

Ника Гавровска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје
nika.gavrovska@gmail.com

НАСМЕВКАТА НА ГВИНПЛЕН:

Компрачкосите како книжевен мит во чудовишниот универзум во романот „Човекот што се смее“ на Виктор Иго

Клучни зборови: Виктор Иго, компрачкоси, Човекот што се смее, гротеска, книжевен мит.

Гројеската е смеа преобразена во ѓримаса поод дејство на виашеност.
(Ќулавкова 2021: 205-218)

Иголијада¹

Во 2025 г. се навршуваат 140 години од смртта на Виктор Иго, една од најмаркантните фигури на француската книжевност, визионерот на романтизмот и еден од носечките столбови на светската литература. Книжевниот и научниот опус на Виктор Иго имаат несомнена и сосема оправдана вредност во старите и во новите теориски проучувања на неговото дело. Докажан хроничар на човековата судбина, поет на општествената неправда и архитект на историската имагинација, Виктор Иго е инкарнација на 19 век, и не само поради должината на неговиот

¹ Кованицата е преземена од оригиналниот текст *Иголијада – Гројескниот или трагичниот живот на Виктор Иго* [Hugoliade - La vie grotesque ou tragique de Victor Hugo] на Ежен Јонеско напишан во 1935, а издаден во 1982, е псевдо-биографија за Виктор Иго.

живот, туку и поради богатото и разновидно творештво што се одликува со непресушни тематски зафати. Во созвучие на тоа неговата речиси автобиографска песна „Ce siècle avait deux ans“, или во превод: „Векот имаше две години“, дел од стихозбирката *Есенски лисја* [*Les Feuilles d'automne*] од 1831 година се однесува токму на раѓањето на Виктор Иго (1802) симболично поврзувајќи го со почетокот на 19 век.

Во прозната одисеја на Виктор Иго се вбројуваат првите раскажувачки објави во книжевната периодика *Le Conservateur littéraire* уште во 1820 година и новелата – првенец *Хан од Исланд* [*Han d'Islande*, 1832], па низата романи: *Последниот ден на еден осуденик* [*Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829], *Боѓородичнајќа црква во Париз* [*Notre-Dame de Paris*, 1831], *Клод Ге* [*Claude Gueux*, 1834], *Клејници* [*Les Misérables*, 1862], *Работници на море* [*Les Travailleurs de la mer*, 1866], *Човекој што се смее* [*L'Homme qui rit*, 1869] и *Деведевет и шест* [*Quatrevingt-treize*, 1874]. Главниот животен пресврт што се рефлектира и на творештвото на Иго е политичкиот егзил од Франција, од 1852 до 1870, во Белгија и на англонормандските острови, поточно островот Гернси. Токму на тој остров, за време на неговиот 15-годишен престој, Виктор Иго ги напишал романите: *Клејници*, *Работници на море* и *Човекој што се смее*.

Човекој што се смее (1869) е претпоследниот роман од романсиерскиот опус на Иго и предмет на интерес на ова истражување. Имено, романот го започнал во Брисел на 21 јули 1866, го продолжил за време на неговиот престој на островот Гернси и го завршил повторно во Брисел на 23 август 1868. По објавувањето на романот, следел неочекувано брз комерцијален неуспех, што го принудил веќе етаблираниот Иго да се преиспита себеси, но и своето време. Причините за неуспехот делумно тој ги лоцирал кај издавачот Албер Лакроа, кој, според Иго, лошо го менаџирал процесот на издавање, но и кај самиот себе, бидејќи како што вели: „се обидов да го злоупотребам романот, сакав од него да направам епопеја и да го принудам читателот да размислува на секоја страница. Оттаму и извесен револт на публиката кон мене“. Но, и покрај тоа, Иго бил уверен дека романот не бил вистински вреднуван и дека само времето ќе ја разреши дилемата дали неуспехот се должи на одреден расчекор со читателите или е последица на неговата сопствена творечка процена.

Ова дело остварило мошне оригинална судбина, сосем независна од првичната замисла на својот автор. Впрочем, Гвинплен, главниот лик на романот, неговата гротескна насмевка и трагична природа, обединува повеќе архетипски фигури од светската поп-култура. Неговото влијание се протега далеку од страниците на романот, а најпознатиот пример е *Докер* – антагонистот од стрипот *Бетмен* (1940), чиј препознатлив изглед на клоун со злобна насмевка е инспириран токму од романот на Иго. Сепак, ликот на „докерот“ од стрипот и филмот *Бетмен* е негативен лик и оправдано предизвикува страв и ужас, а неговиот изглед е многу поблизок до клоунот, чие лице вели Никос Чаусидис во текстот „Устата на клоунот и насмевката на Деметра-Бауби“: „е направено со цел да биде постојано насмеано, а со тоа и смешно“ (Чаусидис 2013, 55).

Навистина, романот на 19 век е книжевна панорама на големи индивидуални судбини, на возвишени херои, но и на монструозни неправди. Универзумот на Иго е составен од ликови со извонредна духовна и непокорлива решителност чии стремежи создаваат сложена матрица на човечкото искуство. Но, во прозниот свет на Иго, уште посилено е изразена емпатијата кон ликовите што често се наоѓаат на границата помеѓу човечкото и чудовишното. Гвинплен е таков хибрид: тело на човек, лице на гротеска, душа на трагичен херој. Чудовишното никогаш не е *само* физичка категорија, туку и морална, социјална, па дури и метафизичка. Затоа романот *Човекој шито се смее* што постојано осцилира помеѓу возвишеното и гротескното, помеѓу убавото и ужасното, хуманото и нехуманото и денеска претставува предизвик за анализа.

Современите проучувачи на творештвото на Виктор Иго се едногласни дека *Човекој шито се смее* е најчудното и најмрачното дело од богатиот опус на стожерната фигура на романтизмот. Но токму во оваа необичност романот го достигнува својот полн тематски потенцијал и станува енигматична карика од книжевниот универзум на Иго во кој *чудовишното* е секогаш многу повеќе од физички деформитет. Романот ја раскажува трагичната приказна за Гвинплен, жртва на таинствената група наречена *Комѝрачкоси*, што во детството хируршки му го разобличиле лицето во вечна, гротескна насмевка. Токму преку митот за компрачкосите, Виктор Иго создал квазиисториски наратив на мешавина од документаристичките извори со фикција, создавајќи илузија на автентичност. Ова преплетување на историското и имагинарното не

само што ја збогатува симболиката на романот, туку и укажува на визионерскиот потенцијал на Иго — автор кој преку своите дела ни поставува морални и филозофски прашања релевантни и за современиот свет.

Насмевката на Гвинплен

Да си комичен однаввор, а ираѓичен однаиџре – нема игоголемо ионижување, нема иголабок гнев. Гвинилен го носеше игоа во себе. Неговиите зборови сакаа да делуваат во еден иравец, но неговото лице делуваше во друѓ; ужасна ситуација. (Hugo 1870, 233; Igo).

Дејството на романот е сместено во Англија на почетокот од 18 век, за време на владеењето на кралицата Ана. Нарацијата ја следи трагичната судбина на Гвинплен, дете киднапирано од таинствената група наречена *Комирачкоси*, чие варварско „уметничко занаетчиство“ се состои од телесно деформирање на деца налик вештачко фабрикување на тератолошки случаи, за да ги претворат во гротескни забавувачи и карневалски експонати.

Читателите се запознаваат со „насмеаниот“ Гвинплен на бреговите на Портленд, исфрлен од морските бранови. Бесцелно скитајќи низ пустиот пејзаж, тој ја спасува малата Деа – слепо девојче оставено на милост и немилост на зимскиот студ и мрак. Двајцата се згрижени од Урсус, циничен талкач и самопрогласен философ што патува со својот припитомен волк. Урсус ги посвојува децата, и така, тие тројцата – заедно со волкот – формираат трошна патувачка трупа што преживува преку изведби на панаѓури.

Инспирација за главниот лик, но и за насловот на романот ја детектираме 34 години порано, во драмата на Виктор Иго од 1832 година, *Кралот се забавува* [*Le Roi s'amuse*, 1832] во која централна фигура е дворскиот шут Трибуле кој, иако е дел од кралскиот двор, е свесен за општествената корупција и моралната изопаченост на средината. Во еден момент од драмата, Трибуле во судир со ликот на целатот ја изговара репликата: „Јас сум човекот што се смее, тој е човекот што убива“ (Hugo 1846, 10).

Интересно е како Виктор Иго го користи овој стих како инспирација за насловот на својот подоцнежн роман. Со користење на истиот мотив во два различни контексти, Иго ја истражува спрегата помеѓу изгледот и душата, како и општествените улоги што луѓето ги играат – било како шутови што се смеат или како жртви чии насмевки се маска за длабоката човечка болка.

Архијелагоѝ на Ла Мани [*L'Archipel de la Manche*, 1883] е постхумно објавено дело на Иго, неколку години по неговата смрт и претставува своевиден книжевен експеримент – делото не е класичен роман, туку е збир од различни наративни форми, мешавина од автобиографија, топографски и историски текстови, философски и политички размисли, своевиден омаж за островите во Ла Манш, особено за Гернси, каде што Иго поминал долг период за време на политичкиот прогон (1855 – 1870). Делото содржи остра критика кон Наполеон III и француската монархија. Во него, Иго ја опишува историјата, географијата и културните особености на островот, мешајќи историски факти со поетски и митолошки асоцијации.

Овој книжевен колаж, што содржи повеќе митолошки слоеви, легенди и митови поврзани со островите и вклучува референци на келтски, римски и нормански традиции има куриозитетна природа. Особено индицијативна е етимолошката судбина на името на главниот лик на романот – Гвинплен. Имено, во *Архијелагоѝ на Ла Мани*, Иго зборува за тоа како во водите околу островот Гернси има двесте видови школки и четириест видови сунѓери. Во контекст на флората и фауната на островот тој вешто додава дека римјаните го посветиле островот на богот Сатурн, додека Келтите на богот Гвин (*Gwynn ap Nudd*). Вели, ова не му оди во прилог на островот, зашто Гвин, како и Сатурн е „проголтувач на деца“. Во контекст на името на главниот лик на *Човекоѝ шѝо се смее*, исказот од *Архијелагоѝ на Ла Мани*: „Гвин, како и Сатурн, јаде децата“ може да има повеќе значења.

Во митологијата, Гвин е деструктивна и демонска фигура што ги проголтува децата, слично како што Сатурн го проголтува својот син. Но во романот, *Гвин*-плен е дете кое е симболично „проголтано“ од општеството алегориски претставено преку митот за компрачкосите. Во духот на овие митолошки асоцијации и со слична експресивност како сликата на Гоја „Сатурн го голта својот син“ (1820-1823), Иго, еднакво

морбидно, ја отсликува митолошка димензија и во романот. Зборуваме за автор што е во постојан дијалог со митологијата, но овој пат чудовишното не го бара во митолошките фигури, туку кај луѓето што го експлоатираат и го унаказуваат детството. Гвинплен како книжевна и етимолошка рожба на митолошкиот патрон на островот Гернси, станува антитеза на митскиот „голтач на деца.“ Неговиот лик уште посилено ја нагласува парадоксалната природа на Гвинплен чија вечна насмевка е *маска* зад која се крие страдање. Неговата насмевка не е израз на радост, туку насилно врежана гримаса како симбол за расчекорот помеѓу надворешниот изглед и внатрешната состојба, слично како што и гротескното кај Иго е расчекор меѓу два света и есенција од толку пати среќаваната тема во неговото книжевно дело: борбата помеѓу Доброто и Злото, светлината и мракот.

Познато е дека лирската интерпретација и трансформација на поимот на *Смешношо* во романтизмот се манифестира преку гротескното, тоа „мешовито чувство“ од комично и трагично, тегобно и грозоморно, привлечно и страшно. Ако гротеската, како теориски поим е автохтонен за романтизмот и се манифестира како специфичен облик на смешното што се извива од ужасот и чудовишното, тогаш насмевката на Гвинплен претставува монументален споменик на трагичното чувствување на светот – визуелен симбол на бездната помеѓу прозаичната реалност и искривената потрага по комичното. Сите сродни облици на смешното (иронијата, пародијата, гротеската) се врежани на лицето на Гвинплен како нескротливи гравури што истовремено привлекуваат и одбиваат. Гвинплен е создаден преку оксиморонскиот спој на противречности: вечна насмевка што сведочи за бескрајна тага. Тој е детето што е осудено на вечна веселост, без право на тага – парадоксот на неговото постоење ја разоткрива и суровоста и апсурдноста на општеството што го има произведено. Неговото постоење не само што ја разоткрива суровоста и примитивноста на човечката цивилизација, туку укажува и на неговата неспособност да ја препознае вистинската човечност зад гротескната маска.

Во текстот „Толкување на смеата во романот *Шеџа* од Милан Кундера“ од зборникот на трудови „Сите лица на смешното од антиката до денес“, Славица Србиновска ја согледува дистинкцијата помеѓу *хуморои* и *комичношо* според нивните естетски начела. Таа запазува

дека хуморот му се препишува на субјектот, а комичното му се препишува на набљудувачот. Човек со хумор не е комичен, објаснува таа, и обратно комичниот човек, не е човек со хумор (Србиновска 2013, 201).

Комичното почива врз контрастот или противречноста. Во контекст на *Човекоѝ шѝо се смее*, контрастот и противречноста се уште понагласени. Гвинплен е жртва на комичното, бидејќи неговата насмевка, на силно врежана на неговото лице, предизвикува смеа кај публиката што го набљудува. Неговото лице е комично *само* за оние што го гледаат, но не и за него самиот. И додека клоновите го цртаат своето лице во насмевка со цел да станат предмет на смеа, Гвинплен нема друг избор освен да биде „смешен“. Иго со ова го проблематизира односот меѓу субјектот и објектот на смеата, прашувајќи се кој навистина се смее и кој е тој што е исмеан. Со други зборови, разликата што Србиновска ја прави помеѓу хуморот и комичното кај Кундера е одразена и во ликот на Гвинплен, но низ една гротескна и трагична перспектива.

Компрачикоси

Романот *Човекоѝ шѝо се смее* е поделен на два дела, со наративен пресек од 15 години помеѓу нив. Првиот дел „Морето и ноќта“ се одвива во 1690 година, додека вториот „По наредба на кралот“ во 1705. Сепак, пред настаните од 1690 година, нарацијата е воведена со два пролога, „Урсус“ и „Компрачикоси“. За потребите на ова истражување би сакала да се ограничиме на второто воведно и речиси самостојно поглавје од романот со наслов „Компрачикоси“ во кое пулсира амбиентот на целото дело.

Да се впуштиме во анатомска дисекција на историските веројатности во еден роман на Виктор Иго е ризична постапка, но, нас не нè интересираат толку фактите и вистинитоста, колку имагинацијата на авторот со која тој од фрагментирани и заборавени историски преданија создал нова митологија, што неретко е многу пожива и повлијателна од самата историска вистина.

„Кој денеска го слушал зборот *комѝрачикоси*? И кому му е познато значењето?“ Во воведните зборови на ова необично поглавје *Комѝрачикосиѝе* се опишани како грозоморна група скитници-номади добро

позната во сјајниот 17 век, подзаборавена во 18 век и сосема непозната во 19 век. Тие тргувале со деца, ги купувале и ги продавале, ама не ги краделе. Кражбата на деца, вели Иго е сосема друга гранка на индустријата. Потоа, тие од нив, продолжува писателот, правеле чудовишта. А зошто „накази“? За смеа. „Народот сака да се смее; а и кралевите исто така. Понекогаш, обидите на човек да дојде до забава заслужуваат да бидат предмет на филозофска анализа.“ Темата на манипулација со човечкото битие е во дослук со темските интереси на Иго, но овој пат тој е морничав, бизарно насочен кон инструментализацијата на човечкото тело и детската експлоатација. Во таа насока Иго ги опишува компрачикоите како оставштина од грдосијата на некогашното општество.

Од друга страна, детските ликови и темата на детството воопшто се слабост на Виктор Иго. Па, дури и кај незаборавните Козета или Гаврош од романот „Клетници“, Иго не ја идеализира невиноста и некорумпираната природа на децата, како што тоа го прави Жан Жак Русо во *Емил или за образованието* (1762), туку *и*оку загубата на невиноста по неприроден пат и не по сопствен избор е лирската тема во неговите романи. Иго го оплакува изгубеното, злоупотребеното, одземеното детство, насилно прекинатото заради општествените неправди. Така, децата како жртви на компрачикоите е неслучаен избор и уште подраматично го разоткрива вистинскиот ужас во самата идеја децата да бидат предмет за забава.

Си поигруваа со детството. Но обично дете и не е некоја забава. Грбавото е многу позабавно. Оттука произлегла цела една уметност. Постоеле одгледувачи на деформитети. Од човек се правело наказа; од лице се констриурала муцка. Растот се навибал, физиономијата се моделирала. Тоа вештачко производство на тератолошки случаи имало свои правила. Тоа било цела една наука. Замислете си ортопедија во спротивен правец. Онаму каде што Бог дал поглед в очи, оваа вештина создавала страбизам. Онаму каде што Бог создал хармонија, се констиурал деформитет. Онаму каде што Бог ја создал совршеноста, се враќала скицата. А во очите на познавачите, токму несовршеноста била совршена (Igo 1985, 32).

Историската веродостојност за *компрачикосиџе* не е потврдена. Тие се книжевен изум на Виктор Иго со квазиисториска предлошка. Оваа мошне креативна постапка со која се создава илузија на историски контекст не е непозната прозна стратегија. Преплетувањето на реалното и имагинарното, на објективното и замисленото, е тајната на нивната уверливост.

Историјата на човештвото, древно и современо, бележи мноштво бизарности и нечовечности, па оттука и компрачикосите влегуваат во категоријата на *можно* и токму поради, и единствено, благодарение на постоењето на *невозможното*. Проблемот на вистинитоста во романот се наметнува низ парадоксалноста на лагата сама по себе. За да ја откриеме историската недоследност, ние најпрво мораме да му поверуваме на Иго дека невозможното е возможно, за да може привидот да стане веројатен. А во градењето на привидот Иго е безмилосен:

Не само што компрачикосите му го одземаа лицето на детето, туку тие му ја одземаа и меморијата. Или, барем, му го одземале она што можеле од неа. Детето воопшто не било свесно за осакатувањето на кое било подложено. Оваа ужасна хирургија оставала траги на неговото лице, но не и во неговиот ум. Во најдобар случај, можело да се сети дека еден ден било зграпчено од луѓе, потоа заспало, а потоа го излекувале. Излекувале од што? Не знаело. Од изгорениците направени со сулфур и од исечениците направени со железно не помнело ништо. Компрачикосите, за време на операцијата, го заспивале малиот пациент со помош на опоен прав за кој се сметало дека е магичен и ја отстранува болката. Овој прав бил отсекогаш познат во Кина и таму сè уште се користи до ден-денес. Кина пред нас ги имала сите наши изуми: печатарството, артилеријата, воздухопловството, хлороформот. Само што откритието што во Европа веднаш се развива, расцветува, станува чудо и сензација, во Кина останува зародиш и останува неактивно. Кина е тегла со фетуси (Igo 1985, 38).

Од друга страна, историската реалност во романите на Иго речиси секогаш заема големо пространство во неговата фикција за градење на

уметничката реалност. Токму ова преплетување на историското и фиктивното го прави читањето на неговите романи субверзивно. Моќта на неговата проза лежи токму во можноста читателот да ги помеша границите на имагинарното и реалното, игра што е истовремено заводлива и опасна.

Во стратегијата на конструирање на митот за компрачикосите, Виктор Иго ја надополнува својата книжевна имагинација со референци кон историски релевантниот Џејмс II (1633 – 1701), создавајќи привид на автентичност, дури и кога се повикува на настани и ликови чие делување останува непотврдено:

Џејмс II ги толерираше компрачикосите — и тоа со добра причина: тие нему му беа од корист, и тоа на повеќе наврати. Не секогаш се санкционира тоа што се презира. Оваа мрачна дејност што понекогаш совршено ѝ служи на една пракса од повисок вид што се нарекува политика, намерно беше оставена да опстојува во својата беда, но без да подлежи на прогон. Никаков надзор, само едно привидно набљудување. Тоа може да е корисно. Законот затвораше едно око, кралот го отвораше другото (Igo 1985, 38).

Клучниот термин *компрачикоси* (*Comprachicos* или *Comprapequeños*) е уникатна кованица на Виктор Иго, граматички верна на шпанското правилно зборообразување, но овој термин никогаш не бил употребуван во стариот или во модерниот шпански јазик, ниту во книжевниот, ниту во секојдневниот говор на шпанскиот народ. Оваа филолошка „лага“ тој ја продлабочува и на рамниште на синонимите велејќи дека компрачикосите биле уште нарекувани и Чејласи (*Cheylas*), збор со хинду потекло, што содржи конотација на ограбување или пустошење на гнездо.

Од друга страна, терминот „компрачикоси“ не се наоѓа во ниту еден документ или правен акт од 17 или 18 век, ниту во британскиот, ниту во континенталниот правен речник, и покрај тоа што Иго симулира правна терминологија. Тоа секако значи дека компрачикосите не само што се плод на имагинацијата на авторот, туку тој ги вклопил во фиктивен правен контекст за да создаде илузија на историска автентичност.

Како што авторот ги создал компрачкосите по книжевен пат поплочен со историски референци, на ист начин и ги разрешил. Одговорот ќе го најдеме во последниот параграф од прологот што е предмет на нашата анализа, дел во кој авторот потпирајќи се на историските превирања и политичките промени што ја преобликувале Англија ќе посочи:

Во 1688 година во Англија се случила промена на династијата. Орански го заменил Стјуарт. Вилијам III го заменил Џејмс II. Вилијам, кој немал исти идеи, ниту ист пристап како Џејмс, бил немилосрден со компрачкосите. Со силна волја сесрдно се посветил на нивно искоренување (Igo 1985, 38).

Иго зборува за одреден закон донесен во првите години од владеењето на Вилијам и кралицата Мери што сурово ги погодил овие трговци со деца, што од тука па натаму ја разбила нивната мрежа. Според тој закон, луѓето од оваа група за кои постоеле докази за нивните злодела, ќе биле жигосани на рамото со усвитено железо со знакот „R“, што значело „rogue“ (скитник); на левата рака со „T“, што значи „thief“ (крадец); и на десната рака со „M“, што значи „man slay“ (убиец). За водачите на компрачкосите, што често биле сметани за богати и покрај нивниот питачки изглед, биле предвидени уште построги казни. Тие биле изложувани на столбот на срамот, обележувани на челото со буквата „P“ и лишувани од целиот свој имот, вклучително и уништување на шумите што ги поседувале. Понатаму, сите што би одбиле да ги пријават компрачкосите биле осудувани на доживотен затвор и конфискација на имотот – казна еднаква на криминалот на „мисприсион“, односно прикривање на злосторство. Жените што биле пронајдени меѓу овие луѓе биле казнувани со „cucking stool“ — позната справа за измачување, столче закачено над река или езеро. Најчесто биле потопувани три пати во водата, како вид на понижување и симболично „давење на бесот“, според објаснувањето на хроничарот Чемберлејн.

Повикувањето на Чемберлејн во текстот претставува кулминација на синестезијата од документаристичкото и фиктивното. Едвард Чемберлејн (Edward Chamberlayne, 1616–1703) е англиски писател и преведувач, познат по своето дело *Magnaе Britanniae Notitia* (познато и како

Angliae Notitia, 1669), што претставува преглед на политичките, административните и општествените институции на Англија. Трудот создаден од Едвард Чемберлејн (1616 – 1703) подоцна е ревидиран во 1708 година од неговиот син Џон Чемберлејн (1666 – 1723), претставувал во времето на пишувањето на *Човекој штио се смее* авторитетен извор. Ова дело било популарно во своето време и содржело детален опис на англиските закони, обичаи и казни, вклучувајќи ја и практиката на „cucking stool“ — казна за жени сметани за непослушни или дрски, што вклучувала потопување во вода. Спомнувањето на Чемберлејн на самиот крај на поглавјето функционира како печат на квазиавтентичноста во нарацијата на Иго. Со вметнување на ова име Иго создава илузија на историска точност, дури и кога се потпира на фиктивни елементи. Овој пристап го засилува чувството дека неговата фикција има темели во „реалниот“ историски контекст, иако тоа е само вешта книжевна конструкција.

Според реконструкција на заклучоците наведени во статијата на Џон Бојнтон Кајсер со наслов *Компрачикоси* од 1913 година на ревијата *Journal of Criminal Law and Criminology*, не постојат докази за поистоветување на книжевниот мит за компрачикосите и историската предлошка за негово градење. Истражувањата на криминолозите д-р Констанцио Берналдо де Кирос и професорот Ханс Грос претставуваат обиди за систематско проверување на наводите за компрачикосите во рамките на криминологијата и историјата на криминалот. Д-р Констанцио Берналдо де Кирос, еден од основачите на модерната криминологија во Шпанија, се занимавал со широк спектар на злосторства, вклучувајќи трговија со деца, но не пронашол никакви веродостојни докази за организирана група каква што Иго ја опишува. Професорот Ханс Грос, австриски криминолог и автор на првиот учебник за криминалистика *Прирачник за истража на кривични дела* од 1893 година, е познат по својата детална анализа на злосторства и методи за нивно истражување. Во својата работа, Грос се занимавал и со феноменот на просјачките банди кои користеле осакатени деца за да побудат сожалување кај минувачите. И покрај деталните истражувања, ниту Кирос ниту Грос не нашле конкретни случаи што би потврдиле дека постоела организирана група која систематски осакатувала деца за комерцијални цели. Ова особено важи за праксата на хируршко деформирање на деца, која кај Иго се претставува како структурирана „индустрија“ со свои правила и техники. Такви методи и

практики не се споменати во ниту еден кредибилен извештај од нивното време. Грос особено го истакнува недостатокот на било каков медицински или правен запис што би укажал на постоење на компрачкосите како што ги опишува Иго.

Заклучокот од ваквите истражувања сугерира дека компрачкосите се чисто книжевна креација на Иго, базирана на темата на злосторство и деформација што била популарна во готската литература и романтичарскиот дискурс. Со комбинирање на народни приказни, историски шпекулации и со својата фантазија, Иго создал мит што го надминува своето книжевно потекло и влегува во популарната култура.

Во книжевната имагинација на Виктор Иго, *Компрачкосиите* како книжевен инструмент се моќна алегорија за способноста на општеството да го деформира и моделира поединецот, обликувајќи го неговото тело, неговиот дух, неговата психа – па дури и самата негова човечност. Оттаму, компрачкосите на Иго можат да се разгледуваат како претстава на еден систем што ја инструментализира човечката судбина во функција на идеологијата, политиката или задоволството на моќниците.

Во својот визионерски текст „Писмо на јасновидецот“ од 15 мај 1871 година упатен до неговиот пријател Пол Демени, францускиот поет Артур Рембо го употребува терминот „компрачкоси“ како метафора за улогата, должноста на поетот да ја „расипе“ својата душа, да ја разобличи, да ја моделира со страдање и лудило, „во стилот“ на компрачкосите.

Првата студија на човекот што сака да биде поет треба да биде себеспознавањето. Во потрагата по својата душа, тој ја проучува, ја тестира, ја осознава. Штом ќе ја спознае, треба да ја негува: тоа изгледа едноставно; во секоја свест се одвива природен развој; толку многу егоисти се самопрогласени автори; а има и многу други што си припишуваат интелектуален напредок! – Но, тука се работи за тоа да се направи душата монструозна: по примерот на компрачкосите, нели! Замислете некој што си вгнездува брадавици на лицето.

Велам дека треба да се биде видовит, да се стане ВИДОВИТ (Рембо 1929, 54-55).

Поетскиот Гвинплен, тој што ни го предлага Рембо, треба да мине низ болен и мачен процес во бегство од обезличеноста и во потрагата по сопствената изгавирана насмевка, самозададена изопаченост. Тоа е наша должност и задача.

Во современ контекст, визионерството на Иго се огледува во неговата исклучителна способност да ги разоткрие механизмите на општеството што деформира, дури и кога тоа самоуверено инсистира на цивилизираност и прогрес. Конзумеристичкото општество, суптилно ја искривува душата и врежува вештачка насмевка, иста како таа на Гвинплен — насмевка на приспособливост, конформизам и подреденост. Насмевката денес е превез од ситни задоволства, привид и илузија на слобода додека океанот од души се обликува по туѓа волја.

Гротескното и чудовишното кај Иго

Во првото поглавје од збирката книжевни портрети *Размисли за неколкумина од моите современици* [*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861], Шарл Бодлер зборувајќи за Виктор Иго констатира: „Претераното, неизмерното се природниот простор на В. Иго; тој престојува во нив небаре се негов роден предел. Дарбата што отсекогаш ја покажувал во сликањето на сета чудовишност што го обвива човекот е навистина чудесна.“ (Baudelaire 1885, 323)

Навистина, имагинарното на Иго е конкретно, опипливо, речиси блиско до едно сетилно доживување. Се чини дека прецизната имитација на реалното преточено во бизарно е клучно за убедливоста и за оваа, грубо речено „историска измама“ во романот. Реалноста во *Човекој шито се смее* е искривена и деформирана. Во време кога филмот сè уште не постои, Иго го компонира својот свет со вештина на филмски режисер на спектакли, урагански сили, архитектонски монолити и природни катастрофи што се одвиваат со визуелна сила која би можела да биде директно пренесена на филмското платно. Осветлувањето во неговите романи е речиси кинематографско – тој создава сцени каде што светлината и сенката не се само визуелни ефекти, туку симболички контрасти меѓу доброто и злото, хуманоста и монструозноста.

Во зборникот на трудови „Сите лица на смешното, од антиката до денес“ (2013), Лидија Капушевска-Дракулевска во текстот со наслов „Смешното во романтизмот“ се осврнува на предговорот на драмата *Кромвел* на Виктор Иго од 1827 година во која тој е свесен дека гротеската не е поетички изум на романтичарите, туку дека, според него, гротескното е обележје на целокупната постантичка уметност. Таа дополнува: „Иго ја промислува гротеската од двоен аспект: таа ги проникнува комичното и страшното, лакрдијата и монструозното, бурлескното и изобличеното.“ (Капушевска-Дракулевска 2013, 164) Возвишеното пак, вели самиот Иго во предговорот на неговата драма, сосема природно се меша со гротескното и од тој спој се раѓа реалното, како во животот, така и во пишувањето. Допирот меѓу спротивностите, меѓу контрастите е во природата на нештата. Имено, токму оваа хибридна природа на реалното, според Иго, ја поттикнува појавата на романтичарската естетика, што го отфрла идеализираниот класицизам и инсистира на прифаќање на стварноста во нејзината целосна, често контрадикторна и парадоксална природа. Но, современата муза, вели Иго, чувствува дека ништо во создавањето не е целосно убаво, дека и грдото постои веднаш до убавото, деформираното покрај грациозното, гротескното спроти возвишеното, лошото спроти доброто, сенката со светлината.

Во текстот „Од семиотика до култура на гротескното“ на Катица Ќулавкова, авторката го парафразира Михаил Бахтин како теоретичар на гротескната книжевност и народната култура во коментарот на неговото дело *Франсоа Рабле и народната култура на средниот век* (1987) потсетувајќи нè на основните начела на гротеската: „Гротеската етимолошки евоцира слика на гротло (grotto, пештера, вулкан), на процеп, јаз и бездна, што се рефлектира како синоним за смисловен јаз и шок. Она што е гротескно (grotesco) е бизарно, прекумерно, неприродно, искривено, карикатурално, фантастично, па дури и монструозно. Таа, значи, е тесно поврзана со начелото на енигматичност и ентропичност и тоа не само во книжевноста туку и во секојдневниот говор, а нагласено и свесно се употребува како стилска/реторичка фигура и жанровска постапка во сите уметности: книжевноста, сликарството, скулптурата, архитектурата, филмот, театарот, па и музиката.“ (Ќулавкова 2021, 209) Гротеската во романот *Човекој што се смее* не е само стилски израз; таа започнува кога претерувањето достигнува фантастични димензии и функцио-

нира како уметничка алатка што го обликува митот за *комѝрачикосиѝе* во специфичен уметнички израз.

Мишел Винок, како историчар специјализиран за периодот на Француската република, смета дека постојат најмалку два вида чудовишта што ги населуваат романите на Виктор Иго: „класичното чудовиште, би можеле да кажеме – олицетворение на злото или Демонот – и човечкото чудовиште, што останува човечно, дури и повеќе од човечно, чијашто грдотија избледува под сјајот на возвишеното“ (Винок 2020, 77).

Чудовишните ликови на Виктор Иго се налик на морничавите суштества од најтемните океански длабочини – оние Вампирски лигњи, Гаволски риби или Гигантски морски пајаци што живеат на границата помеѓу реалноста и сонот, светлината и вечната темнина. Во сличен книжевен простор живеат ликовите како Квазимодо, грбавецот од *Боѓородичнаѝа црква во Париз* (1831), или дворскиот шут Трибуле од *Кралосѝ се забавува* (1832) и речиси 30 години подоцна Гвинплен и неговата гротескна насмевка од *Човекоѝ шиѝо се смее* (1869).

Од друга страна, универзумот на ликови на Иго е дом и на ликови со нечовечко ниво на фанатизам, како архиѓаконот Клод Фроло од *Свопаросѝ на Боѓородичнаѝа црква во Париз* кој станува духовно чудовиште, или Жавер од *Клеѝници* чија морална ригидност го прави чудовиштен во потрагата по безмилосна, а конечно и бесмислена, праведност. Во книжевниот простор на романите на Иго дефилираат и други егзотични ликови како компрачикоси и припитомени волци. И уште: камените фигури – химерите и гаргојлите виснати од фасадата на катедралата Нотр Дам како архитектонски чудовишта, замрзнати во гротескни гримаси и застрашувачки форми, што истовремено будат страв и восхит, го чуваат просторот меѓу божественото и демонското, меѓу возвишеното и гротескното одразувајќи ја суштинската идеја дека монструозното не е само естетска категорија туку и морална, општествена и егзистенцијална состојба.

Навистина, не е прв пат Иго да раскажува за телесните деформитети. Но Квазимодо е *очудување* на природата или судбинска игра што го изолира од општеството, „така е роден“. Неговиот надворешен изглед е одраз на неговата трагична, но суштински добра природа. Од друга страна, Гвинплен е човечко дело. Тој е жртва на општеството не само

затоа што е отфрлен, туку затоа што е и *намерно создаен* за да биде таков – за да забавува, да буди ужас и восхит истовремено.

Во збирката есеи за сликарството на фантастиката со наслов *Чуда и чудовишта – за фантасијата во сликарството* на Влада Урошевиќ од 2001 година, авторот ги обработува појавите и сликарите од европското сликарство помеѓу XV и крајот на XIX век. Во текстот „Бескрај во капка мастило (За сликарството на Виктор Иго)“ посветен на В. Иго, Урошевиќ наоѓа тесна врска помеѓу ликовното дело со книжевната фантастика на творецот. Урошевиќ го детектира периодот на прогонство на англо-нормандските острови, периодот кога е напишан романот *Човекој што се смее* како најинтезивен во неговата уметничка посветеност: „Вистинскиот интензитет, оваа уметничка дејност ќе го достигне со неговиот престој на Каналските Острови, на кои Иго ќе помине голем број години во непосреден контакт со дивата и сурова природа, карпестите брегови и величествените бранувања на океанот“ (Урошевиќ 2001, 66).

И навистина, зборувајќи за драматичноста и жестокоста во серијалот цртежи на Иго исполнети со атмосфера на ноќ среде пејзажи на немилосрдните „морски бури, бродови што стануваат жртви на огромни бранови, остатоци од нивните трупови“, Урошевиќ ја констатира очигледната романтичарска инспирација во занесот на човекот пред стихијата. *Човекој што се смее* не е само роман на гротеската; тој е и опсесивна балада за Природата спроти Цивилизацијата. Океанот не само што ја одредува судбината на ликовите, Гвинплен е исфрлен од морето на брегот на Портланд во уште првото поглавје „Ноќ помрачна од човек“, туку и ја структурира самата имагинација на Иго. Првиот дел од романот, насловен „Морето и ноќта“, буквално и симболично го поставува океанот како мрачна граница меѓу животот и смртта, помеѓу познатото и непознатото.

Бродовите што исчезнуваат во длабочините, немирните ноќни бури, па дури и немилосрдните брегови стануваат дел од еден поголем митолошки систем каде што човекот е во постојана борба со стихииите. Тоа е и гротеска и возвишеност, како што е и самата природа на океанот – грандиозна и непредвидлива, истовремено извор на живот и сила што проголтува и уништува. Само во таква средина — каде што брановите се чудовишни, а бреговите карпести и непристапни — океанот може да

исфрли дете како случаен остаток од бродолом, како нешто што природата сама го обликува и го исфрла на копното. Реченицата „Една помала сенка, што одеше и доаѓаше меѓу големите, укажуваше на цуце или на дете. Тоа беше дете“ е исклучително значајна токму поради начинот на кој океанот го претставува детето како сенка меѓу другите сенки, како привидение или суштество што излегува од длабочините на морето. Тоа не е само дете, туку и архетипски изгубено суштество – плод на истата таа стихижна природа што го исфрла и го остава на милост и немилост на светот.

Урошевиќ го лоцира периодот помеѓу 1856 и 1857 година како време во кое Иго ќе ги создаде „своите најнеобични, најкаприциозни, најзагадочни цртежи. Тука фантастиката е несомнено во полн замав: од под раката на поетот-сликар настануваат суштества, лица што во својата структура имаат нешто ту растително ту минерално, призрачни и гротескни свирачи на разни инструменти што – земени заедно – сочинуваат неверојатен, кошмарен, извиличен оркестар. Тој стремеж насочен кон допирот со натприродното, присутен во ликовната потрага на Иго по суштества од имагинарниот свет, е една мошне карактеристична романтичка црта во креативната природна на овој творец“ (Урошевиќ 2001, 68).

Фасцинира творечката фантазија и раскошната посветеност на Иго на творештвото изразено преку различни уметнички форми, неизбежно вкрстувајќи го книжевното дело *Човекој ишшо се смее* и ликовното дело на Иго како различни манифестации на една иста имагинативна матрица.

Заклучок

На крајот, предлагаме да размислиме околу современите компрачкоси. Се чини дека Виктор Иго директно нè поттикнува да размислуваме за вистинските компрачкоси во секое време, во секое општество – оние што во име на моќта и профитот манипулираат со туѓите судбини, ги создаваат „човечките чудовишта“ на современиот свет. Во „Од семиотика до култура на гротескното“ Катица Кулавкова забележува дека „во

свет во којшто владее насилство, гротеската е не само енигматична и мистична, туку и емпатична“ (Ќулавкова 2012: 205-2018).

Човекој шїо се смее е исклучително необичен, загадочен и ексцентричен во својата структура, тон и стил, и е можеби најкаприциозниот роман на Иго. Реактуализацијата на романот денеска поставува нови прашања што остануваат отворени за дополнувања и дообјаснувања, но Виктор Иго уште еднаш успева да проникне во вистината, но не таа од историските записи, туку во вистината што сите од нас понекогаш ја премолчуваме.

Литература:

- Капушевска-Дракулевска, Лидија. 2013. „Смешното во романтизмот“ во *Сиїе лица на смешноїо од аниїкаїа до денес*, Скопје: 163-169.
- Ќулавкова, Катица. 2021: „Од семиотика до култура на гротескното“. *Сїекїар* XXXIX, бр. 77, Скопје. Институт за македонска литература во Скопје.
- Србиновска, Славица. 2013. „Толкување на смеата во романот *Шеѓа* од Милан Кундера“ во *Сиїе лица на смешноїо од аниїкаїа до денес*, Скопје: 195-207.
- Урошевиќ, Влада. 2001. *Чуда и чудовишїа: За фанїасїикаїа во сликарсїивоїо*. Магор, 65-72.
- Чаусидис, Никос. 2013. „Устата на клоунот и насмевката на Деметра - Баубо“. *Сиїе лица на смешноїо од аниїкаїа до денес*, Скопје: 55-65.
- Igo, Viktor. 1985: *Їovek koji se smeje*. Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad“.
- Baudelaire, Charles. 1885: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. Calmann Lévy, 311-330.
- Hugo, Victor. 1846: *Le roi s'amuse*. Paris: Tresse.
- Hugo, Victor. 1883: *L'Archipel de La Manche*. Bibebook.
- Hugo, Victor. 1907: *L'Homme qui rit*. France: Librairie Ollendorff.
- Kaiser, John Boynton. 1913: “Comprachicos”. *Journal of Criminal Law and Criminology* 4 (2): 247-264.
- Rimbaud, Arthur. 1929. *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871*. France: Éditions des cahiers libres.
- Winock, Michel. 2020. *Le monde selon Victor Hugo*. France: Éditions Tallandier.

Nika Gavrovska

**GWYNPLAINE'S SMILE:
THE COMPRACHICOS AS A LITERARY MYTH IN THE MONSTROUS
UNIVERSE OF VICTOR HUGO'S THE MAN WHO LAUGHS**

Summary

Victor Hugo's *The Man Who Laughs* (1869) remains one of his most enigmatic and least studied novels, often overshadowed by his monumental works *Les Misérables* and *Notre-Dame de Paris*. This paper aims to explore the complex relationship between the grotesque through the character of Gwynplaine, whose permanently, surgically carved smile becomes a symbol of both aesthetic horror and social injustice. The novel is also profoundly shaped by the literary myth of the Comprachicos—a mysterious group of child traffickers who physically deform children. Examining the grotesque as a fundamental aspect of Hugo's Romantic imagination, this paper argues that the Comprachicos, as a pseudo-historical literary myth created by Hugo, frame this allegory and function as embodiments of political and moral corruption that shape both the human body and soul. Furthermore, the analysis explores how the fusion of reality and imagination in *The Man Who Laughs* creates a unique aesthetic space where the monstrous is not merely physical deformity but a symbolic expression of the dehumanizing mechanisms of society and social injustice.

Key words: Victor Hugo, *The Man Who Laughs*, Comprachicos, literary myth, pseudo-historical.