлят ограничените рамки на индивидуалния й мир, за да включат в широкия си обсег и проявите на окръжаващата я действителност. Надарена с обществено чувство и със способност да се вдълбочава в културните и социални факти, поетесата в много от своите произведения отразява духа и идеите на съвременността.“ (1936, 30).

От друга страна обаче, отбелязва Горянски с една реторика, пренесена без изменения в догматичната критика от времето на социализма, поемите в *Лунатичка* – за разлика от стиховете в *Земен път* – са „повече продукт на формални търсения, отколкото на идейна ориентация. Увлечена от духа на конструктивизма, който е неприсъщ за женската природа, Дора Габе е изпаднала в пресилено маниерничене.“ (1936, 41). Така Габе е хем похвалена, че не е чак толкова жена като останалите поетеси, хем порицана, че не е достатъчно жена. Можем да се запитаме, следователно, дали аргументът за „женската природа“ не се е оказал решаващ за отхвърлянето на „формалните търсения“ в *Лунатичка* и за осуетяването на нейната сюрреалистична контрабанда. (Впрочем този аргумент прозира и в реакцията на Василев срещу социалната тема: „на кого се докарваш?“) Можем да се запитаме също така дали „пресиленото маниерничене“ не служи като параван за един аспект на книгата, който добронамерените й критици внимателно заобикалят. В *Лунатичка* за пръв път в стиховете си Габе открито въвежда темата за еврейския си произход.

## Ернст Толер: другата среща

В духа на превеса на емоция и художествен разказ в паметта на Дора Габе – ако все пак в случая не става дума отново за стратегия с оглед на препятствията пред нея като пишеща жена и еврейка, преминала през репресивните рамки на поредица от режими – пред Сарандев тя твърди, че до процеса от 1937 г. срещу нея като еврейка-авторка на български буквар тя не се била сещала, че е от „друг“ произход (Сарандев, 85). Всъщност *Лунатичка* включва поемата „Друговерка“, в която темата за произхода е вече поставена с драматична сила. Тогава излиза и статията ѝ *Расови черти на евреите в литературата: Мойсей* (1933а). Пътуванията ѝ в началото на 1930-те я сблъскват лице в лице с надигация се антисемитизъм. Един красноречив момент от спомените ѝ е за това как немските писатели-хитлеристи напускат – за радост на цялата зала – заседание на писателския конгрес в Дубровник, когато немско-еврейският писател Ернст Толер взема думата (Сарандев, 1986, 79).

С Ернст Толер тя се е видяла за пръв път предишната година на писателски конгрес в Будапеща. За разлика от срещата с Незвал, дала множество конкретни плодове, с Толер я свързва едно колкото мимолетно, толкова и дълбоко поразило я разминаване. Така и не се запознават, но Габе му посвещава може би най-развълнуваните редове в своите спомени. Със своето самоубийство в емиграция, след като разбира, че брат му и сестра му са изпратени в концлагер, Толер е емблематичен за трагедията на Холокоста. Габе очевидно е проследила съдбата му, знае за края му. Десетилетия по-късно това неосъществено познанство продължава да я изгаря:

... едни хубави черни очи и чуден глас. Говори той, говори и аз се очаровах от гласа. И не знам кой е този човек. И той забелязва, че аз не си снемам очите, и почна да говори на мене. Просто на мен говори... И като свърши, отиде и седна срещу мен. И аз, като се обърнах, той гледа към мен (Сарандев, 1986, 78).

Моята хипотеза, която, поради липса на място, ще развия в друг текст, е, че погледите, с които се изчерпва срещата на Габе с Толер, по типичния за нея начин са преведени в „Друговерка“ в диалог с „оня млад другар/ с очи на асириец/ с маслиненни коси, отгнетнати назад/ със поглед, в който зрееше на слънце/ грозда на Обетованата земя./ със глас, във който/ зазвъняха чистите звънци / на белите стада във Халаад...“ (Габе, 1933, 36-7). Този диалог е квинтесенция на сложния начин, по който Габе интегрира темата за еврейството в творчеството и живота си. В него тя дава поетичен израз на виждания, които със забележителна последователност развива през същия период теоретически (вж. Ковачева, 2017, 135-161). Но тази трансмутация, сюрреалистична или не,<sup>10</sup> както вече казах, ще трябва да остане за друг път.

<sup>10</sup> Антисемитизмът е сред разногласията, взривили сюрреалистичното движение – не без оглед на конфликта между Сталин и Троцки. В контекста на интересувашата ме тук тема,

## Библиография

- Василев, В. (1925). „Някога“ от Дора Габе. „Златорог“, № 6 (4), с. 201-202.
- Габе, Д. (1908). *Теменуги*. София: Придворна печатница.
- Габе, Д. (1933). *Лунатичка*. София: Филип Чипев.
- Габе, Д. (1933). *Расови черти на евреите в литературата: Мойсей*. В: *Евреи в историята, литературата, политиката*. София: Иврия, с. 47-50.
- Габе, Д. (1994). *Светът е тайна. Поезия и проза*. София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“.
- Горянски, П. (1936). *Вдъхновени жени*. София: Корали.
- Господинов, П. (1934). *Един творчески път*. „Добруджа“, № 9 (186), с. 2.
- Дончева, А., Атанасова, С. (съст.). (1985). *Дора Габе 1886-1983*. Био-библиографски указател. София: Народна библиотека „Кирил и Методий“.
- Ковачева, К. (2017). *(Не)забележимата преводачка. Еманципационни преводни практики на Дора Габе*. Велико Търново: Фабер.
- Коларов, Р. (2009). *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета.
- Мешков, И. (1928). „Земен път“, стихотворения от Дора Габе. „Златорог“, № 9 (9-10), с. 465-471.
- Мешков, И. (1928а). *Греховната и свята песен на Багряна*. София: Художник.
- Младенова, М., Бурова, А. (2008). *Предговор*. В: Незвал, В. *Като две капки вода*. Прев. Е. Йоцова. София: Херон прес.
- Незвал, В. (2008). *Като две капки вода*. Прев. Е. Йоцова. София: Херон прес.
- Николчина, М. (2002). *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София: Сема РШ.
- Николчина, М. (2008). *Морето и скалата: вариации на една тема у ранната и късната Габе*. „алтера Академика“, № 2 (6), с. 26-35.
- Раковски, В. (съст.) (2000). *Българският роман на Витезслав Незвал*. София: Аб.
- Сарандев, И. (1986). *Дора Габе. Литературни анкети*. София: Наука и изкуство.
- Филипов, А. (1933). „Лунатичка“. *Поеми от Дора Габе*. „Златорог“, № 14 (1), с. 42-43.
- Fijałkowski, K. (2016). *Dada and Surrealism in Central and Eastern Europe*. In: *A Companion to Dada and Surrealism*. Ed. D. Hopkins, Oxford: Blackwell, pp. 161-176.
- Kristeva, J. (1996). *Sens et non-sens de la révolte*. Paris: Fayard.
- Sayer, D. (2013). *How We Remember and What We Forget: Art History and the Czech Avant-garde*. In: *The Inhabited Ruins of Central Europe: Re-imagining Space, History, and Memory*. Ed. D. Gafijczuk, D. Sayer, London: Palgrave, pp. 148-177.
- Sayer, D. (2013a). *Prague, Capital of the Twentieth Century: A Surrealist History*. Princeton: Princeton University Press.
- Stockwell, P. (2017). *The Language of Surrealism*. London: Palgrave.

този въпрос предлага множество разклонения, които заслужават отделно разглеждане. Вж. Sayer, 2013a, 383.

- Teulière, S. (2013). *Interdit et transgression dans Valérie ou la semaine des merveilles de Vítězslav Nezval*. „Slavica bruxellensia. Revue polyphonique de littérature, culture et histoire slaves“, № 9, pp. 1-15.
- Walker, I. (2004). *On the Needles of These Days: Czech Surrealism and Documentary Photography*. In: “Third Text”, № 18 (2), pp. 103–118.