

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Факултет по славянски филологии
Катедра по теория на литературата



Франческа Иванова Земярска

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационния труд

МАСКА И ПОЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА МАРГЬОРИТ ЮРСЕНАР: ИНСЦЕНИРАНЕ НА ГЛАСА

за присъждане на научната и образователна степен „доктор“
по научна специалност 2.1. Филология –
Литература на народите на Европа, Америка, Азия, Африка и Австралия –
Западноевропейска литература

Научен ръководител:
проф. д-р Миглена Илиева Николчина

София

2024

Дисертационният труд „Маска и пол в творчеството на М. Юрсенар: инсцениране на гласа“ е обсъден и одобрен за насочване към защита на заседание на катедра „Теория на литературата“ към Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, проведено на 01 март 2024 г.

Дисертационният труд се състои от увод, пет глави, заключение и библиография. Обемът му е 243 страници, от тях 12 са библиография, съставена от 174 заглавия.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на в зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ пред жури в състав:

проф. дфн Амелия Личева, ФСлФ, СУ „Св. Климент Охридски“

проф. д-р Калин Михайлов, ФСлФ, СУ „Св. Климент Охридски“

проф. д-р Ангел Ангелов, ИЛ, БАН

проф. дфн Румяна Станчева, ФКНФ, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. дн Боян Манчев, НБУ

МАСКА И ПОЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА М.

ЮРСЕНАР: ИНСЦЕНИРАНЕ НА ГЛАСА

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

<i>Увод</i>	5
<i>I. Алексей и техниката „портрет на един глас“</i>	21
1. Монодия и полифония.....	Error! Bookmark not defined.
2. Интонационна маска.....	Error! Bookmark not defined.
3. Етопея и екфраза: инсцениране на един глас	Error! Bookmark not defined.
4. Картина, музика, писмо	Error! Bookmark not defined.
<i>II. Въображаемият баща: Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар</i>	26
1. Живият и обичащ баща	Error! Bookmark not defined.
2. Street haunting: Юрсенар чете Улф.....	Error! Bookmark not defined.
3. „Лабиринтът на света“ на М. Юрсенар: фикционализирана автобиография....	Error! Bookmark not defined.
Въображаемият баща на Юрсенар: отколешна меланхолия и очарователна резервираност	Error! Bookmark not defined.
4. „Дневникът на една писателка“ на В. Улф: упражнение на себе си..	Error! Bookmark not defined.
Въображаемият баща на Улф: ретроактивното му преосмисляне и въобразяването на езика	Error! Bookmark not defined.
<i>III. Хуманизъм, минал през бездната: Томас Ман и Маргьорит Юрсенар</i>	32
1. Статуи и свещници: Класическият дух на Европа, пренесен в Америка	Error! Bookmark not defined.
2. Историята на „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“ (1955–1962)....	Error! Bookmark not defined.
3. Препрочитайки Ман.....	Error! Bookmark not defined.
4. Епистоларната история на Ман и Юрсенар	Error! Bookmark not defined.
5. Ман, омагьосан от „Мемоарите на Адриан“	Error! Bookmark not defined.
6. Фройд и бъдещето.....	Error! Bookmark not defined.
7. Алхимични превращения у Томас Ман.....	Error! Bookmark not defined.

7.1. Маниакален реализъм и мит.....	Error! Bookmark not defined.
7.2. Многопластовото време	Error! Bookmark not defined.
7.3. Изотопията между микро- и макрокосмоса	Error! Bookmark not defined.
7.4. Демонизъм и изследване на бездните.....	Error! Bookmark not defined.
7.5. Игра и риск.....	Error! Bookmark not defined.
7.6. Херметизъм и инициация	Error! Bookmark not defined.
7.7. Nigredo: смърт и пробуждане	Error! Bookmark not defined.
8. Зенон, или човешката ситуация.....	Error! Bookmark not defined.
8.1. Малкият свят, големият свят.....	Error! Bookmark not defined.
8.2. Гласът на Зенон спрямо гласа на Адриан	Error! Bookmark not defined.
8.3. Универсалният човек и алхимията: <i>obscurum per obscurius</i>	Error! Bookmark not defined.
8.4. Отказването от живота: смъртта на Зенон.....	Error! Bookmark not defined.
IV. Маскен бал и фрагменти от любовния дискурс	40
1. Преоткриването на Гърция: залозите на една литературна игра....	Error! Bookmark not defined.
2. Десетата маска в структурата на „Пламъци“	Error! Bookmark not defined.
3. Мизандра и Ахил: полът като маска.....	42
4. Патрокъл и Пентезилея: маската като творба	43
V. Маската като лице	45
1. Майцеубийството у Есхил, Софокъл и Еврипид.....	Error! Bookmark not defined.
1.1. Вечната Електра	Error! Bookmark not defined.
1.2. Есхил – <i>stasis</i> : мрачната драма на Атридите	Error! Bookmark not defined.
2. Юрсенар: липсващото майцеубийство.....	Error! Bookmark not defined.
3. Клитемнестра в очакване на Агамемнон.....	Error! Bookmark not defined.
Заклучение	49
Библиография.....	54

УВОД

Настоящата работа си поставя задача да изследва проблема за маската, пола и респективно за субекта у Маргьорит Юрсенар, залагайки хипотезата, че методът на тяхното изграждане е свързан с въпроса за инсценирането на гласа. Тези понятия не са изведени през нечия теоретична траектория, а по-скоро през паралитетурните текстове на Юрсенар като есета, бележки, предговори и разбира се, през художествените ѝ произведения. Теоретичните предпоставки, които функционират в цялата работа, предполагат, че полът е конструиран през един дискурсивен маскарад, така че идеята за идентификация е видяна не като монолитна, фиксирана или есенциалистка, а като игрова. Оттук и пряката връзка между маска и пол.

Хипотеза на работата относно маската и гласа е, че те не си противостоят, а влизат в обща динамика през това, което Юрсенар отбелязва като специфична техника на писането ѝ, която е свързана с инсценирането на един наративен глас, през чийто тембър, обхват, височина и вътрешни модуляции са изгладени както романовата фикционална реалност, времето на разказа, така и хетерогенният субект в процес. Същественният момент е, че гласът е винаги вторичен и реконструиран, въобразен през текстове, архиви, писмени следи.

Изследването мисли себе си като произтичащо от две линии в българското литературознание, най-синтезирано представени в „Смисъл и майцеубийство“ на Миглена Николчина и „Истории на гласа“ на Амелия Личева. Траекторията от „Истории на гласа“, която дисертацията продължава, е поставяне на *гласа* като: „разказ за акустичните маски, за ролите и травестиите на гласа, за сюжетите на неговата конструираност, за различните му присвоявания“¹. Чрез деконструирането на понятието *глас* книгата на Личева ясно демонстрира както теоретично, така и по отношение на историята на европейската литература от Омир до Юрсенар атопичността на гласа, който е в непрекъснат процес на разпадане и конструиране, на присвояване и отчуждаване, на интимно и екстимно пресичане на тялото и езика.

¹ Личева, *Истории на гласа*, 2002, 8.

Функцията на маската у Юрсенар е разгледана през концепциите на Юлия Кръстева за абекта и въображаемия баща. Николчина прилага тези понятия в анализа си на затрудненото допускане на женски имена в литературните канони и на тенденцията женският принос в литературата и културата да бъде ретроактивно заличаван: ако Харолд Блум вижда едипалното „безпокойство от влиянието“ като определящо литературните генеалогии, в случая с жените творци „абектното“ майцеубийство се оказва матрицата на (липсата на) наследяване². Отговорът на Кръстева на тази матрица е идеята ѝ за „сингуларността“ на женския гений – тъкмо като такава сингуларност може да бъде разгледана Юрсенар.

Какво във фигурата и творчеството на Юрсенар предизвиква желанието точно тя да е обектът на настоящата работа? Именно това, че тя е образцов пример за тази затрудненост по отношение на вписването в канона, което най-ясно може да се проследи през банализирания факт, че тя е първата жена член на Френската академия³. Това закъсняло включване на жена, което е показателно само по себе си, предизвиква големи дебати за мястото на Юрсенар сред писателките на ХХ век. Основните полемични линии около фигурата ѝ са маскулинното ѝ писане и отказът ѝ да подкрепя феминизма, въпросът за принадлежността ѝ към френската литература и американското ѝ гражданство. Тя прекарва половината си живот в Америка, а също така има смесен произход на белгийска, по майчина линия, и френска, по бащина линия, кръв. Основно заради гореизброеното аферата по приемането на Юрсенар в Академията не протича съвсем плавно. Срещу нея дълго са отправяни противоположни обвинения като „има само един недостатък – че е жена“ или „не е достатъчно жена“. Част от аргументите са *ad hominem*: „не е добър писател, защото е толкова грозна и дебела“ или „човек, който е чел толкова много, не може да е добър писател“⁴. Не е истинска жена, не е истинска францужойка. Стремещът на работата е да мисли Юрсенар през двойния отказ на това да не причислява фигурата ѝ към един изцяло маскулинен почерк и да не я притегля към някакъв феминистичен пробив. На български нюансираното наблюдение на един от нейните преводачи Красимир Мирчев кореспондира и с хипотезата на настоящото

² Николчина, *Смисъл и майцеубийство*.

³ В броя на „Литературен вестник“, по повод 40 години от приемането на Юрсенар в Академията, различни български интелектуалци отговарят на въпроса какво е онова, което пробива мъжкия ред и отваря една нова страница в историята на Френската академия. Земярска, „Една жена, член на Академията“, 10–11.

⁴ Savigneau, *Marguerite Yourcenar: Inventing a Life*, 1993, 383.

изследване. Мирчев коментира рецепцията на Юрсенар на френска сцена между войните по посока на една универсалност: „За тях връх на нейното творчество си остава „Пламъци“ (1936) – отвъд тази книга (а всъщност до голяма степен именно с нея) започва „изпълзващата се“ Юрсенар, която решително се отвърща от твърде домашния, до голяма степен самозадоволяващ се кръг на парижки литератори и предпочита пътищата на света, домогва се до един все по-отворен хуманизъм...“⁵. Днес Юрсенар не бива да се мисли през рамката на националната идентичност или изцяло в контекста на Френската академия. В работата тук фигурата на Юрсенар е разглеждана в духа на представителите на една космополитна общност на световната литература и хуманизма.

Част от залога на работата предполага да не се пропуска този аспект, който търси мястото на писателката на картата на световната литература. Юрсенар успява да следва един идеал за световна литература, който не попада в нито една от трите клопки, очертани от Цветан Стоянов в кратката му статия⁶ от 1970 г. – тя не се вписва нито в тесните граници на изолационализма и националисткия дискурс; не влиза в глобализиращия капан и александрийското (англо-саксонското) уеднаквяване; не следва пазарната логика, в която на малките литератури се гледа през погледа на екзотизацията.

Юрсенар е включена в една от най-влиятелните визии за световна литература днес – тази на Дейвид Дамрош. За Дамрош Юрсенар е отдавна обикнат пример – той говори за нея в различни публични лекции, но също така и в книгите си „Да сравняваме литературите: Литературознанието в Глобалната епоха“ (2020) и „Пътешествие около света в 80 книги“ (2021). Съвсем пряко на въпроса какви са режимите, през които Юрсенар се вписва в неговата концепция за световна литература, Дамрош отговаря, че макар Юрсенар да е част от Френската академия, е преди всичко американска гражданка, написала големите си романи в САЩ⁷, очарована от откритите пространства и афроамериканската култура. Дамрош не пропуска да подчертае, пътуванията на Юрсенар по света и интереса ѝ към „множество предмодерни светове, а не (...) [към] модерните хронотопи“⁸. В своите прочити върху Юрсенар Дамрош набляга най-вече на

⁵ Юрсенар, „Пламъци“, 6.

⁶ Стоянов, „Идеалът за „световна литература““, 66–65.

⁷ От някои от най-изявените юрсенароведи този въпрос се разглежда в сборника „Маргьорит Юрсенар и Америка“ в три посоки: сблъсъкът на писателката с американския начин на живот, присъствието на Америка в творчеството ѝ, както и рецепцията на нейните произведения отвъд Океана. Виж: Goslar, *Marguerite Yourcenar et l’Amérique*.

⁸ Дамрош и Земярска, „Световната литература като двуглавото въображаемо животно Бутни-Дръпни“, 10.

това, че тя не трябва да бъде мислена като вечна европейка, чийто живот в САЩ е изгнание в културна пустош⁹. Това е един предимно географско-пространствен подход – американска гражданка, пътуваща много по целия свят, създаваща отдалечени светове, подобно на собственото ѝ отдалечаване от Франция, който още по-ясно се вижда в идеята зад проекта „Пътешествие около света в 80 книги“. Преводачеството е важен критерий в създаването на тази типография на литературата за Дамрош, доколкото той разпознава световната литература преди всичко на английски език¹⁰. В книгата е подчертано, че това пътуване е само една версия на световната литература, без претенция това да бъде списъкът на каноничните книги подобно на Харолд Блум, нито да дава униформен ред на глобализираната литература. Дейвид Дамрош сам отправя към „Западният канон“ на Харолд Блум, която нарича „великолепна книга“, но идеята му е да разшири обхвата ѝ към един съвременен „глобален пейзаж“, а не само европейски, като същевременно също снесе претенцията за общовалидност. Ако използваме термините на Блум от „Безпокойството от влияние“, този опит на Дамрош да продължи каноностроенето, започнато от своя колега, би било *tessera* (завършване) – второто отношение към предходниците, в което тяхното дело изглежда фрагментарно и нецялостно. В защита на Блум може да се добави, че разглежданите от него автори в „Западният канон“ съвсем не са, както посочва Дамрош, двадесет и шест, а значително повече, като включим и финалния списък, в който Маргьорит Юрсенар присъства в хаотичната епоха с два свои романа¹¹.

Към начина, по който конструира световната литература Дамрош е добре да се добави погледа на Галин Тиханов. Тиханов критически преосмисля понятието за циркулация, зад което ясно се разпознават либералният англосаксонски дискурс и идеята за една по-обхватна екосистема, в която всички текстове на английски език текат безпрепятствено, придвижват се и биват превеждани. Като контрапункт на тази аисторическа и деконтекстуализирана представа за световната литература Тиханов развива идеята за литературни зони и зонален модус, в който българската литература е

⁹ Damrosch, *Comparing the Literatures*, 220.

¹⁰ Damrosch, *Around the World in 80 Books*, xviii.

¹¹ Bloom, *The Western Canon*, 552.

в диалог с балканската литературна зона, със славянската зона и като такива тези зони вътрешно се застъпват, хибридизират, оспорват и се вливат в световната литература¹².

Към този актуален дебат особено значимо ми се вижда да се мисли хипотезата на Огнян Ковачев от последната глава от книгата му „Литература и идентичност“ (2005), в която са съположени понятията за национална, световна и глобална литература в съвременната ситуация¹³. Ковачев разглежда понятията както с оглед на тяхната териториална, така и на тяхната тропологична референциалност. Струва ми се знаково как свързването на *световна* и *литература* може да бъде разделено на преди и след навлизането на глобализиращите тенденции: „сътношението между национален и световен формат в предглобализационния дискурс грижливо си придава формата на инкорпориране на частния принос в надвишаващото го не само количествено цяло“¹⁴. Така Ковачев посочва като водещо за световната литература, очертана още от Гьотевия разговор с Екерман от 31.01.1827 г., нейната универсалност и общочовешки диалог, но и още по-важно нейното темпорално сновене между *минало* и *настояще*, *класичност* и *модерност*, *образцовост* и *съвременност*. В крайна сметка в подобно времево съчленяване може да видим теориите за канонформиране, познати ни от Т.С. Елиът, Борхес и разбира се, Х. Блум от „Безпокойството от влияние“. Скептично-тревожното размишление за разликите, които идват с глобализма и глобалната литература, съпътствани от новите медии и виртуалността, са особено важни. Те диагностицират нови тенденции, които вече съвсем не са утопични или дистопични, а все повече наличност: „Новите средства не само улесняват и ускоряват човешките дейности и общуването, но възпроизвеждат един технологичен свят, в чиито виртуални пространства бродят призраците на изгубения усет за реалност?“¹⁵. Накратко, онова, което Дамрош нарича световна литература днес, добре бива описано от Ковачев с понятието за глобална литература с всички съпътстващи измамни прилики и работещи разлики от просвещенско-романтическия образ за световна литература. Именно в този ракурс ми се струва плодотворно да препрочетем залозите на „Литература и

¹² Tihanov, „Beyond Circulation“, 223–247; Тиханов, *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. Избрани статии и интервюта*, 225.

¹³ Отвъд посочена глава от „Литература и идентичност преобразования на другостта“, Огнян Ковачев мисли върху проблема за световната литература още в Ковачев, „Национална литература. Световна литература. Глобална литература?“ и Ковачев, „Световната литература днес – сфера, чийто център е навсякъде?“.

¹⁴ Ковачев, *Литература и идентичност преобразования на другостта*, 247.

¹⁵ Ковачев, 242.

идентичност: преображения на другостта“, в която сновенето между национално, световно и глобално е нишката на Клото, Лахезис, Атропос, която минава през цялата книга. В главата върху Даниела Ходрова „Тета“ е разгледан като роман-метафикция и е съположен до Джон Барт, Пинчън, Калвино, Анжела Картър, но и до Сервантес, Борхес, Кундера, но и Дебелянов е четен успоредно с Рилке, готическата символика е търсена в българския символизъм, както и е разгледана възможността да мислим за балканска готика. Това на практика добре се вписва в идеята на Тиханов за зоналност на световната литература и един възможен интертекстуален диалог и напрежение между отделните зони, в които естетическите, политическите, социалните и икономическите фактори не са забравени. Така теоретичната рамка на Ковачев дава необходимите инструменти критически да се погледне на съвременното глобално понятие за световна литература с един аргумент, по-близък до Блум.

Но да се върнем към *примера Юрсенар*. Разбира се, изключително интересна и сложна е линията около вписаността и съответно невписаността ѝ в различните контексти и езици, в които тя пребивава още приживе. Отвъд биографичната ѝ история Юрсенар изработва в своето творчество визия за световна литература през сюрреалистично съчетаване на древни маски и съвременни тела.

Тази динамиката най-директно може да бъде мислена в „Пламъци“ и „Източни новели“, две книги, върху които Юрсенар работи успоредно по време и след своето първо пътуване из Гърция и Балканския полуостров¹⁶. Новелите разказват истории, взети от фолклора или от всекидневния печат, от различни точки на света – Гърция, Сърбия, Индия, Китай, Япония. Мисленото съчетаване на „Пламъци“ и „Източни новели“ обаче дава поглед едновременно за културното минало и предизвикателствата на настоящето, облечени в поетически език и съчетаващи различни реалии на литературата от съвременния кръг към току-що случилите се автори като Марсел Пруст, Вирджиния Улф, Томас Ман, но и цялата традиция, към която Юрсенар се отнася като Расин, Шекспир и още до античния свят, без да са пропуснати балканските народи с Крали Марко, но и принц Геджи, Ван Фу, богинята Кали. Ето защо ми се струва не самото пътуване онова, което води метода на Юрсенар, а възможността да си служи със

¹⁶ На историята около това пътуване, което е знаково и плодотворно за формирането на Юрсенаровото вживяване в отминали времена, се спирам подробно в първа част на четвърта глава „Преоткриването на Гърция: залозите на една литературна игра“.

стилистични маски, да мимикрира съответните традиции, диалекти и обичаи. През идеята за зоналност можем да мислим „Източни новели“ като засрещане на балканската и славянската литературна зона, но и тази на близкия и далечния изток. Това изцяло въображаемо съчленяване и съполагане на традиции израства точно от остранистената гледна точка на Юрсенар, която през своето пътуване в съвременна Гърция извършва едно своеобразно потъване в миналото, което позволява археологически да се кръстосват не само географски, но и времеви зони.

Тук е мястото да се прибави интересната идея на Камелия Спасова за *световната литература като въображаема*: „Идеята за световна литература може да бъде представена не само през геополитическия фактор (съвременна антология-колекция от жанрови-образци от екзотични точки на света или акумулационно събиране на произведения от различни времена и епохи), а също и през фактора на въображаемия компонент, който е способен да създава цялост и свят. В този случай може да говорим за въображаемите световни литератури, като тяхната множественост и асиметрия е в самата основа на дефинирането на понятието“¹⁷. И в този смисъл – да, пътуването из света е важно за Юрсенар, но собственият ѝ биографичен опит и най-вече творческият ѝ опит показват, че пътуването и местоположението на литературата работят с въображаем елемент. Световната литература е невъзможна именно без един въображаем компонент, който събира разпръснатите географии в споделен свят; дава възможност за превъплъщения в отминали времена; събира фрагментирания житейски опит в сюжет с начало, протичане и край. През примера на Юрсенаровото творчество още по-ясно можем да се насочим към едно понятие за световна литература, което трябва да си служи с два компонента – въображаем и зонален, едва тогава то придобива своя релеф.

Предложеното изследване върху творчеството на Маргьорит Юрсенар не следва хронологичния ред на написването на нейните творби. Първата глава от работата е върху ранния роман на авторката „Алексий или трактат за напразната борба“ (1929), втората върху мемоарната трилогия „Лабиринтът на света“ (1974–1984), третата се спира на романа „Творение в черно“ (1968), а последните две глави, четвърта и пета, разглеждат сборника с поеми в проза „Пламъци“ (1936). Едно от основанията ми да избира такава

¹⁷ В своя доклад на форума „Кино, канон, готика“ (26–27.11.2021), посветен на О. Ковачев, представи идеята си за *световната литература* като въображаема. Цитирам идеята ѝ през част от нейното резюме, което все още не се е превърнало в публикуван цялостен текст.

композиция е проследената в цялата дисертация теза, че у Юрсенар хронологията е винаги сгъната в типологията: ранните творби предусещат късните, късните инкорпорират ранните. Този подход, изведен и мотивиран отново през написаното от писателката, е предпочитан от мен както на структурно ниво, така и на нивото на работата глава по глава. Създаденото от Юрсенар е винаги вторично, ретроактивно и рефлексивно. Вторично е, доколкото употребява документи, архиви, други предшестващи ръкописи, чернови и бележки; ретроактивно е, тъй като късните творби поглъщат ранните; рефлексивно е, защото набавя паратекстове, в които са коментирани приликите и разликите с предходниците, интертекстуалните връзки и философските залози на художественото произведения. Вторичният, ретроактивният и рефлексивният подход изработват многопластовата структура на творчеството на Юрсенар.

Юрсенар никога не спира да мисли върху една вече завършена своя творба дори когато редакциите на нивото на сюжета и стила са вече преустановени. Белгийско-френската писателка ¹⁸ често добавя нови паратекстове: предговори, бележки, послеслови, допълващи фрагменти; а също видоизменя един сюжет или техника от стар текст в нов. Но този процес работи напред и назад във времето. Ранният роман „Алексий или трактат за напразната борба“ е толкова забележителен като „портрет на един глас“ и защото тази техника се появява в големия роман „Мемоарите на Адриан“. „Алексий“ е наративна скица на „Адриан“, оголена техника.

Един красив, странен пример за това вгъване на времената е историята около дописването на „Сънища и съдби“ от 1938 г., която онагледява както динамиката на ранното в късното и късното в ранното, така и таланта на писателката да превърне травмата в разказ.

„Сънища и съдби“ е каталог от онирични преживявания, записвани от Юрсенар в продължение на пет години между 1931 и 1936. Около две години са нужни на писателката, за да превърне дневниковите записки в книга, мислите и работата върху

¹⁸ Във френскоезичните изследвания върху творчеството Юрсенар не се среща или се среща изключително рядко това тя да бъде наричана „белгийско-френска“ писателка, доколкото белгийската ѝ страна е често заскобявана. Тъй като френскоезичната е най-голямата ѝ рецепция, Юрсенар е по традиция наричана френска писателка. За настоящото изследвана белгийският компонент е значим, доколкото и собствената ѝ генеалогическа фантазия е значеща. Ето защо в този контекст белгийско-френска и френска се използват като синоними. Трябва да се има предвид, че навсякъде мисля фигурата на Юрсенар в духа на този амалгамен произход, но употребявам по-често само „френска писателка“, за да не утежнявам излишно езика там, където няма смислов заряд на това подчертаване.

нея обаче не прекъсват и след това. Във времето писателката вади цитати за сънуването от книги, които чете (Новалис и сюрреалистите, Артемидор и Фройд, Паскал и Кайоа), за да преразгледа, допълни и преиздаде размишленията си за сънищата. Тя не успява да осъществи докрай идеята си, тъй като смъртта ѝ я застига, преди да доработи новото издание. Юрсенар оставя богати (но и донякъде хаотични) бележки по „Сънища и съдби“, водени през целия ѝ живот, в своя архив, който се съхранява в Харвардската библиотека. Ето защо само най-ясно изразените ѝ желаниа са добавени пряко в текста на посмъртните издания. Каквото е започнало да я вълнува, то я вълнува по протежението на писането и на останалите нейни текстове, така че сънуването се появява като тема и в много други произведения отвъд „Сънища и съдби“ – ето защо най-отчетливото сред изискванията, които е оставила, е добавянето на два пространни епиграфа от двата ѝ големи романа „Мемоарите на Адриан“ (1951) и „Творение в черно“ (1968), в които Адриан и Зенон изказват размишления върху призрачно-сюрреалистичната природа на сънищата. Те коментират силата на сънищата на прага на собствената си смърт в особеното състояние между агония и просветление. За Адриан сънищата изваждат събития, по-наситени и по-действителни от реалността. Подобно на него Юрсенар коментира, че сред мъглата от обикновени сънища има някои по-извънмерни, които могат да се познаят по яркостта на образите и цветовете в тях. При Зенон епифанията е в противоположна посока, ученият алхимик постига състояние, в което реалността става по-наситена от сънищата: „Но вече дори и от сънища нямаше нужда. Нещата от само себе си добиваха наситените цветове, зървани само насън, напомнящи чистото зелено, алено и бяло от алхимическите обозначения“¹⁹. Епифанията за Адриан остава в плен на сетивното; алхимичното просветление при Зенон минава отвъд посредничеството на сетивата през идеята за творение в черно, разпада, работата с негативността. Размишленията на императора и алхимика от двата по-късни романа се трансформират в епиграфи към по-ранната от тях „Сънища и съдби“.

Така една ранна творба на Юрсенар се оказва последна и незавършена, а написаното в по-късните творби е вградено в по-ранната. През това двупосочно протичане на времето може да се изведе един съществен аспект на анализите в отделните

¹⁹ Юрсенар, *Творение в черно*, 1984, 291.

глави на тази работа – той е свързан с хибридността на реални и въображаеми родства у Юрсенар.

Както вече беше посочено, през 1980 г. Юрсенар става член на Френската академия, но пътят ѝ натам е трасиран от приемането ѝ в Белгийската кралска академия през 1971 г. Подобно припомняне може да ни послужи като метафора, чрез която да се види зад фигурата на бащата и френския произход често пренебрегваната фигура на майката и белгийското ѝ потекло. Майката на Юрсенар Фернанд умира няколко дни след тежкото раждане на своята дъщеря Маргьорит. В този смисъл майцеубийственият сценарий при Юрсенар не е фантазъм, а факт. И „Сънища и съдби“, и „Лабиринтът на света“ започват с момента на раждането на Юрсенар и смъртта на нейната майка. Този подход на Юрсенар да скицира в ранните творби и да инкорпорира скицираното в късните (и понякога, както показах по-горе, да дописва ранните, като инкорпорира части от късните) е онова, което ме е водило в това темите, разглеждани в работата, да са подредени не в хронологичен ред, а в опит да се мислят те типологично.

В „Сънища и съдби“ Юрсенар най-пряко и непосредствено разкрива ролята, която изиграва смъртта на майка ѝ в собственото ѝ формиране. Баща ѝ Мишел е застъпен в множество спомени, писма и интервюта, но големият разказ за него идва в мемоарната трилогия „Лабиринтът на света“, която започва именно с това раждане/смърт. В тази първа част на трилогията Юрсенар бавно и с красив детайл описва засрещането на животите на Мишел и Фернанд, както и на техните семейства. Тя въвежда атмосферата, която предхожда нейното раждане – мрачното време в Белгия, библиотеката на родителите ѝ, в която те четат под зоркия поглед на статуята на Минерва, всички жени, които се шурат из коридорите на замъка и говорят ту на немски, ту на френски, лекото разочарование на баща ѝ от дребнобуржоазните навици на младата му съпруга, кучето Трир, което с доволство си пийва мляко от ежедневната доставка до дома. Забележително е наблюдението на Юрсенар, че най-очарователното качество на нейната майка по всяка вероятност е гласът ѝ, чийто тон и ритъм авторката си представя по една бележка, запазена от нейния баща от времето, в което бременната ѝ майка не може да говори поради операция на мъдрец и чрез писането си тя осъществява всекидневния си контакт с Мишел. Юрсенар не пропуска да внесе една фаталистична линия, която предполага, че майка ѝ е предусещала в дните преди нейното раждане какво предстои, тъй като майката на нейната майка (бабата на Юрсенар) и бабата на нейната майка (прабабата на Юрсенар) умират при раждане. Раждането на малката Юрсенар е

мъчително, продължително и кърваво. Детето е извадено с форцепс, а Фернанд е обхваната от треска. Разказът представя смъртта на майка ѝ с приложен лист хартия, на който баща ѝ е записвал пулса и температурата на родилката от 11-ти до 18-ти юни, като Юрсенар заключава: „Фернанд умря вечерта на 18-ти от родилна треска, придружена с перитонит“²⁰. Отвъд този разказ от последното десетилетие на писателката, който вероятно е и най-емблематично посочваният от изследователите ѝ по повод фигурата на майката, Юрсенар е оставила и един свой повтарящ се детски сън в предговора към „Сънища и съдби“, който сама интерпретира като сън за раждането си:

В сънищата си виждах как едно окървавено, обезобразено тяло пада в една стая през необичайно широкия и тъмен комин. Моите разсъждения като спящо момиче обясняваха това събитие с присъствието на горния етаж на крадци, за чиито прояви прислужниците често четяха пред мен във вечерния вестник, но ми се струва вероятно това да е бил сън за раждане, породен от сексуално или по-скоро репродуктивно любопитство у едно малко момиче, което сигурно е чувало много прошепнати намеци за майка си, починала при раждане, и за използването на жезела по време на раждането.²¹

Откъде идва ужасът от този сън и как си го обяснява сънуващата? Това е сън за раждането като майцеубийство. Отделянето на бебето от тялото на майката е асоциирано с образите на разкъсване, разчленяване, обезобразяване. Юлия Кръстева въвежда понятието за *абект* по отношение на най-ранната фаза в конструирането на субекта. Границата между субекта и обекта все още не е установена. Абектът бележи все пак една фина черта, която се прави между чисто и мръсно, между моето чисто тяло и външното му. „Чертата е крехка, абектът, който е майката, майчиното тяло като отхвърлени, за да се обособи моето тяло – е непрестанна заплаха, мощно притегляне към разнищващото завръщане в изначалната неразчлененост, от която бъдещият Аз може да се откъсне, като катапултира чрез метафоричен скок на отъждествяване – вчувстване – с

²⁰ Юрсенар, *Благочестиви спомени*, 2006, I:37.

²¹ Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, 30.

въображаемия баща“²². У Юрсенар травмата е, че това фантазматично отделяне от умъртвеното майчино тяло – абекцията на това тяло като безформено и ужасяващо и съпътстващата виновна фантазия за майцеубийство – се е случило буквално. Раждането на дъщерята действително е причинило смъртта на майката. Забележителното в спомена на Юрсенар е, че тази необходима за психическото развитие загуба, тази конститутивна раздяла, преживявана като убийство, е вече заменена от темата за гласа на майката, този толкова красив глас, който авторката си представя на основата на написаното от баща ѝ. Въображаемият баща, който у Кръстева е хибридна фигура, амалгама на майката и бащата, се появява като спасяване на майчиния глас в писменото слово на бащата. Майката е изгубена, но е намерен *гласът като писане*. Тази метаморфоза на абекта във въображаемия баща, метаморфозата на загубата в ритъм, тембър, глас и най-сетне в разказ и въображаеми литературни произходи и сродства е носещ конструктор за настоящата работа.

В „Сънища и съдби“ интерпретацията на съня е веднага отместена на едно друго ниво, буквално чрез метафора отива на горния етаж. Там има разказ на прислужници, сензационни престъпления, извлечени от вестниците, крадци: едно по същество доста по-приемливо обяснение, в което най-важното е, че има история. Това, което сънят на малкото момиченце извършва, е скокът между *абекта* и *въображаемия баща*, между майката труп и историята на прислужниците. Материалният белег за този метафоричен скок е „прошепнатите намеци“. Шепотът в термините на Кръстева е *семиотичното*, което е майчиният пред-език. Това е езикът не като логическа и символна система, а като тембър, ритъм, интонация, жест, вокализация. Шепотът е самото място, което позволява подобен сублимационен скок, един творчески момент по конструирането на субекта. В теорията на Кръстева и в прозата на Юрсенар този субект е множествен, хетерогенен, познаващ силите на негативността.

И така композицията на дисертационния труд не следва хронологията на излизането на разглежданите творби, а логиката на метаморфозите на изгубения майчин глас в бащиното слово и ретроактивните усуквания на времевите пластове, произтичащи от метода на Юрсенар, при който старите и новите текстове не престават да се дописват взаимно. Хронологията във всеки момент ме занимава и е биографически застъпена във

²² Николчина, „Българската следа в психоаналитичния обрат на Юлия Кръстева“, 126–127.

всяка глава на изследването, но тя е, така да се каже, парадигмален срез, а композицията е водена от приоритета на тематичното подреждане. Тази логика е и сама по себе си базирана на психоаналитичното преплитане на логическо и хронологическо в ставането на субекта според Юлия Кръстева, където символният и темпорален порядък е подплатен и преобръщан от турбуленциите на семиотичното.

Темата за намирането на изгубения глас заляга в първа глава от работата „Алексий и техниката „портрет на един глас“. В нея на фокус е най-ранният роман на Юрсенар, „Алексий или трактат за напразната борба“ (1929), където героят е творец-музикант, който е престанал да твори. Тук Юрсенар изработва техника, която назовава „портрет на един глас“, или монодия. Полифоничното вътрешно разпадане на монодията е ключова. Целият наратив е движен само от гласа на протагониста, без да има външна инстанция, която да го коригира. Гласът на Алексий обаче не е монолитен и непротиворечив, а напротив той непрестанно се разпада на гъмжило от вътрешни гласове на предразсъдъци, несъзнавани желания, самозаблуди. Динамиката на гласа, неговият тембър, интонацията, ритъмът можем да опишем през *семиотичното* на Кръстева, а трайната идентификация с една картина извършва работата, обвързана с *въображаемия баща*. Самият глас става сцена, в която се опитват да се подредят парчетата от един разпилян живот – разказът е ретроспективен, обърнат назад, но неговата история трябва да стигне до точката на появата на субекта. С понятията на Кръстева финалният разрив на Алексий, или началната точка на разказа е пробивът, който му позволява да премине отвъд депресивно-меланхолната връзка с майката към творчеството.

Втората глава „Въображаемият баща: Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар“ прекосява цялото творчество на френско-белгийската авторка, за да стигне до мемоарната ѝ трилогия „Лабиринтът на света“ (1974–1988), последното произведение, върху което тя работи. Тук понятието на Кръстева за *въображаем баща* е изведено на преден план, като през него се обяснява силата и страстта на Юрсенар да извежда (въображаеми) родства, далечни генеалогии и чичовци от миналите векове. Юрсенар премахва собственото си аз от мемоарите, но всъщност не напълно. Тя инсценира собствения си глас в тях именно като движеща сила на разказа, която разкроява и монтира времевите пластове, сменя оптиките на далечното и близкото минало, обвързва личното си раждане (историята на майцеубийството) с опита да набави своите родства. Примерът с Улф е от особено значение, доколкото френско-белгийската автора е

преводачка на романа „Вълните“, роман, съставен изцяло от вътрешни монолози. Връзката между този похват и монодиите на Юрсенар, каквито са например романите ѝ „Алексий“, „Мемоарите на Адриан“, е съвсем явна. Освен Улф като „въображаема майка“ на Юрсенар и споделената техника „портрет на един глас“, главата извежда още една важна характеристика на гласа: непрекъснато да *прекосява територията вътре/вън*. Това ретроактивно изговаряне отвътре на цял един свят при Юрсенар добива най-мощна и бляскава форма в „Мемоарите на Адриан“, доколкото интроспективният глас на императора не ни разказва драмата на личната си загуба, а ни показва края на един свят.

Трета глава „Хуманизъм, минал през бездната: Томас Ман и Маргьорит Юрсенар“ се занимава с *алхимията на сублимацията*, както Кръстева нарича психическата възможност на субекта да превръща травматичното в творческо. Крайните форми при неуспех на сублимацията водят до затруднено встъпване в езика, съответно до психози и халюцинация, а най-интензивният успешен опит е при писателите. „Тази алхимия на сублимацията, която Фройд поставя в основата на способността за мислене, е от изключителен интерес за разбирането на творчеството на писателите“²³. Майсторът на сублимацията при Юрсенар е изграден през маската на ренесансовия хуманист, учен и алхимик Зенон, който, колкото повече гледа в бездната на политическите размирици от XVI, толкова повече вижда бездната в себе си. В тази глава размишленията на Юрсенар върху Томас Ман изпълняват няколко задачи. Първата е донякъде очаквана – показва се как авторката създава въображаеми родства, като вписва и Томас Ман във веригата на велики модернисти предходници. Втората задача е да направи прочит в диалог между „Вълшебната планина“ и „Творение в черно“, доколкото романът на Юрсенар е реплика към този на Ман. Третата е да тематизира темпоралността в жанра на романа, като се развие една аналитика на времето у двамата романисти. През нея стават видими различни пластове на времето, както и неговата особена амбивалентност. Не просто новото стъпва върху старото, но и миналото е мислено като динамична величина – то не е застинало, а се променя, пълно е с неразгърнати възможности, позволява нови преображения. В този смисъл алхимичната метафора за сублимационната способност е съположена върху работа с времето. Неговото усукване напред-назад позволява алхимичните трансмутации на субекта в процеса да бъде

²³ Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte*, 123.

хетерогенен, многофасетъчен – герои с хиляди лица. Работата показва по какъв начин се наслаждават пластове на времето в творчество на Юрсенар, като на микроново се спира върху симбиозата между факт/фикция; архив/въображение; минало/наратив. Така самият субект е видян не като статична, а динамична категория. Историята на субекта е направлявана много повече ретроактивно чрез покриващия спомен или последствието (*Nachträglichkeit* по Фройд), а не от линейния детерминизъм. В крайна сметка писателският опит на Юрсенар и Ман са разгледани като опит да се мисли един нов тип хуманизъм, който познава ужаса на Втората световна война и без да сменя демоничното у човека, не губи вярата си в него.

Последните две глави от работата са посветени на поемата в проза „Пламъци“ (1936), но всяка от главите изпълнява различна функция. Четвърта глава ни въвежда в една драматургия на маските, в която субектът построява своята сценография на любовта. Полът е мислен като игрови конструкт, като маска. Така всеки от фрагментите в „Пламъци“ е своеобразна маска, зад която стои интимната лирическа страст – Федра, Сафо, Антигона, но и Ахил, Патрокъл като истории на любовта през определен наративен глас. Дневниковият опит на Юрсенар е вграден не толкова в женския персонаж като Сафо, колкото в мъжкия персонаж като Ахил – той най-точно назовава нейния фантазъм. В тази част през Ролан Барт и Жерар Женет се прави опит да бъде концептуализирана *нулевата фигура*, немаскираното говорене, за да се покаже, че няма пряко автентично писане: гласът е винаги инсцениран. Петата глава „Маската като лице“, парадоксално или не, се обръща към началото. Сред заскобяването на въпроса за абекта по протежение на цялата работа за сметка на въображаемия баща, последната глава отново подхваща въпроса за майцеубийството.

Тук е моментът да се отбележи и това, че отделна част върху „Мемоарите на Адриан“ няма, но този роман е съпоставително разглеждан във всяка една от останалите части: (1) изследвана е връзката между „Алексий“ и „Адриан“ по линията на техниката „портрет на един глас“; (2) разгледан е компонентът на въображаемото родство, което Юрсенар извежда във връзка именно със своите герои Адриан и Зенон в трилогията „Лабиринтът на света“; (3) видяна е разликата между монодията в „Адриан“ и полифонията в „Творение в черно“ и (4) мислена е и фантазията, която обвързва „Мемоарите на Адриан“ и „Пламъци“, доколкото императорът и неговият любим Антиной се вживяват в образите на Ахил и Патрокъл, които пък Юрсенар превръща в свои герои именно в „Пламъци“.

Първоначалната ми идея бе тази работа да завършва не с поемата в проза „Клитемнестра или престъплението“, а с пиесата „Електра или свалянето на маските“ – това би означало отново да се обърна към абекта или майцеомразната страст на Електра. Мрачното заключение, до което Юрсенар стига в пиесата, е, че с времето лицето разкъсва всички маски, но това, което е отдолу, е нагонът към смъртта: „и тъй различните лица на истината и на грешката накрая ще се отъждествява едно с друго. На определено ниво няма никакво значение, че омразата на Електра може да е или да не е преобърнатата любов“²⁴. Предпочетох финалът да е в точка, която поставя много по-важен акцент върху разгърнатата от Юрсенар възможност, Клитемнестра да не е мъртвият майчин труп, а политически субект с право на собствен глас, което прави от „Пламъци“ една генеалогия на традицията на въображаемите майки и бащи от Античността.

²⁴ Юрсенар, „Вечната Електра“, 98.

I. АЛЕКСИЙ И ТЕХНИКАТА „ПОРТРЕТ НА ЕДИН ГЛАС“

Първа глава „Алексий и техниката „портрет на един глас“ има за цел да изведе разбирането на Маргьорит Юрсенар за понятието *глас*. Романът „Алексий или трактат за напразната борба“ [Alexis ou le Traité du vain combat, 1929] е първото Юрсенарово произведение по повод, на което тя ретроактивно посочва, че използва повествователната техника „портрет на един глас“, която се превръща в емблематична и за по-късното ѝ творчество. Тази ранна проза е разгледана тук като експеримент, който изпробва възможността да се състави *монодия* – наратив, изцяло воден от един глас.

Главата от дисертацията развива две посоки – на първо място събира и свързва различни коментари, есета и предговори, в които Юрсенар говори за гласа, за да изведе концептуалното ѝ разбиране за него; на второ място анализира самия роман „Алексий или трактат за напразната борба“ като образцов пример за „портрет на един глас“ през фигурите на екфразата и етопеята.

Юрсенар концептуализира своето разбиране за глас най-събрано в два свои предговора, които пише през 1960-те години по повод преиздаването на романите „Алексий или трактат за напразната борба“ и „Пощадата“ от „Галимар“. Френската писателка се опитва да стигне до интонацията на своите персонажи като отстрани всяко посредничество, включително коментирация глас на разказвача. Литературният похват „портрет на един глас“ може да бъде обобщен с пет водещи характеристики. Той е наратив в 1 л. ед. ч. – (1) независимо дали мимикрира устен разказ, епистола или мемоар, който води до заличаване на фигурата на автора/разказвача; (2) следователно има единична фокализация и (3) повествованието не е коригирано, коментирано или прекъсвано от външна гледна точка. Гласът изявява изцяло своя „ъгъл на пречупване“, който неминуемо е деформиран, доколкото съдържа свои слепоти и предразсъдъци (4). На свой ред това изисква активен читател (5), който може да съобрази вътрешните празнини и противоречия в този глас без навигацията на автора.

Техниката „портрет на един глас“ предполага създаването на стилистична маска на даден характер чрез улавянето на вътрешни противоречия, разриви, колебания у него. Откриването на верния глас не означава самотъждественост на героите, а преследване на сложните им интонационни извивки. Напротив, гласът при Юрсенар винаги се разпластява на множество въображаеми, скрити и енигматични гласове. Те обитават едновременно субекта, като правят основополагащи вътрешното несъвпадение заедно с

работата на негативността. В този смисъл идентичността при Юрсенар, включително и въпроса за пола, предполага този въображаем компонент на подривните гласове, които винаги правят идентичността множествена и хетерогенна. Те действат напярко: и „създават“, и „разсъздават“ личността. В терминологията на Кръстева може да се каже, че субектът е винаги в процес, а интонационният аспект може да се обвърже със семиотичното като динамика по стабилизирането и дестабилизирането му.

Гласът е положен в тази работа през няколко теоретични предпоставки. Той е а) *дискурсивна практика*, която разколебава самата граница между вътре и вън: вътрешният глас, който изтъква цялото повествование при Юрсенар, е единствената инстанция, през която се изгражда фикционалният свят. Гласът е излагането на показ на една интимност, на една памет, през която ни се разкрива всичко външно, така че историческият план е винаги интегриран и пречупен. Гласът е б) *стилистична маска*, през която се разказва историята на един живот, но той е и сцена, на която се наблюдават превръщанията, преобличанията, смяната на маските на протагониста в сложна драматургия, където главни герои са паметта, фантазма, инкорпорираните гласове на другите. Гласът е и в) *наративна техника*, т.е. разказващ глас, който въвежда един разцепен субект, през критическото дистанциране на разказвача от разказваното – това дава особено усукване на времената вътре в повествованието: този, който представя историята за себе си вече не е същия себе си, а той се опитва да извика чрез силите на паметта един винаги вече прекъснат образ за това свое аз в миналото – това връщане към несъвпадащото свое аз винаги е нюансирано с дискурсивното отместване на самоиронията, наказващите гласове на укора, опростяващите гласове на приемане на собствените грешки. Подобно монтиране на времената чрез ретроспекциите с оглед на един времеви срез или прекъсване е ключово за Юрсенар, за която обикнатата метафора за времето е като за *велик ваятел*. В този смисъл техниката „портрет на един глас“ показва множествена наративна идентичност, макар разказващия глас да е един. Гласът е мрежа от следи, той е г) *писмо*, съвсем буквално – нейните герои Алексей или Адриан изпращат писма с конкретен адресат. И като писмо съответно гласът се разлага в многогласие, разстила се в полифонично несамосъвпадение. От всичко това съвсем логично следва, че гласът не е първичност и присъствие, а в почерка на Юрсенар, той е винаги д) *вторичен* и ретроактивен.

Романи като „Алексий или трактат за напразната борба“ или „Мемоарите на Адриан“ са „само глас и нищо повече“, съвсем във формулата на словенския философ Младен Долар. В книгата си той мисли гласа в една лаконианска перспектива като обект (като

обект малко а), но и като място на разрив между вътрешното и външното в субекта (с оглед на идеята за екстимното) в една „асиметрия между излагане и излъчване“. Изводът на Долар, че „човек е твърде изложен на гласа и гласът излага на показ твърде много, да инкорпорираш и да изхвърлиш твърде много“²⁵ е в сила по отношение на писането на Юрсенар. Инкорпорирането на множество чужди гласове прави така, че наративните гласове като стилистични маски да излагат в писмо твърде много – както онова, което осмислят, така и онова, което не съзнават за себе си. Така за гласа при Юрсенар освен като *дискурсивна практика, стилистична маска, наративна техника, писмо и ретроактивен път* за стабилизиране и дестабилизиране на субекта, е важно да се изведе още една характеристика – гласът е място на инкорпориране на другите гласове, е) *емпатийното вживяване* в чуждите животи. Без това умение никога един живот не може да се претвори в разказ.

Идеята за „портрет на един глас“ възхождат към Юрсенаровото деление на романовото писане в два типа: монодия и полифония. Тя разгръща тази делитба в есето си „Интонация и език в историческия роман“ (1972): *монодията* е построена през маската на вътрешно конструираната реч, а *полифонията* е изградена през диалога и контрапункта. Наративните гласове при Юрсенар могат да бъдат четени в светлината на Бахтиновата теория на романа, подета и развита от Кръстева през 60-те на XX век, където полифоничността означава вътрешното разподобяване на един персонаж, неговото разпадане на множество гласове. Полифоничните аспекти по Бахтин са работещи в романите монодии при Юрсенар като единният глас се разпластява на интонационна крива от въображаеми, скрити и явни, съзнателни и несъзнателни тонове. С други думи, полифонични по Бахтин са не само романите полифонии, но и романите монодии. Тази жанрова типология, върху която Юрсенар мисли, е отнесена преди всичко към „Мемоарите на Адриан“ и „Творение в черно“, доколкото те са образцовите примери в нейното творчество, но тя работи и за другите романови опити на Юрсенар.

Юрсенар мисли повествователната техника *портрет на един глас* в пластична метафора: гласът буквално извайва, моделира, скулптира: „отгласи, с които може да се възстанови интонация или тембър, тъй както други с мраморни отломки реставрират строшен бюст. (...) Ако езикът на нашите персонажи има такова значение, то е, защото

²⁵ Долар, *Само глас и нищо повече*, 112.

ги разкрива или разбулва без остатък“²⁶. Така някоя случайна фраза, извлечена от паралитературните документи, служи на Юрсенар като къс от гръцка статуя – крак, ръка или бюст. За въображението ѝ това е достатъчно, за да преживее звуков шок, стените на времето да пропаднат и тя да се всели в отминали места и лица.

„Алексий“ като епистола конструира повествователния глас през реторическите техники, познати от елинистично-римските трактати, каквито са *етопеята* (характероописанието, ἠθολογία,) и *екфразата* (ἐκφρασις)²⁷. Етопеята е извайване на характер чрез мимикрирането на неговата реч. Екфразата е тип нагледно представяне (на творба), което изисква пренос от нетекстова в текстова среда. Тясното определение за екфразата е описание на нелитературна творба (картина, скулптура, музикално произведение) в литературна творба, което създава структурата на творба в творбата²⁸. Етопеята дава възможност да се покаже даден характер с уподобяване на стилистичните и интонационните му навици, или буквално създаване на портрет чрез глас.

Важно за интерпретацията върху романа „Алексий“ е да се подчертае, че екфразата може да бъде намерена както при „разказването“ на картина, така и предаването с думи на музикална композиция. Тясното определение за екфраза като литературен похват²⁹ може да се извлече още от Николай Софист³⁰., при когото техниката се свързва не просто с описание на предмет, а с представянето на недискурсивна творба в дискурс.

Наративният метод „портрет на един глас“ може да бъде мислен като едновременно съчетаване на етопея и екфраза. Етопеята като речева маска представя фикционален (Алексий) или исторически (Адриан) персонаж. Да се поставя въпросът кое е исторически достоверно и кое точно е измислено, е неуместно. В прозата на Юрсенар, както се показва в главата, разгръщаща фигурата на въображаемия баща, е

²⁶ Юрсенар, 253.

²⁷ Тук се опирам на работата на К. Спасова и Б. Паскалева в общия им семинар върху екфразата, който ми даде стимул да мисля по-общо върху използването на тази техника при Юрсенар, а по-конкретно – да чета музикалните и картинни екфрази в „Алексий“.

²⁸ Структурата на творба в творбата; транспозицията; динамичната нагледност са три от шестте характеристики при дефинирането на екфраза у: Спасова, „Книга от екфрази“, 1.

²⁹ Б. Паскалева коментира връзката между античното и модерно разбиране за екфраза: „В модерното понятие (което дължим най-вече на работата на немския филолог Лео Шпитцер) екфразата се дефинира като поетически похват, чрез който се прави описание на художествено произведение, най-често произведение на изобразителното изкуство.“, *Литературен вестник*, бр. 29 (27 юли 2022), 10. Шпитцер определя екфразата като литературен похват по „словесно пренасяне на сетивен облик“, виж: Spitzer, „The „Ode on a Grecian Urn““, 72.

³⁰ Николай Софист, „Определение за екфраза“, 11.

трудно ясно да бъде сложена разграничителната линия между документално-историческото и фикционалното, доколкото водещият компонент е точно емпатията като въображаемо вселяване в отдалечени времена или лица. Работата на Юрсенар е реставраторска и скулптираща, основата на извайването е фрагмент – някоя фраза, дума, документ: „[м]алко нещо: отгласи, с които може да се възстанови интонация или тембър, тъй както други с мраморни отломки реставрират строшен бюст“³¹, а водещият инструмент за това е въображението.

„Алексий или трактат за напразната борба“ може да бъде мислен като *метаекфраза*, която обхваща цялостния наратив. В романа за Алексий Юрсенар не просто възплъщава (етопея) и разказва (екфраза) гласа на своя протагонист, но тя също инсценира своя характерен метод.

³¹ Юрсенар, „Интонация и език в историческия роман“, 253.

II. *Въображаемият баща: Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар*

Втора глава „Въображаемият баща: Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар“ е посветена на срещата на Юрсенар с Вирджиния Улф в биографичен и художествен план. Между двете писателки може да бъде прокарана една линия на сходство по отношение на влечението им към паралитературните жанрове като биографии, дневници, мемоари. Юрсенар пише върху творчеството на Улф две есета – „Вирджиния Улф“ (1937) и „Една лъчезарна и свенлива жена“ (1972). Със своята рефлексия френската авторка дава ключ към някои от пресечните точки между нея и английската романистка. Потокът на съзнанието в писането, или иначе казано методът на Улф, Юрсенар разпознава като „street haunting” (улично витаене) или непрестанното сноване между вътрешното и външното. Връзката между Юрсенар и Улф предлага интересен вход към метода на писане на френската авторка по отношение на изграждането на гласа. При творческия подход на Улф наблюдаващото око е по-важно от наблюдаваното, а наративът следва неговото насочване и пулсиране навън-навътре, провокирано от външни дразнителни. За самата Юрсенар, преводачка на „Вълните“ на Улф, вътрешният монолог и бергсониянското субективно траене се развиват в писателската техника за изграждане на гласове, които не са монолитни, а пластични или казано с думите на римския император от „Мемоарите на Адриан“ те са *varius, multiplex, multiformis*. Многообразието от форми, които гласът на даден персонаж у Юрсенар има, се подчинява на логиката на т.нар. *улично витаене* при Улф. Персонажите на Юрсенар никога нямат строго фиксирана идентичност, защото тя мисли субекта като различен, променлив и многообразен.

В рамките на това изследване фигурата на бащата е основата при свързването, успоредяването и разподобяването на автобиографичното писане на Маргьорит Юрсенар и Вирджиния Улф. Задачата на подобен прочит е да се види как е представена тази фигура в тяхното автобиографично творчество през концепцията на Юлия Кръстева за *въображаемия баща*. Въображаемият баща на Кръстева ще бъде положен през женския поглед към въпроса за творчеството като инстанция, позволяваща сублимацията и саморефлексията на жената писателка. Това ще даде възможност да се предложи интерпретация на ролята на натрапчиво присъстващия баща в автобиографичните текстове на Юрсенар и Улф.

У Юлия Кръстева въображаемият баща е изключително важна фигура в динамиката на първичната идентификация. Тази въображаема инстанция е въведена най-напред в „Истории на любовта“ (*Histoires d'amour*, 1983) и продължава да заема важно място в книги като „В началото бе любовта: психоанализа и вяра“ (*Le commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, 1985), „Черно слънце. Депресия и меланхолия“ (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*, 1987) и „Смисъл и безсмислица на бунта“ (*Sens et non-sens de la révolte*, 1996). Според Николчина това, което се определя като психоаналитичен обрат у Кръстева, „тръгва от разчленяването на семиотичното, което през призмата на анализа се разцепва и проектира два нови концепта: абект и въображаем баща“³² „Въображаемият баща е хибридна фигура, сплав от двамата родители, срастване на майчиното желание и бащата: не оня баща, който ни съди, а оня, който ни обича. Въображаемият баща е релето, което ще позволи навлизането на субекта в езика и „дори изкуството“, като така ще предложи утеха за загубата на архаичната слатост с майката“.³³

Новото, което внася Кръстева, е ударението върху тази ранна фигура на бащата още в предедиповата фаза. Кръстева изработва идеята за въображаемия баща в констелация от понятия. Той е свързан с първичната чувствена идентификация (а), която се осъществява чрез пряк и непосредствен пренос, чрез внезапен хетерогенен скок или чрез метафора (б). Тази идентификация не е обектна (в), тя е много повече страст, жест, звук. Въображаемият баща е майка-и-баща (г), през него се инкорпорира абстракцията и така се позволява самата възможност за език. Преносът, който той осъществява, е от инкорпорация към сублимация (д). Така сублимационното озарение, или творческият потенциал, лежат върху фигурата на въображаемия баща.

Двете лица на бащинството, които свързва Кръстева, са символният баща на езика и въображаемият баща на афекта. Самата тя в собствените си спомени разказва за баща си с *встрастени думи*. Неговият образ е представен като хармонична цялост между въображаем и символен баща. От една страна, Кръстева има безусловната подкрепа на своя родител, който след Втората световна война се отказва от медицината, за да не бъде разпределен като лекар на село и да подсури образованието на дъщерите си в София, а от друга, той е строгият баща на закона, с когото малката Кръстева води първите си

³² Николчина, „Българската следа в психоаналитичния обрат на Юлия Кръстева“, 126.

³³ Николчина, 127.

научни и културни диспути. Тя посочва този силно афективен аспект от отношенията с баща си, като подчертава, че връзката ѝ с него е любов до смърт.³⁴ Кръстева извежда тази фигура като майка и баща едновременно, като сплав, в която въображаемият баща прехожда в символния, като бунт и мисъл. И ако теоретичните ѝ книги можем да наречем теоретична проза, защото използват метафоричен и вострастен език, то за романите си Кръстева посочва, че те не са бродирани върху травмата, опияняване с автофикцията, което отново и отново повтаря садомазохистичната наслада, а търсят катартичен ефект и играят ролята на контрадепресант.³⁵

Най-отчетливият автобиографичен пример от Кръстева е романът ѝ „Убийство във Византия“ (*Meurtre à Byzance*, 2004), в който тя измисля въображаемата си генеалогия и византийския компонент в историята на Европа. Човек се обръща към темата за произхода си и започва отчасти да го реконструира, отчасти да го измисля като средство против депресията. Така, освен вече изведените характеристики, въображаемият баща е свързан с опита по изграждането на собствени родословия. Въпросът за произхода никога не отправя просто към една фактологично-историческа линия от прекия спомен или от архива. Той е винаги опит по разширяване на личната биография със средствата на остроумното и фантастичното, той е преизобретяване на собствената генеалогия тъкмо с опора у въображаемото.³⁶

Тази динамика на изграждане на символно родословие както у Улф, така и у Юрсенар разчита на различни форми на съчетаване на автобиографично и фикционално. И двете авторки обръщат голямо внимание на своя произход, спирайки се върху фигурата на бащата. В своята мемоарна трилогия „Лабиринтът на света“ (*Le Labyrinthe du monde*, 1974-1988) Юрсенар почти изцяло пропуска разказа за себе си, тя присъства по-скоро като разказващ и коментиращ глас, за да просветли и доизмисли корените си. Обръщайки се към историята на своите предци, авторката цели да обхване собствена си амалгама – сложна плетеница от лица и текстове, които я предшестват. В този полуархивен – полуфикционален мемоар родословната линия на бащата е най-доминантно застъпена. Спомените за майката, която умира при раждането на Юрсенар, са конструирани през разказа от бащата. Така генеалогичното ѝ вглеждане, баща ѝ като

³⁴ Кръстева, *Пътувам себе си*, 18.

³⁵ Кръстева, 242–243.

³⁶ Кръстева, *Черно слънце. Депресия и меланхолия*, 33.

подплата, е екран, който да я предпази от идентификация с буквално мъртвата майка или със смъртта въобще.

Чисто биографичното отношение на В.Улф към баща ѝ сър Лесли Стивън е далеч по-сложно – от една страна, тя отправя тежки обвинения към него относно образованието си, от друга, се определя като негова наследничка и продължителка. В своите дневници³⁷ тя коментира баща си противоречиво. В есето си от 1932 г., посветено на него – „Лесли Стивън“, тя очертава противоречието между строг закон и пълна свобода, като разказва за случка от живота на сестра си Ванеса Бел. Бащата на двете момичета категорично се противопоставя на правото на жените да пушат и забранява цигарите на Ванеса, но едновременно с това я подкрепя в мечтата ѝ да стане художничка, а „свобода от този род струва повече от хиляди цигари“³⁸. Като страстна почитателка на неговата библиотека, Улф усвоява този урок по отношение на изкуството на четенето – да чете само онова, което харесва и да не се преструва пред онова, което не харесва. Отношението на баща ѝ към жените и литературата носят същата амбивалентност.

Категоричен знак, че преносът от въображаемия към символния баща работи както за Улф, така и за Юрсенар, е, че и двете авторки оставят значителни фикционални, критически и автобиографични текстове зад гърба си. Отвъд световната слава на романите им, са запазени и множество страници, посветени на техни мисли, наблюдения и размишления за класическата и съвременната литература и изкуство, както и на рефлексии върху собствения им творчески път. Има обаче един любопитен момент на съпоставка между двете писателки, що се отнася до тяхното вписване в символния ред. Първият и най-известен факт за М. Юрсенар е, че тя е първата жена член на Френската академия, приета там през 1980 г. За разлика от нея, В. Улф последователно отказва да приеме престижни почести и титли. През 1933 г. Манчестърският университет иска да ѝ връчи титлата „доктор на литературата“, но Улф изпраща официално писмо със своя отказ. През 1935 г. тя отказва да стане член на комитета към Лондонската библиотека, а по-късно и да приеме Ордена на кавалерите на честта. Причината за отказите вероятно е, че единичното признание не би променил положението на жените – тема, която живо вълнува Улф. Дори и през този биографичен детайл може да се отбележи, че преходът

³⁷ В текста е използван дневникът на Вирджиния Улф, който Ленард Улф съставя по препоръка на самата писателка от 20 март 1926 г. Улф, *Дневникът на една писателка*, 167.

³⁸ Улф, *Литературни есета*, 77.

от въображаемия баща към символния ред при М. Юрсенар е по-лек и естествен, а при В. Улф е по-сложен и възпрепятстван.

Майката излиза извън биографичната майка и се приобщава към „плътта на космоса“, към нирваничното усещане за сливане със света и майчината цялост. Бащата като *legal fiction*, както го нарича Джойс в „Одисей“, набавя по-големия разказ – там, където има слово, разлика и артикулираност.

Прикованият поглед на Юрсенар към творческото, а не към биологичното начало или подкрепата на въображаемия баща, е онази инстанция, която спасява писателката, в този случай буквално, от смъртоносната майчино-дъщерна хватка: „Възразявам срещу често чуваното твърдение, че преждевременната загуба на майката е винаги едно нещастие или че дете, лишено от своята, през целия си живот изпитва усещането за липса и носталгия по отсъстващата. Поне в моя случай нещата се развиха другояче“³⁹. Юрсенар посочва, че не е била лишена от редица женски заместители на майчиния субстрат – гувернантката, любовниците и може-би-любовниците на баща ѝ, както и третата му съпруга. Тези нетрайни, често сменящи се и лесно прежалими връзки, я спасяват от привързаността и задълженията към майката, които евентуално би имала, ако майка ѝ бе останала жива. Нескритата досада от така и никога неслучилите се задължения и лимити, които майчиният ѝ живот би ѝ наложил, звучат така освобождаващо за нейния творчески път, както често цитираните изречения на В. Улф относно смъртта на баща ѝ Лесли Стивън: „Рожденият ден на баща ми. Днес той щеше да бъде на 96, да, на 96; и можеше да е на 96, познавам такива хора: но, слава богу, не стана. Неговият живот щеше напълно да унищожи моя. Какво щеше да се случи? Никакво писане, никакви книги; – немислимо“⁴⁰. С помощта на творчеството и двете писателки успяват да извършат работата по преработката. Благодарение на въображаемия баща, който създава в „Към фара“, Улф надскача силния символен баща и успява да се освободи от ежедневните мисли за него⁴¹. Юрсенар от своя страна образува собствената си амалгама, като непрестанно ретроспективно преизмисля своя произход. Така накрая на литературния си и жизнен път, фабулирайки себе си като персонаж, Юрсенар успява да създаде силен женски глас, който до този момент липсва

³⁹ Юрсенар, *Благочестиви спомени*, 2006, I:60.

⁴⁰ Улф, *Дневникът на една писателка*, 244.

⁴¹ Улф, 244.

в творчеството ѝ, доколкото мощните жени, които създава, носят антични маски, а наративният глас тук е синхронен със собственото ѝ време.

III. ХУМАНИЗЪМ, МИНАЛ ПРЕЗ БЕЗДНАТА: ТОМАС МАН И МАРГЪОРИТ ЮРСЕНАР

В трета глава „Хуманизъм, минал през бездната: Томас Ман и Маргъорит Юрсенар“ е изведена една от най-важните фигури в творчеството на Юрсенар – тази на Томас Ман. В есето „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“ (1955-1962) Юрсенар улавя възможността през творчеството на Томас Ман да се мисли върху алхимичните превращения на един модерен, „минал през преизподнята хуманизъм“ [*l'humanisme qui passe par l'abîme*]⁴². Тези размишления, а по-късно и нейният роман върху Зенон, „Творение в черно“, показват дълбока връзка между двамата писатели, доколкото при тях темата за алхимичната преработка на европейското наследство във време на криза и прекъсване се явява решаваща. Обръщането към една по-класическа форма на романа и отказът от радикален експеримент са част от преосмисляне на един модерен тип хуманизъм, който познава разпада и демоничното.

В тази глава срещата между двамата е разгърната в осем стъпки. В първата подчаст е проследен биографичния и творчески опит на двамата да пренесат класическия дух на Европа в Америка, напусайки Стария континент малко преди Втората световна война. Втората и третата подчаст се занимават с историята на написването на есето на Юрсенар „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“. Четвъртата и петата подчаст реконструират епистоларното общуване между двамата писатели. Шестата част е посветена на разграничаването у Юрсенар на стария хуманизъм, основа на вярата в усъвършенстването на човека чрез науки и изкуства, от новия тип хуманизъм, за който тя насочва към есето на Томас Ман – „Фройд и бъдещето“. Това е мястото, където Ман вижда в лицето на Фройд идеята за „хуманизъм на бъдещето“, който е отворен за несъзнаваното, болестта, инфантилната природа у човека и не се страхува да ги изследва. Седмата и осмата подчаст четат зрелия роман на Юрсенар „Творение в черно“ като диалог с Томас Мановото творчество и най-пряко с „Доктор Фаустус“ (1947). Юрсенар започва да мисли най-напред върху *творение в черно* [*œuvre au noir*] в „Хуманизъм и херметизъм...“, доколкото „стародавният термин на философите алхимици, подхожда на обрисуваната от Ман картина на разпадане и преобразуване на човешката

⁴² Юрсенар, „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“, 218; Yourcenar, „Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann“, 1991, 169.

субстанция” [dissolutions et des résolutions de la substance humaine]⁴³. Така „Творение в черно“ е продължение на същото критическо размишление, но вече със собствени творчески средства. В този смисъл есето върху Ман не е просто великолепно прозрение върху творчеството му, а обговаряне на неговите наративни, хронотопни, езикови, стилистични и тематични особености, но и интертекстуален подстъп към романа за Зенон.

Изследвайки творчеството на Томас Ман, Юрсенар открива идеи, които дълбоко резонират с нейните собствени разсъждения за природата на изкуството и художествената творба. Любопитството и заниманията с традицията на херметизма и окултизма кристализират у Юрсенар, докато размишлява върху Ман. Опитът да обеме, подреди и теоретизира едно мащабно, сложно и многообразно творчество я води през серия от теми, но нишката, която ѝ помага да премине през лабиринта-Ман е въпросът за диалектиката между *съвремие* и *универсалност*; *време* и *вечност*; *микрокосмос* и *макркосмос*, *традиция* и *демонизъм*, *хуманизъм* и *хаос*, които тя решава в термините на алхимичното превращение.

Пълнокръвен и проникателен е анализът на Юрсенар по отношение на персонажите, които проследява от Ханс Кастроп, Клавдия Шоша, Нафта, Сетембрини, Минхер Пеперкорн, през Густав фон Ашенбах, Иосиф и Потифар, Тонио Крьогер, Феликс Крул, Григорий, Ханс Буденброк, до Серенус Цайтблом и Адриан Леверкюн. Наблюденията ѝ, фини и нюансирани, минават през всички големи романи на Томас Ман – „Буденброкови“, „Вълшебната планина“, „Йосиф и неговите братя“, „Лоте във Ваймар“, „Избраникът“, „Феликс Крул“; спират се с особен детайл върху повратната роля на новелата „Смърт във Венеция“; не пропускат да разгледат ролята на някои от разказите – „Разменени глави“, „Шкафът“, „Миражът“ и др., за да признаят като връх на творчеството му неговия *magnum opus* – „Доктор Фаустус“. Юрсенар минава през този огромен материал, като изгражда своеобразна поетика на прозата на Томас Ман. Концептуалните нишки, които извежда, не са статични, а динамични, тя показва как в тази проза определени теоретични ядра се зараждат, пресичат, смесват, дестилират,

⁴³ Юрсенар, „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“, 236; Yourcenar, „Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann“, 1991, 186. Оригиналното в есето алхимичният термин „творение в черно“ е даден не на латински (*opus nigredo*), а на френски като „*œuvre au noir*“, което буквално повтаря заглавието на романа за Зенон, „*L'Œuvre au noir*“. Отвъд заглавието водещата идея върху процеса на *разпад* и *преобразуване* е събирателен топос между „Творение в черно“ и размишленията на Юрсенар върху „Доктор Фаустус“.

кристализират, свеждат се до парадокс, излизат на повърхността като прости форми и мисли. Самата работа на Юрсенар върху Томас Ман напомня алхимичните процеси.

Поетика на прозата в „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“ може да бъде проследена в дванадесет процеса, разгърната от мен по-долу в седем стъпки. Това са 1. Маниакален реализъм и мит; 2. Многопластовото време; 3. Изотопията между микро- и макрокосмоса; 4. Демонизъм и изследване на бездните; 5. Игра и риск; 6. Херметизъм и инициация; 7. Еротика и фантастика; 8. Музика и магия; 9. Nigredo: смърт и пробуждане; 10. Алхимия и амбивалентност; 11. Космическо измерение и класическа форма; 12. Хаос и хуманизъм. Критическите текстове върху Юрсенар обикновено не се спират върху толкова подробна решетка от концептуални ядра, а извеждат като водещи два-три от аспектите в есето. Обхождането на тези дванадесет принципа е важно не толкова като детайлен анализ на прозата на Ман, колкото като преход в мисълта на Юрсенар от критическата ѝ рефлексия към творческата ѝ работа върху Зенон. Тази топка е извлечена от мен с оглед на по-тезисно представяне на наблюденията на писателката. Тук е направена една шеговита аналогия с броя на дванадесетте алхимични превращения, организирани в стълбицата от седем стадия. Дванадесетте алхимични операции са: 1. Calcinatio; 2. Solutio; 3. Elementorum separatio; 4. Coniunctio; 5. Putrefactio; 6. Coagulatio; 7. Cibatio; 8. Sublimatio; 9. Fermentatio; 10. Exaltatio; 11. Augmentatio и 12. Proiectio.⁴⁴ Двете основополагащи операции, които най-силно вълнуват Юрсенар както в есето върху Ман, така и в „Творение в черно“, са *solutio* (разтваряне) и *coagulatio* (сгъстяване, превръщане, видоизменение на течността в твърдо вещество). Разтварянето и трансформацията са процесите, които задвижват първия алхимичен стадий, а именно творение в черно. Така водещи тема в есето върху Ман са разтварянето и кристализирането на понятието за човешкото.

Юрсенар мисли творбите на Ман в категорията „съвременна класика“⁴⁵, в двойното захващане на временното и канонично. Като най-внушителни за първата половина на ХХ в. тя посочва творчеството на Пруст, Джойс и Ман, като последното ѝ се струва най-труднодостъпно. И при тримата автори Юрсенар отбелязва, че под

⁴⁴ Те са развити от последователя на Парацелз и „съвременник“ на Зенон – Йозеф Кверцетан (Josephus Querquetanus, 1576), виж: Юнг, *Психология и алхимия*, 285. Юнг, когото и Ман, и Юрсенар са чели, разглежда алхимичните операции като принципи на несъзнаваното и модуси, през които да се постигне единството и интеграцията на личността.

⁴⁵ Институционалното усилие на американското издателство „Алфред А. Кнопф“ Т. Ман да бъде произведен във фигурата на съвременния класик виж: Voes, *Thomas Mann's War*, 52–70.

повърхността на онова, което е съвременно и модно, могат да се разтворят пластове на архаичното и митичното, „най-отживели разсъждения върху самата същност на действителността“⁴⁶. Според нея Ман е най-труден точно защото заблуждава с привидната простота на един педантичен реализъм, зад който се крие нещо напълно различно – „надвременен и космически заден план“. Не е изненадващо, че прозата на немския писател е въведена с този обикнат от Юрсенар топос за усукването между време и вечност, съвременно и универсално, но и между маниакален реализъм и мит. Митопоетическият свят на Ман е в постоянно колебание и неяснота между реализма и трансценденталния еротизъм; между реализма и съновидението; между реализма и алегорията. Но това не е алегорията на Кафка, която има три или повече дъна и в която интерпретацията пропада. При Ман магичното и фантастичното израстват точно от този педантичен реалистичен разказ в търсене на по-дълбоките философски основания.

Размишленията на Юрсенар за времето у Ман са близко до тези от „Времето – този велик ваятел“⁴⁷, превърнали се в образцово и често цитирано място от есеистиката ѝ. Надвременното не е нищо друго освен наслояване от изменения върху материята и нейните форми. Вечността е патината на времето, вписана като разруха и преоформяне в някой камък или гръцка статуя, разрушенията и разтворяването имат ролята на нови редакции. Такова преобразуване е проследено и по отношение на Ман. Водещият пример е „Вълшебната планина“, този *Zeitroman*. Любопитно е, че Юрсенар не извежда експлицитно обичайния бергсониански момент за темпоралния релативизъм или за разликата между времето на часовниците и времето на човешкия опит като способност за свиване и разтягане на субективното време според интензитета на преживяното⁴⁸. При Юрсенар обаче материята също е движена от собствени закони, тя е активната сила, която преобразува и изменя. Този процес, свързан с натрупването и насищането с памет, ни е представен през стилизацията в един алхимически речник. Двете ключови херметически операции по това претворяване са *разтваряне* и *утаяване* на веществото – водещ лайтмотив в „Творение в черно“, който води до взаимопроникването на творец и творение.

⁴⁶ Юрсенар, „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“, 245.

⁴⁷ Юрсенар, „Времето – този велик ваятел (1964-1982)“.

⁴⁸ Подобен акцент има в интерпретацията на Исак Паси върху „Вълшебната планина“, Паси, *Томас Ман*, 37–40.

Тезата на Юрсенар е, че творчеството на Томас Ман трябва да се разглежда през окултната традиция и херметизма, през идеята за алхимическа трансмутация. Тази линия се появява като лайтмотив от самото начало на „Хуманизъм и херметизъм“ и придобива все по-централно място с напредването на есето. Юрсенар все по-конкретно превежда епизоди от прозата на Ман в алхимичния речник. Тя вижда това творчество като компендиум на херметически мотиви.

Юрсенар обича томасмановския жест по писане на блестящи саморефлексивни текстове върху собственото творчество, а интерпретаторите на „Творение в черно“ се предоверяват на нейните бележки. Те изброяват и разгадават интертекстуалната мрежа от прототипи на Зенон така, както я представя самата Юрсенар в послеписа към романа. Авторката посочва и изследванията, от които черпи вдъхновение и познание върху алхимичната традиция и нейните модерни употреби. Томас Ман не е споменат в бележките към „Творение в черно“, но на друго място Юрсенар ясно свързва заглавието на своя роман с работата си върху немския писател.⁴⁹ След направените в настоящата дисертация наблюдения върху „Хуманизъм и херметизъм“ спокойно можем да изведем неговата фигура като един от въображаемите бащи на Зенон. Дванадесетте разгледани топоса, критически извлечени от есето на френската авторка, успешно служат за интерпретация на нейния алхимически роман. И въпреки че Зенон е персонаж от времето на *традиционния хуманизъм* и вярва в достойнствата на човешкия разум, в неговите черти е вписано едно модерно безпокойство. Централните опозиции в есето на Юрсенар върху Томас Ман са културно – варварско, рационално – ирационално, хуманизъм – хаос и класическа форма – разпад. Същите тези опозиции ясно звучат като сложни дилеми в „Творение в черно“.

Към края на своето есе Юрсенар развива линията на съполагане и разграничаване на творчеството на Ман и творчеството на Пруст по отношение на ролята на *музиката като магия*.⁵⁰ При Пруст *музиката като магия* присъства като естетическо пречистване на формите, докато при Ман носи стихията на хаоса, разпада, безформеното. Разграничението лесно може да се преведе в термините на Ницше като Аполонова музика при Пруст срещу Дионисиева при Ман. Юрсенар предпочита друг подход, тя

⁴⁹ Yourcenar и Galey, *Les yeux ouverts*, 1981, 163.

⁵⁰ Янакиев в своето есе върху паметта/забравата и преоткриването на „изгубени времена“ разграничава „лиричната тъга“ на Пруст от „епическата тъга“ на Юрсенар, а алтернатива и на двамата вижда във възможността за християнската „вечна памет“ в лицето на Франсоа Мориак. Янакиев, „Времето“ на Юрсенар и „вечността“ на Мориак“.

прибягва до речника на алхимиците. Вместо с Дионисиевото тя прави аналогия с творението в черно: „L'Œuvre au noir“: – стародавният термин на философите алхимици, подхожда на обрисуваната от Ман картина на разпадане и преобразуване на човешката субстанция⁵¹. Това са точно алхимичните процеси – *solutio* и *coagulatio* – на разпад и нова кристализация, а целта е да се формулира едно ново понятие за човешкото.

Може ли *opus nigredo* да се трансформира в *opus rubedo*, творението в черно да мине на по-висок етап в алхимичния процес и да се превърне в творение в червено? Това според Юрсенар е големият въпрос в творчеството на Ман. А по друг начин поставен, въпросът е – води ли смъртта до пробуждане и просвещение, до една радикална форма на осмисляне на човешката съдба. Отговорът Юрсенар намира във връзката между алхимия и амбивалентност, като признава Ман за майстор на двусмислието. Нерешимостта стои така – дали смъртта води до космическо прозрение и трансформация на човешката субстанция, или това е неутолимата способност на субекта да се самозалъгва дори на предела. Опозицията структурно повтаря питането, отправено към ролята на твореца – дали той следва едно високо предопределение, или е комически самозванец, който до последно не изоставя своя маскарад.

Тук, в точката на смъртта, опозицията приема своята най-крайна форма. Дали това е алхимична смърт, т.е. преход и минаване отвъд бездната; или е просто илюзия, гарант за човешкото, което успява да конструира смисъл в лицето на последния разпад? На предела противоположностите порядък-и-безпорядък, форма-и-безформено, смисъл-и-безсмислие и смърт-и-безсмъртие обезпокоително съвпадат. Амбивалентността тревожи точно поради своята неразрешимост. Човешкото е видяно в способността да упорства в изобретяването на смисъл в сблъсъка с бездната отвън и бездната отвътре. Последната илюзия на човека за себе си е инсценирането на своята смърт. Смъртта на Зенон трябва да се чете в светлината на тези размисли на Юрсенар.

Двусмислието остава и по отношение на цялото послание в есето – дали се утвърждава един модерен хуманизъм, минал през политическата бездна на Втората световна война

⁵¹ Юрсенар, „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“, 236.

и ужасите на хитлеризма, или спасяването на свещниците и статуите е една илюзия на ръба, че нещо от класическия дух на Европа може да бъде спасено. Работата, да го кажем през един образ на Фуко от финала на „Думите и нещата“, е дали човешкото ще изчезне така, както морето заличава образ, начертан на крайбрежния пясък⁵². Антихуманистичната тенденция клони към подобно разтваряне на човешкото, то не минава отвъд бездната. Все пак Юрсенар стои от другата страна – тя вижда възможността за един „тъмен“ хуманизъм, в който човешкото знание е склонно на всякакви преображения, в които рационалното преминава в ирационално, а хуманизмът в хаос. „Подобен хуманизъм, насочен към неясното, загадъчното, та дори и към тайнственото, на пръв поглед като че ли се противопоставя на традиционния хуманизъм: той е по-скоро негов авангард и ляво крило“: Томас Ман е видян като един от онези духове, които не оставят нищо от културата да отпадне, ала „опасни рушители в процеса на непрестанно преосмисляне на човешката мисъл и поведение. (...) Това е по всяка вероятност творчеството, което отива най-далеч в анализа на латентните човешки способности и на техните страховити и скрити опасности“⁵³.

Тъмният хуманизъм на Ман и на Юрсенар си служи с класическите форми и сложните интонации на езика – речта-иносказание, речта-проекция, отколешната реч и разновидните форми на обличане на миналите времена в лице с речеви навици. Двата писатели не следват тенденциите по синтактичен срив и разпад на езиково равнище. Напротив, чувстват се съвсем охотно в една класическа форма, която бавно и неусетно започват да разтварят и преобразуват. Вследствие на подобно трансформиране маниакалният реализъм може да премине към фантастичното; историческият момент във вечност; играта в риск; микрокосмосът в макрокосмос, а от класическата форма да се отвори универсалното измерение на човешкото. Така формирането на човешкото диалектически е свързано с негативните сили на разпада – хаоса, болестта, демоничното, еротичното, смъртта. Залогът на подобна поетика е философски: да се извадят наяве противоречивите разновидности на вътрешния опит. В този смисъл алхимичната

⁵² „Ако вземем една сравнително кратка хронология и ограничен географски отрязък — европейската култура от XVI век насам, — можем да бъдем сигурни, че в нея човекът е скорошно откритие. Човекът със скорошна дата, както с лекота показва археологията на нашата мисъл, е изобретение. А може би и с предстоящ край.“, Фуко, *Думите и нещата*, 514. И още: Плодотворна ми се струва перспективата да се чете „Творение в черно“ през тази книга на Фуко точно като преход от предмодерното знание към раждането на дисциплинарите полета.

⁵³ Юрсенар, „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“, 244–255.

метафора в есето „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“ показва човекът не като черно, бяло или червено творение, а като същество в преход.

Финалът на „Творение в черно“ съвсем не е оптимистичен. На въпроса на Матийо Гале дали смъртта на Зенон е отваряне към метафизиката, или е врата, която се затваря, Юрсенар отговаря красноречиво: „Това е врата, която се отваря, но не знаем към какво. Може би към един свят, в който Зенон вече не е задължително да бъде Зенон и в който той може дори да не си спомня – или поне не за дълго, – че е бил Зенон. Завръщане към универсалното“⁵⁴. Постигането на универсално човешкото изисква висока цена – снемането на всички жизнени маски и исторически обусловености води до реалното на смъртта.

При обсъждането на прочита на Юрсенар върху Томас Ман в частта „Nigredo: смърт и пробуждане“ е изведен един парадокс – не е ясно дали смъртта води до пробуждане от илюзиите, или е последната човешка илюзия за наличието на свобода. Подобна двусмисленост напълно може да се отнесе към последната сцена от „Творение в черно“ и подобна нерешимост да се възприеме като универсална черта на човешкото. Пределната дилема, която романът оставя отворена, е дали всичко е предопределено, или всичко е хаос, но човешкото измерение му придава форма и ред. Тъмният хуманизъм на Юрсенар не се страхува да пише в една по-класическа форма на полифоничен роман, нито да мисли в категориите на вечното като разлагане и кристализиране на временното; да търси универсално човешкото като опит за надскачане на собствения контекст. В този смисъл съдбата на алхимика може да бъде четена през формулата на Юрсенар, отнесена към Томас Ман – Зенон е алегория за автономията на човека или за „хуманизма, минал през бездната“.

⁵⁴ Yourcenar и Galey, *Les yeux ouverts*, 1981, 174.

IV. МАСКЕН БАЛ И ФРАГМЕНТИ ОТ ЛЮБОВНИЯ ДИСКУРС

В четвърта глава дисертацията разглежда няколко текста от сборника „Пламъци“, за да проследи три отношения спрямо проблема за маската – фрагментите като десета маска, полът като маска и маската като творба.

Традиционно творчеството на Маргьорит Юрсенар се свързва с маскулинността, като изследователите добавят една скоба, че отвъд тази логика на изграждането на паметни мъжки персонажи остава една от ранните ѝ книги „Пламъци“ (*Feux*, 1936), която е населявана от Федри, Клитемнестри и Антигони. Подобна опозиция работи тогава, когато на преден план се извежда връзката между *пола* и *писането* дори когато това става през посочването на несъвпадението между пола на автора и мъжкото/женското писане. Моят прочит не подкрепя подобно свързване – независимо дали е в термините на съответствие (жени, които поддържат женски фикционални гласове) или несъответствие (жени, които поддържат мъжки фикционални гласове). В монографията си „Истории на гласа“ Амелия Личева посочва като „доволно едностранчива“ позицията по представянето на Юрсенаровия почерк „като загадъчен и хладен, като мъжки или най-малкото като безполов“⁵⁵. Юрсенар представя пола като универсална категория, не безполов, а винаги андрогинен и неминуемо минаващ през филтрите на въображението и фантазма. Името на този филтър, който дава самата Юрсенар, е маска, травестия в Шекспиров смисъл. Подобно опосредяване структурира желанието и позициите на обичащия и обичания. В този смисъл Федрите, Клитемнестрите и Антигоните на Юрсенар са персонажи от XX век със съвременни разбирания. Античните имена служат за маски, които обличат желанията и изпепеляващите форми на страстта. Пламъците на опустошителните вътрешни преживявания са загърнати в различни маски. Те не поразяват пряко, а идват дестилирани през класическите форми и имената на класическите любовници. Мисленето за „Пламъци“ като изключение от маскулинното писане в Юрсенаровото творчество далеч не би звучало така убедително, ако погледнем на него не като на пряко свързано с пола, а като на *маскен бал*⁵⁶.

⁵⁵ Личева, *Истории на гласа*, 2002, 347.

⁵⁶ Определение, което Юрсенар сама дава в предговора към книгата, Юрсенар, „Пламъци“, 21.

От предговора на „Пламъци“ може да бъде изведена концептуалната и поетическата роля на маската у Юрсенар: една силна страст е маскирана с чуждо лице и чужда история. По този начин патосът на пламъка е предаден непряко. Маската служи да отдалечава и дистанцира от прякото излагане на показ на болката от отсъствието, обезумяването от любов и страха от изоставянето, глупостта на щастieto, самотата и смъртта, самоубийството, престъплението, сънищата като останки от претърпялата корабкрушение действителност. Юрсенар дава на „Пламъци“ жанровото определение „поема в проза“, която разказва за една несподелена любов през девет фигуративни маски – Федра, Ахил, Патрокъл, Антигона, Лена, Мария Магдалина, Федон, Клитемнестра и Сафо. Сенките на гръко-римското минало още в тази ранна творба започват да обсебват почерка на Юрсенар. Тя подчертава, че основният метод при работата върху книгата е маскирането или разкриването на някакъв патос. Тук пределно ясно се вижда как Юрсенар изработва техниката да облича инстанцията на опита чрез живияване в чужд глас, като си служи с познати маски от миналото и мита.

Страстта към Античността с нейните добре познати фигури на знаменити любови, ревности и застрашителни страсти е един от двата компонента, съставляващи „Пламъци“. Вторият са фрагментите, положени между отделните истории. Така не бива да се пропуска или омаловажава, че композиционно книгата е съставена в този двуктово ритъм: редуване на фрагменти и персонажи от европейското минало. Хипотезата, която предлагам е, че тези фрагменти са всъщност десетата маска в структурата на книгата. В предговора към „Пламъци“ Юрсенар отбелязва, че използва два подхода: пряк и непряк. Непрекият, или маскираният, е гласът през фигури, а прекият е гласът от фрагментите, напомнящ мисли, откровения, брътвежи, стенания: „В „Пламъци“ тези чувства и обстоятелства намират израз или пряко – ала доста завоалирано – чрез отделни „мисли“, които отначало в преобладаващата си част представляваха личен дневник, или пък – непряко, посредством заимствани от митологията и историята разкази, предназначени да служат за опорни точки във времето“⁵⁷. Ако фигурите на Ахил, Патрокъл, Сафо, Клитемнестра чета като подстъп в творчеството на Юрсенар да облича един глас в маски, то фрагментите образуват една десета маска – маскирането със собственото си лице. Извайването на „себе си“ като маска при предаването на жизнения опит във фрагментите е доловимо в самата конструкция „пряко – ала доста завоалирано“

⁵⁷ Юрсенар, „Пламъци“, 13.

от предговора от 1974 г. Изразът може да се разчете като „тук ще бъде използване реториката на прякото говорене“, но също и „тук ще бъде мимикрирана една маска, която е прозрачна и напълно се слива с лицето“. Още по-любопитен в това отношение е най-ранният предговор от 1936 г., в който поемата „Пламъци“ е оприличена на къща само с една врата, напълно скрита, така че да изглежда, че сградата е без вход и без изход. Вътре тече маскен бал, обезпокоително-странен бал, в който всеки е преоблечен със самия себе си.⁵⁸ Дневниковите фрагменти (с едно прескачане към Р. Барт) могат да бъдат обобщени в жанра „фрагменти на любовния дискурс“. Те са събирателни за обличането в особената фигура на „прякото говорене“, която твърди, че минава отвъд реториката и е своеобразна нулева фигура.

Съполагането между „Пламъци“ и „Фрагменти на любовния дискурс“ (1977) на Р. Барт работи на няколко нива и прави възможно още по-ясно да се открие концептуалният залог при Юрсенар: любовният дискурс, фигурата, фрагментът и дистанцията са части от един споделен подстъп към любовта като писмо. И при Юрсенар, и при Барт методът на работа е обявен като драматичен – да се даде възможност на любовта да изрече себе си отвъд философията на любовта и клопките на един метаезик.

МИЗАНДРА И АХИЛ: ПОЛЪТ КАТО МАСКА

Идеята, че полът е маска, е разгърната съвсем недвусмислено в поемата „Ахил, или Измамата“ на няколко нива. От тази гледна точка поемата онагледява добре възгледа на Юрсенар, че няма нищо фиксирано, а полът е игрови конструкт, свързан с постоянната възможност за премодулиране и движение по спектъра между крайните позиции на фемининното и маскулинното. Съвсем както в Шекспировите комедии, актът на преобличане е достатъчно условие за смяна на половата идентичност. В подобна сценография единствено фигурата на Патрокъл е поставена като лишена от прикритията и измамите. И както на нивото на стила липсата на фигура също може да бъде разгледана като фигура, така и тук на наративно равнище Патрокъл участва в

⁵⁸ Джудит Сарнеки се спира по-подробно на алегорията за скрита врата в „Пламъци“ като потайното конструиране на пола. Докато се рови в архива на Юрсенар през 1993 г. в библиотека „Хоутън“ на Харвардския университет, тя попада на превод от Грейс Фрик на този ранен предговор. Обсъжданото изречение във френския оригинал е “Derriere ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis: celui ou quelqu'un se deguise en SOI-MEME”, а в превода на Гр. Фрик съответно “Behind its walls a masked ball is in progress, a travesty where one wears the disguise which is his true self.”, Sarnecki, „When Our Gender Is a Lie“, 80–81.

театъра на маските със своето собствено лице. В тази лиризирана проза всичко е маскирано – *пейзажът, персонажите, техните мотиви* и възможните им *цели*.

ПАТРОКЪЛ И ПЕНТЕЗИЛЕЯ: МАСКАТА КАТО ТВОРБА

При Юрсенаровия Ахил любовта и смъртта вървят заедно. В двете последователни истории от „Пламъци“ „Ахил, или Измамата“ и „Патрокъл, или Провидението“ Ахил среща смъртта през образа на две жени, които обича и убива – Дейдамия и Пентезилея. Ако в първата поема „Ахил, или Измамата“ се проследява любовния квартет между Ахил, Мизандра, Дейдамия и Патрокъл, то във втората „Патрокъл, или Провидението“ може да бъде видян един опосреден от смъртта любовен триъгълник между Ахил, Патрокъл и Пентезилея. Двете лиризирани прози могат да се разгледат и като допълнения в общата динамика на нагоните (Trieb) по Фройд. Докато в „Ахил“ се разиграва маскарада на сексуалността (Ерос), то „Патрокъл“ минава вече отвъд принципа на удоволствието (Танатос)⁵⁹ в пределите на меланхоличното безразличие. Централната ос за „Патрокъл, или Провидението“ е скулптиращият потенциал на смъртта.

Лайтмотивът за маската се появява съвсем експлицитно и в „Патрокъл, или Провидението“, като по особен начин се вписва и преобръща немаскираната особа на Патрокъл (той е като гола сабя) сред маскения бал на остров Скирос от „Ахил, или Измамата“.⁶⁰ В предходната история Ахил е преоблечен като жена, под чието було се влюбва в мъж. А в „Патрокъл“ Пентезилея е преоблечена като мъж – нейната посветеност е дотолкова яростна, че единствена от амазонките е изтръгнала и двете си гърди. Тук моментът на влюбване е в негатив – вместо при фалически оголения Патрокъл, епифаничното разкритие идва при вида на маскираната Пентезилея: „беше смъкнала наочника на шлема си върху лицето, едничка тя дръзваше да отхвърли

⁵⁹ Според Фройд за сексуалния принцип е характерно търсенето на удоволствие и избягването на неудоволствие, виж: Фройд, „Нагоните и техните съдби“. А нагонът към смъртта има регресивен характер и е свързан със стремеж към повторение, той е хомеостазно връщане към нещо предишно, включително и със завръщането на травматичното преживяване, виж: Фройд, *Отвъд принципа на удоволствието*.

⁶⁰ С. Farrell и R. Farrell разглеждат „Пламъци“ като мозайка или калейдоскоп от фини вариации на поредица от лайт-мотиви, те дават като прост пример ролята на бронята и нейното разсъбличане в „Ахил“, „Патрокъл“ и „Антигона“, виж: Farrell и Farrell, „Marguerite Yourcenar’s *Feux*“, 26.

лицемерието да застане с открито лице. Броня, шлем, златна маска...“⁶¹ Влюбването в Патрокъл е отказът от маска посред театъра на живота, влюбването в Пентезилея е минаването отвъд преструвката на „откритото лице“ върху арената на смъртта. Така фигурите на Патрокъл и Пентезилея се събират и се удвояват в жеста на смъртта и на финалното сваляне на маските.

Съвсем експлицитно динамиката на *лице* и *маска* във фигурата на Пентезилея е разменена. В моята интерпретация връзката между Патрокъл и Пентезилея не е прокарана толкова върху театъра на сексуалността, колкото върху арената на смъртта. Мъртвият Патрокъл открива пред Ахил величието на трупа, който се извайва във фигура, скулптура, творба на изкуството. Мъртвата Пентезилея, която сваля златната броня на наочника си, вместо лице разкрива маска – това е смъртна маска.

Идеята за скулптиращата смъртна маска като творба е важен аспект от цялата мозайка на „Пламъци“, където Юрсенар иска да разиграе един маскарад, в който всеки е маскиран със своето собствено лице. „Патрокъл, или Провидението“ дава своеобразен негатив на идеята за маскен бал с последната сцена, в която свалянето на маската на Пентезилея разкрива нова маска. Така може да четем „Пламъци“ през две оптики – театърът на живота и сцената на смъртта. С помощта на Белтинг, Бланшо и Нанси разглеждам смъртта на Пентезилея като последният ѝ дар към Ахил. Този момент се завръща и надгражда в творчеството на Юрсенар вече много по-директно и мащабно в „Мемоарите на Адриан“. Моментът със смъртната маска на Антиной и разчитането на неговата смърт като последният му дар към Адриан дават основание за повдигането на въпроса кое превръща един живот в творба. Ключов е автотекстуалният момент, на който се спирам. Според него Ахил и Патрокъл (от „Пламъци“) се превръщат във въображаем компонент на идентификация на Адриан и Антиной, а техните животописи се успоредяват. Смъртта на Антиной, този пагубен дар, кара Адриан да тръгне назад по следите на своя живот и да го види в целостта му и накрая да разкаже живота си като творба. И то съвсем конкретна творба – като завършена поема за Ахил и Патрокъл. В светлината на слепия поглед на Антиной, Адриан вижда своя залез и залеза на Римската империя с нова сила.

⁶¹ Юрсенар, „Пламъци“, 43.

V. МАСКАТА КАТО ЛИЦЕ

В пета глава е предложена тезата Клитемнестра на Юрсенар да се разглежда като политически субект. На фокус е разгледаната появата на Атридите в творчество на френската авторка – и по-конкретно в поемата „Клитемнестра, или Престъплението“ и пиесата „Електра, или свалянето на маските“. Основният анализ се спира на по-малко известната Юрсенарова Клитемнестра – тази от „Пламъци“.

В преговора към своята пиеса Юрсенар проследява трансформациите на образа на Електра от древногръцкия мит през неговите преображения в историята на литературата, та до съвременните му модификации. В няколко страници тя изгражда цялостна парадигма около фигурата на Електра от Есхил, Софокъл и Еврипид до „Траурът отива на Електра“ (1931) на Юджин О'Нийл, „Електра“ (1937) на Жироду и „Мухите“ (1943) на Сартр.⁶² С типичния си афористичен стил тя прокарва разликите в разработването на мита у Есхил, Софокъл и Еврипид. Езикът ѝ е лаконичен и блестящ, стигащ до сърцевината в пределна обобщеност. Тя оприличава „терзанията на Електра и образът на престъпното семейство“ на кълбо змии, които непрекъснато се менят и добиват нови форми през времето.

„Орестия“ на Есхил е трилогия за утвърждаване на бащината логика като по-легитимна спрямо майчиното право. Белег за тази политическа промяна е превръщането на отмъстителните майчини богини еринии в безвредни и благи евмениди, както и оправдаването на Орест на процеса с помощта на младите богове Аполон и Атина. „Електра“ на Софокъл вече е уверена в правотата на бащиния закон, тя трябва да възстанови справедливия закон на Агамемнон срещу неговия узурпатор в лицето на Егист. Тя, както подчертава Юрсенар, е бащиното момиче, завладяно от мъжка решителност и движено от идеята за справедливост. При Еврипид образът на Електра е видян другояче – разработен е с психологическа дълбочина както чрез външния конфликт с Клитемнестра, така и чрез вътрешното раздвоение у самата майцеубийца,

⁶² На парадигмата „Електра“ е посветена книгата на П. Брюнел (*Le Mythe d' Electre*, 1971), която се занимава с мита в структурен план. След К. Г. Юнг Брюнел разглежда понятието *комплекс на Електра* като особена версия на Едиповия комплекс. Брюнел определя Електра като „момиче на нощта, тъмно и прокълнато, което с право принадлежи на театъра на жестокостта“, Fraisse, „Review of *Le Mythe d'Electre*“, 664.

изтъкана от омраза и сляпа воля за отмъщение. Юрсенар приема линията на Еврипид като най-близка.

Поемата „Клитемнестра, или Престъплението“ недвусмислено се обръща към „Евменидите“ на Есхил, но и преобръща античната трагедия. В статията си „Двете Клитемнестри на Маргьорит Юрсенар“ Реми Поаньо разглежда мощната фигура на Клитемнестра през три основни роли – майка, любовница и съпруга⁶³. Поаньо сравнява съотношението между тези три позиции на Клитемнестра от „Пламъци“ и Клитемнестра от „Електра, или свалянето на маските“. Моят прочит не се спира на тези три позиции, доколкото вижда Клитемнестра като нещо друго – като политически субект.

В поемата е представен разказа на Клитемнестра, нейната първолична мотивировка да убие победно завърналия се Агамемнон. До момента на убийството Юрсенар се придържа към Есхиловата трилогия, като добавя и изменя някои малки детайли. Разказва ни историята от името на Клитемнестра, представя различните стадии на нейния трансформиращ се план. Тя минава през четири версии на убийства: (1) най-напред възнамерява да убие Егист, (2) после подменя плана си с идеята да убие себе си, (3) сетне иска да накара Агамемнон да я убие, (4) за да стигне накрая до решението самата тя да убие Агамемнон. По същество обаче това не променя фабулата на историята – убитият е царят. Най-важната отлика при Юрсенар е последвалата реакция на полиса и на децата ѝ. Местните застават на нейна страна, Орест не става майцеубиец, а не след дълго я предава на полицията и съответно я праща на съд.

В „Клитемнестра, или Престъплението“ целият залог е в прекъсването на логиката на родовото отмъщение, в което едно убийство повлича със себе си следващото. Така Орест се оттегля от функцията си на син майцеубиец и кървав защитник на бащиния закон, а Електра дори не се споменава в „Пламъци“. Това дава възможност моментът на *stasis* да се случи в един по-ранен кадър, като политическият театър се разиграе не през сблъсъка на Орест и ериниите пред човешката съдебна институция на Ареопага, а през образа на Клитемнестра.

Клитемнестра не е хтонично чудовище, а жена със свободна воля, която има право да разкрие мотивите на своето престъпление и да бъде съдена, което я легитимира като правов субект.

⁶³ Poignault, „Les deux Clytemnestre de Yourcenar“.

Втората важна и голяма разлика, това е самото съдопроизводство – речта на Клитемнестра пред съда. При Юрсенар царицата не е ненаситен призрак от царството на сенките, който настоява за отмъщение и насъсква ериниите да преследват Орест – каквато се явява в пролога на „Евменидите“. Нейната защита пред съда не следва реторическо оправдателни стратегии. Напротив, тя аналитично иска да изложи дълбочините на своите мотиви – не търси помилване или пощада, а яснота в излагането на своята позиция. Тук тя не е пасивен обект, застигнат от ножа на Орест, а субект със собствен глас.

И най-сетне при Юрсенар липсват еринии и чудовища, както и версия за родово отмъщение, а изцяло се отваря бездната на вътрешния лабиринт и сложните пластове на несъзнаваното, които стоят зад престъплението. Срещу Клитемнестра не се крои жестоко майцеубийство, но тя ни предупреждава, че спасение няма и всичко се повтаря отначало⁶⁴.

Обратно на Есхиловата трилогия, която започва с призрака на Клитемнестра, Юрсенар завършва историята с призрака на завръщания се всяка нощ Агамемнон. Това постоянно завръщане е като картина, излязла под четките на сюрреализма.

В „Клитемнестра, или Престъплението“ друг глас и друга гледна точка освен тези на царицата няма, така че целият фрагмент е разказан като монодия. Финалът му внезапно сменя регистъра на логичното и последователното излагане на мотиви, за да се отвори към поетичното обобщение за *времето* и *вечността* – една много обикната динамика от Юрсенар. Клитемнестра с целия си разказ сякаш казва: историята ми е посложна и с много повече пластове, отколкото е запомнена. Но на самия край тя ни въвежда в тъмницата на своето несъзнавано, където една и съща сцена се повтаря непрекъснато. Клитемнестра провижда какво ще се случи, когато нейната смърт я отведе в подземното царство – там тя отново и отново ще преживява радостта на срещата с Агамемнон, заминаването му „да завладява някоя провинция на Смъртта“ и неговото фатално завръщане. Клитемнестра стига до заключението, че за престъплението си е постигната от наказанието – пламъкът към Агамемнон да не изтлява. Така *пламъци* можем да тълкуваме като онази страст, която не се поддава на измененията – тя спира времето, застива протичащото и го оформя в парче вечност. Откъм финала на фрагмента ретроспективно може да видим Клитемнестра в очакване на Агамемнон. Това е едно

⁶⁴ Юрсенар, „Пламъци“, 97.

траене, което е изменило нейния характер, бавно я е превърнало в самия Агамемнон или в мъжествена (фалическа) жена, а с това и в субект, който не може да се примири с пасивната си роля.

Фрагментът „Клитемнестра, или Престъплението“ може да бъде четен в един антропологично-архетипен ключ през мита за вечното завръщане или пък през психоаналитичната теория за повторението и завръщането на травмата. Моят прочит поема в трета посока, която открива близостта с Есхиловата трилогия „Орестия“, за да изведе различията спрямо нея. Така, макар образа на Клитемнестра да е изваян по Есхил и престъплението да е същото, извършено по същия начин, при Юрсенар виждаме пред нас да се разиграва един политически театър, в който Клитемнестра е активна фигура – тя не се плаши от съдбата си, а е готова да я формира така, както подобава.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Краят на дисертационния труд върху творчеството на Маргьорит Юрсенар се връща обратно към началото с цел да подчертае, че двете основни линии на изследването – разглеждането на *триадата маска-пол-глас* и опитът да се изведе представата на писателката за хуманизъм, минал през бездната на Втората световна война – се засрещат в дискурса за световната литература, в който френско-белгийската авторка е разпозната и вписана. Това, което Юрсенар с творческия си метод дава на съвременното понятие за световна литература, е, че: а) по отношение на *географията* – мисли литературата космополитно; б) по отношение на *темпоралността* – разрешава съвременни кризи чрез преобличане с *архаични маски*, като показва как едно модерно съзнание може да се дистанцира от собствения си еон, за да се въплъти в отминали времена и събития; в) по отношение на *езика* следва хуманистичния идеал за владееене на древните класически и модерните европейски езици; г) по отношение на традицията – полага всички усилия да влиза в диалог – пряк или въображаем – както със своите съвременници, така и с гласовете на миналото; д) по отношение на *субекта* – представя как той е сложна амалгама от фантазмени и исторически елементи.

Въпросът за противоречието между маските на нещата и размаскирането им – като едно оголване пред бездната – настойчиво присъства в творчеството на Юрсенар. В него парадоксът между маска и бездна, между сън и смърт, между портрета на една страст и прекия ужас намира своите различни гласове, форми, истории. Тази работа проследява някои от техните възможни траектории с оглед на въпроса за конструирането на субекта като универсален човек, белязан от маскарата на своето полово различие, но и преди всичко способен на сублимационен творчески жест, в който да изрази непрестанния процес на своето ставане и разпадане.

Това, към което текстът многократно се обръща, е възможността за *вживяване* през различни перспективи. Процесът на писането през маски или преодоляването на бездната при Юрсенар, разбира се, има и своята мрачна страна. Отвъд историята на писане, допълване и редактиране може да бъде разказана и една друга история – тази за изоставането и горенето на ръкописи. Почти всички значими творби на Юрсенар, публикувани след Втората световна война, имат своя изоставен и/или унищожен първоначален вариант отпреди това. Самата тя обобщава своята драма в един фрагмент:

„Затъване в отчаяние на писателя, който не пише“⁶⁵. Творческият път на авторката показва как деструктивната сила може да се превърне в творческа, а работата с негативността да бъде път за инсцениране на чужди гласове. Техниките по самозаличаването и деперсонализацията на собствения глас са пряко свързани с възможността да бъде обхваната архитектурата на един чужд глас.

Мрачната страна на писането или неписането включва и още един момент. Зад формулата „хуманизъм, минал през бездната“, развита в трета глава, стои въпросът възможно ли е все още да мислим за човека в обобщен план и в универсални термини, не просто след разпада на вярата в човешкото след войните, но и след сриването на възможните ренесансови, просвещенски и модернистски утопии. Юрсенар – и в този план е причастна към усилието на Томас Ман – отговаря утвърдително, но този бъдещ човек е възможен само доколкото може да работи с негативността, сривовете, несъзнаваното, агресивното, хаотичното. Човекът е възможен само доколкото надскача бездните.

Самото мислене върху категорията *субект* предполага едно сложно движение между *вътре/вън*; между *стабилно/дестабилизация*; между *закрепване/разпадане*; между *кристализиране/втечняване*. Тази динамика може да се види и по отношение на усукването между *маска* и *лице*. Адриан размишлява как външното бива инкорпорирано: „Нямаше значение, че постигнатото споразумение е само външно, наложено и вероятно временно: знаех, че както доброто, така и злото са въпрос на навик, че временното може да продължи дълго, че външното прониква вътре и че с течение на времето маската се превръща в лице“⁶⁶. Юрсенар наопаки разсъждава как може да се скулптира гласа, т.е. да предаде вътрешното като външно: „Да претворя отвътре това, което археолозите от XIX век са направили отвън“⁶⁷. Двойният парадокс по отношението *на границата вътре/вън* е свързан с инкорпорацията на маската като лице и с проектирането на интимното пространство като архитектура. Усилието на Юрсенар да преведе материалността на гласа в пластична метафорика (скулптура, живопис, архитектура) е уловено тук през идеята за „портрет на един глас“.

⁶⁵ Юрсенар, „Бележки по историята на написването на „Мемоарите на Адриан““, 270.

⁶⁶ Юрсенар, *Мемоарите на Адриан*, 1983, 94–95.

⁶⁷ Юрсенар, „Бележки по историята на написването на „Мемоарите на Адриан““, 272.

Археологическото усилие на авторката да улови очертанията на гласа на Адриан е равнозначно на дистанциране от собствения ѝ глас, време, речник, вкусове, условности. Самото понятие за глас функционира не в термините на първичност и автентичност, а като документ, писмо, разказ. По този начин гласът е инструментът на очертаването на контурите на себе си през определена маска. Работата с маските е работа над себе си като някой друг. Това в рамките на настоящето изследване е проследено на микрониво в четвърта и пета глава чрез анализи върху „Пламъци“. В тях се улавя аскетизма по самозаличаването на собствения глас, който върви успоредно с хедонизма да представиш своя опит като някой друг. В този смисъл Юрсенар върви срещу съвременните политики на идентичността, доколкото показва как субектът, независимо дали фикционален герой, или историческа личност, е плод колкото на свои контекстуални вписвания като език, националност, пол, толкова и плод на своите въображаеми идентификации. Накратко, човекът никога не съвпада напълно със себе си, доколкото личността е серия от свои въображаеми проекции.

През реалната среща между Вирджиния Улф и Маргьорит Юрсенар, разгледана във втора глава на дисертацията, е изведена ролята на *въображаемия компонент* в един подход, който съвременниците изобретяват своите преходници. Но как по-добре може да бъде илюстрирано това освен с друга реална среща и то не с друг, а със самия Хорхе Луис Борхес. Юрсенар, която изпитва споделена страст към стилистичните маски и фикционалните автори двойници, алхимията, библиотеките и архитектурните фантазии на Пиранези, специално отива да посети умирация Борхес през юни 1986 г. Последното есе, което тя пише, е посветено на аржентинския писател, „Борхес, прорицателят“ (*Borges ou le Voyant*, 1987). В него тя коментира, че в Борхесовия свят всичко се променя и превръща в нещо друго, като подчертава че „Хорхе Луис Борхес и Шекспир са както сами себе си, така също и дълбоко всички хора, те са едновременно всеки и тайнственият Никой от гръцката легенда“⁶⁸. Възможността на субекта да излиза извън себе си и да се идентифицира с исторически или въображаеми лица е свързано с *емпатията*, която в настоящата работа е развита през фигурата на въображаемия баща. Тази способност на личността да си служи като със стилистични маски, да бъде едновременно никой и всички, води до едно универсално мислена за категорията човек. През подобна рамка универсалният човек, бидейки мъж или жена, може да инсценира

⁶⁸ Yourcenar, *Essais et mémoires*, 583–584.

своята история независимо от пола; да въобрази себе си в друго време като герой с хиляди лица. Подобен акцент е особено важен, когато политиките на идентичността, които идват през един глобалистки режим, все по-задължаващо ни карат да етикираме себе си в точно определен периметър. Това прави радикално невъзможно да видим себе си подобно на Шекспир, Борхес или Юрсенар в режим на игра между реални и въображаеми идентификации.

„Маска и пол в творчеството Маргьорит Юрсенар: инсценирането на гласа“ най-синтезирано може да илюстрира своя хипотеза с фрагмента „Le regret d'Héraclite“ от Борхес, цитиран и коментиран от Юрсенар: „Аз, който съм бил толкова много хора, никога не съм бил онзи, в чиито обятия Матилде Урбах губеше свят“⁶⁹. Юрсенар коментира, че макар фрагментът да е написан от първо лице, единствено число, то авторът използва двойна маска, приписвайки мисълта на въображаем руски поет, взет от измислена антология. Подобно конструиране на субекта едновременно като *никой* и като *който-и-да-е човек* прави личността подвижна, формираща се, множествена.

Универсалността на човешкото в работата е разгърната по отношение на едно понятие за хуманизъм, което познава пропаданията, дестабилизирането и демоничните бездни на несъзнаваното. Съвременното понятие за световна литература се нуждае точно от подобно преосмисляне на хуманизма в перспективата, подета от Томас Ман и Маргьорит Юрсенар. Тази работа дава възможност да впишем Юрсенар в разбирането на световна литература днес. По-важното е, че самото творчество на френското-белгийската авторка помага да се посочи идеала за една световна литература, която 1. Мисли човека като универсален, множествен и променлив субект; 2. Темпорално показва, че настоящето е винаги пресечено от пластове на отминали времена; 3. Съвременните тела неминуемо са съчленени от маските на въображаеми идентификации; 4. Генеалогииите на литературните родства са плод на един колкото саморефлексивен, толкова и фантазмен диалог с предходниците; 5. Мимикрирането на чужди гласове, алхимичното превращение и магията по симпатичен път в речника на Юрсенар са творчески средства, чрез които лицата, фикционални и исторически, са представени винаги като прекъсване и съчетаване, документ и измислица, липса и

⁶⁹ Прев. Иванджелина Вѐтева по Borges, *Obras completas*, 852.

въображение. Субектът е съвкупност от много гласове, той е изваян от различни времена и маски.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

1. Дисертационният труд е първото изследване в български контекст върху творчеството на френско-белгийската авторка Маргьорит Юрсенар.
2. Изследването поставя под въпрос хронологията на създаването на творчеството на Юрсенар, като показва изключително сложната динамика, в която късните и ранните творби функционират.
3. Юрсенаровото определение *портрет на един глас* е концептуализирано като понятие и цялостен метод в творчеството на писателка, при който метод монодията се разпластява в полифония.
4. Написаното от Юрсенар е мислено не просто през рамките на националната френска или белгийска литература, а вписано в дискурса на световната литература. През Юрсенаровото творчество се предлага визия за световната литература като сюрреалистично съчетаване на древни маски и съвременни тела.
5. В работата е направено последователно и систематично разглеждане на понятието на Юлия Кръстева *въображаем баща*, което след това е използвано за свързването, успоредяването и разподобяването на автобиографичното писане на Маргьорит Юрсенар и Вирджиния Улф.
6. В работата е изведено как многообразието от форми, които гласът на даден персонаж у Юрсенар има, се подчинява на логиката на т.нар. *улично витаене* (“street haunting”) при Улф.
7. Успоредени са творчеството на Маргьорит Юрсенар и Томас Ман по отношение на мисленето за един *нов тип хуманизъм*, минал през разпада на Втората световна война, но продължаващ да поддържа универсална идея за човешкото.
8. Алхимичната метафорика у Юрсенар е систематизирана в дванадесет стъпки, които след това да послужат за теоретична решетка, през която е прочетен романът „Творение в черно“.
9. През поемите в проза от „Пламъци“ е обособена динамиката между маска и пол, която е видяна като релевантна за цялото творчество на Юрсенар.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Джорджо. „Stasis“. *Ното Sacer II*, прев Валентин Калинов. София: Критика и хуманизъм, 2019.
- Адорно, Теодор В. „Културна критика и общество“. Прев. Мария Иванчева. *Литературен вестник*, бр. 20 (2003), 2–5.
- Ангелов, Ангел В. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал*. София, 2022.
- Аполодор. *Митологическа библиотека*. Прев. Мирена Славова. София: Наука и изкуство и Отворено общество, 1990.
- Ауербах, Ерих. *Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. Прев. Жана Ценова. София: Изток-Запад, 2017.
- Барт, Ролан. „Нулева степен на почерка“. *Разделението на езиците*, прев Стоян Атанасов, 18–52. София: Наука и изкуство, 1995.
- . *Фрагменти на любовния дискурс*. Прев. Лидия Денкова. София: Нов български университет, 2013.
- Бахтин, Михаил. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. Прев. Константин Попов. София: Наука и изкуство, 1976. <https://knizhen-pazar.net/products/books/2272054-problemi-na-poetikata-na-dostoevski>.
- Берние, Ивон. „Бележка“. *Какво? Вечността*, прев Виктория Късовска, III:341–342. *Лабиринтът на света. Мемоари*. София: Стигмати, 2008.
- Бланшо, Морис. *Литературното пространство*. Прев. Весела Антонова. София: ЛИК, 2000.
- Бовоар, Симон дьо. *Вторият пол. I. Факти и митове*. Прев. Евгения Грекова. София: Колинс - 5, 1996.
- Богданов, Богдан. „Променлива, разнообразна, многолика“. *Мемоарите на Адриан, Маргьорит Юрсенар*, 5–12, 1983.
- Борхес, Хорхе Луис. „Кафка и неговите предшественици“. *Избрани есета*, прев Анна Златкова, 243–246. София: Колибри, 2011.
- Бояджиев, Цочо, Калин Янакиев, Георги Каприев, и Владимир Градев. „Забравата“. *Портал Култура*, 30 Октомври 2017.
- Вание, Ален. *Лакан*. Прев. Ирен Кръстева. София: ЛИК, 2000.
- Видински, Васил. „Начални условия за диалектика на празното отношение“. *Истории и разказвачи. Философия, право, литература. Специално издание за юбилея на професор Стилиян Йотов*, 13–32. София: Критика и хуманизъм, 2020.
- Видински, Васил, Камелия Спасова, и Мария Калинова. „Дистекстът Кирил Кръстев и световната литература“. *Литературна мисъл* 66, бр. 1 (2023), 60–78.
- Гочев, Георги. „Свободата от сенките“. София: Нов български университет, 2023.
- Дамрош, Дейвид, и Франческа Земярска. „Световната литература като двуглавото въображаемо животно Бутни-Дръпни“. Ред. Камелия Спасова. Прев. Ива Анастасова. *Литературен вестник*, бр. 45 (2022), 10–11.
- Данте, Алигиери. *Божествена комедия*. Прев.кол. Иван Иванов и Любен Любенов. София: Народна култура, 1975.
- Долар, Младен. *Само глас и нищо повече*. Ред. Миглена Николчина. Прев. Георги Илиев. Зевгма. София: алтера, 2010.
- Елиът, Томас. „Традиция и индивидуален талант“. *Традиция и индивидуален талант*, прев Людмила Колечкова, 35–45. Варна: Георги Бакалов, 1980.

- Есхил. „Евменидите“. *Трагедии*, прев Александър Ничев. София: Народна култура, 1982.
- Женет, Жерар. *Фигури*. Прев. Миряна Янакиева. София: Фигура, 2001.
- Землярска, Франческа, ред. „Една жена, член на Академията“. *Литературен вестник*, бр. 39 (2020).
- Калинова, Мария. *Екзотопия: за външния контекст на дискурса*. София: Университетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2020.
- Ковачев, Огнян. *Литература и идентичност преображения на другостта*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2005.
- . „Национална литература. Световна литература. Глобална литература?“ *Езикът и литературата в епохата на глобализация. Сборник с материали от конференция*, 5–13. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2003.
- . „Световната литература днес – сфера, чийто център е навсякъде?“ *Език и литература*, бр. 5–6 (1995).
- Коларов, Радосвет. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009.
- Константинов, Венцислав. „Томас Ман през погледа на Маргьорит Юрсенар“. *Писатели за творчеството*. София: ЛИК, 2007.
- Кръстева, Юлия. „Аз и моят създател“. Психоанализа и вяра. Опит върху Джон Хенри Нюман“. Прев. Тони Николов. *Християнство и култура* 66 (2011), 29–39.
- . *Пътувам себе си. Спомени. Разговори със Самюел Док*. Прев. Красимир Кавалджиев. София: Колибри, 2018.
- . *Черно слънце. Депресия и меланхолия*. Прев. Елияна Райчева. София: ГАЛ-ИКО, 1999.
- Личева, Амелия. *Истории на гласа*. София: Фигура, 2002.
- . *Световен ли е Нобел?* София: Колибри, 2019.
- Ман, Томас. „Въведение във Вълшебната планина“. *Литературна есеистика*, ред. Исак Паси, прев Страшимир Джамджиев, 1:206–220. София: Наука и изкуство, 1978.
- . *Вълшебната планина*. Прев. Тодор Берберов. София: Народна култура, 1984.
- . *Писма*. Прев. Донка Илинова. Том 2. II томове. Варна: Георги Бакалов, 1989.
- . „Фройд и бъдещето (1936)“. *Литературна есеистика*, ред. Исак Паси, прев Страшимир Джамджиев, 2:386–407. София: Наука и изкуство, 1978.
- Манчев, Боян. *Логика на политическото*. София: Изток-Запад, 2012.
- . *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019.
- Мирчев, Красимир. *Маргьорит Юрсенар. Пламъци*. София: Народна култура, 1986.
- Михайлов, Калин. *Християнство и литература. Фигури на (не)благодарното*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023.
- Николай Софист. „Определение за екфраза“. Прев. Богдана Паскалева. *Литературен вестник*, бр. 29 (2022), 10–11.
- Николчина, Миглена. *Бог с машина. Изваждане на човека (от Романтизма до трансхуманизма)*. Ред. Камелия Спасова. София: Версус, 2022.
- . „Българската следа в психоаналитичния обрат на Юлия Кръстева“. *Психоанализа в България: тук и сега. Сборник с текстове от български психоаналитици и изследователи на психоанализата*, ред. Орлин Тодоров, 121–131. София: Колибри, 2019.
- . *Градът на амазонките. Стихотворения и поеми*. Ред. Георги Господинов. Пловдив: Жанет 45, 2008.

- . *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София: Сема РШ, 2002.
- . *Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1997.
- Ничев, Александър. „Предговор“. *Софокъл. Едип цар*. София: Ариадна, 2002.
- Омир. *Илиада*. Прев.кол. Александър Милев и Блага Димитрова. София: Народна култура, 1969.
- . *Одисея*. Прев. Георги Батаклиев. София: Народна култура, 1981.
- Паницидис, Хараламби. „За Маргьорит Юрсенар и нейната страстна привързаност към истината“. *Литературен вестник*, бр. 39 (2020), 9.
- Паси, Исак. *Томас Ман*. Фондация Ком, 2008.
- Спасова, Камелия. „Книга от екфрази“. *Литературен вестник*, бр. 29 (27 Юли 2022), 1.
- . *Модерният мимесис. Саморефлексията в литературата*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021.
- . *Събитие и пример у Платон и Аристотел*. Тълкувания. София: Литературен вестник, 2012.
- Станчева, Румяна Л. „Литература и музика при Томас Ман, отново Андре, Мишел Бютор, Ана Бландиана, Емилия Дворянова“. *Сравнително литературознание. Фаталната жена и пет европейски кройки за романа*, ред. Камелия Спасова, 119–151. София: Колибри, 2023.
- Стоянов, Цветан. „Идеалът за „световна литература““. *Културата като общение*, I:65–67. София: Български писател, 1988.
- . „Проблемът за героя в модерната западна литература (1968)“. *Културата като общение. Събрани съчинения*, Том I. София: Български писател, 1988.
- Тенев, Дарин. „Въпросът-бунт и крехкото наследство на Европа“. *Литературен вестник*, 2014, 13.
- . *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.
- Тиханов, Галин. „Актуалността на руския формализъм“. *Литературен вестник*, бр. 31 (2015), 9–12.
- . *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. Избрани статии и интервюта*. Ред. Николай Аретов. Прев.кол. Гриша Атанасов, Филип Стоилов, Кирил Василев, и Марин Бодаков. София: Кралица Маб, 2022.
- Улф, Вирджиния. *Дневникът на една писателка. Извадки от дневника на Вирджиния Улф. Под редакцията на Ленард Улф*. Прев. Мариана Неделчева. София: Enthusiast, 2019.
- . *Литературни есета*. Прев. Иглика Василева. София: Колибри, 2015.
- . „Съвременният роман“. *Смъртта на едnodневката*, прев Жени Божилова, 170–183. София: Народна култура, 1983.
- Фройд, Зигмунд. „Нагоните и техните съдби“. *Психология на несъзнаваното*, прев Маргарита Дилова, 65–83. София: Колибри, 2014.
- . „Налудните идеи и сънища в „Градива“ от В. Йенсен“. *Фантазии и сънища*, прев Неза Михайлова, 11–102. София: Екслибрис, 1996.
- . *Отвъд принципа на удоволствието*. Прев. Маргарита Дилова. Съвременна чуждестранна психология. София: Наука и изкуство, 1992.
- . „Психология на масите и анализ на човешкото аз“. прев Евразия. София: Евразия, 1993.
- . *Психология на несъзнаваното*. Прев. Маргарита Дилова. София: Колибри, 2014.
- Фуко, Мишел. *Думите и нещата. Археология на хуманитарните науки*. Прев. Веселин Цветков. София: Наука и изкуство, 1992.

- Христов, Тодор. *Литературността*. Ред. Миглена Николчина. Зевгма. София: Алтера, 2009.
- Цанкова, Теодора. *Портретът в литературата на модернизма (Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинас Руис-Асорин)*. Ехрегіор 2. Факултет по славянски филологии, 2023.
- Черпокова, Светла. *Тематична археология на немския романтизъм*. Пловдив: Пигмалион, 2009.
- Шекспир, Уилям. „Много шум за нищо“. *Събрани съчинения в осем тома. № 2. Комедии*, прев Валери Петров. София: Захарий Стоянов, 1998.
- Шели, Мери. „Авторката за своя роман“. *Франкенщайн*, прев Жечка Георгиева. София: Народна култура, 1981.
- Шлегел, Фридрих. „Разговор за поезията“. *Естетика на немския романтизъм*, прев Харитина Костова-Добрева, 237–300. София: Наука и изкуство, 1984.
- Юнг, Карл. *Психология и алхимия*. Прев. Стефан Шаранков. Плевен: Лега Артис, 2021.
- Юрсенар, Маргьорит. *Алексий или трактат за напразната борба*. Прев. Мария Георгиева. София: Пулсио, 2006.
- . *Архиви от Нор*. Прев. Юлиан Жилиев. Том II. Лабиринтът на света. Мемоари. София: Стигмати, 2007.
- . „Бележки по историята на написването на „Мемоарите на Адриан““. *Мемоарите на Адриан*, прев Нели Захариева. София: Народна култура, 1983.
- . *Благочестиви спомени*. Прев. Юлиан Жилиев. Том I. Лабиринтът на света. Мемоари. София: Стигмати, 2006.
- . „Вечната Електра“. Прев. Валентина Бояджиева. *Ното Ludens* 12 (2006), 95–100.
- . „Времето – този велик ваятел (1964-1982)“. *Пламъци*, ред. Албена Стамболова, прев Мария Георгиева, 272–276. София: Народна култура, 1986.
- . „Една лъчезарна и свенлива жена“. *Като поклонничка и чужденка. Есета*, прев Невена Дикриян, 45–54. Велико Търново: Алфа, 1989.
- . „Интонация и език в историческия роман“. *Пламъци*, ред. Албена Стамболова, прев Мария Георгиева, 246–264. София: Народна култура, 1986.
- . *Какво? Вечността*. Прев. Виктория Късовска. Том III. Лабиринтът на света. Мемоари. София: Стигмати, 2008.
- . *Мемоарите на Адриан*. Прев. Нели Захариева. София: Народна култура, 1983.
- . „Обезглавената Кали“. *Източни новели*, прев Красимир Мирчев, 99–106. София: Пулсио, 2003.
- . „Пламъци“. *Пламъци*, ред. Албена Стамболова, прев Мария Георгиева. София: Народна култура, 1986.
- . *Пощадата*. Прев. Мария Георгиева. София: Пулсио, 2007.
- . „Сикстинската капела“. прев Мария Георгиева, 288–296. София: Стигмати, 2004.
- . *Творение в черно*. Прев. Красимир Мирчев. София: Профиздат, 1984.
- . „Уайлд на улица Де бо-з-ар“. *Като поклонничка и чужденка. Есета*, прев Невена Дикриян, 22–33. Велико Търново: Алфа, 1989.
- . „Хуманизъм и херметизъм у Томас Ман“. *Пламъци*, ред. Албена Стамболова, прев Мария Георгиева, 213–245. София: Народна култура, 1986.
- Янакиев, Калин. „Времето“ на Юрсенар и „вечността“ на Мориак“. *Култура. Портал за култура, изкуство и общество*, 08 Април 2013.
- Allamand, Carole. „Yourcenar et Gide: paternité ou parricide?“ *Bulletin de la SIEY* 18 (1997), 19–37.

- Barthes, Roland. „The Reality Effect (1968)“. *The Rustle of Language*, прев Richard Howard, 141–148. California: Univ. of Chicago Press, 1989.
- Belting, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Прев.кол. Thomas S. Hansen и Abby J. Hansen. Princeton University Press, 2017.
- Blanckeman, Bruno, ред. *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*. Dictionnaires et références 46. Paris: Honoré Champion éditeur, 2017.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- Boes, Tobias. *Thomas Mann's War: Literature, Politics, and the World Republic of Letters*. Ithaca: Cornell University Press, 2019.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Ред. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Brami, Joseph. „Yourcenar, lectrice de Proust: de soi et d'autrui dans l'expérience littéraire“. *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, бр. 197 (LXVI| II) (2022), 231–243.
- Brassard, Geneviève. „Woolf in Translation“. *A Companion to Virginia Woolf*, ред. Jessica Schiff Berman, 441–453. New York: John Wiley & Sons, 2016.
- Brassard, Geneviève, и Marianne Guenot. „Colonizing an Anti-Imperialist Text: Marguerite Yourcenar's Rendering of *The Waves* into French“. *At Home and Abroad in the Empire: British Women Writing Empire in the 1930s*, ред.кол. Robin Hackett, Freda Hauser, и Gay Wachman, 137–153. University of Delaware Press, 2009.
- Bremond, Mireille. „Marguerite Yourcenar et les Atrides : Discours critique et création littéraire“. *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes* 20 (décembre 1999), 99–112.
- Cavazzuti, Maria. „Marguerite Yourcenar lit Thomas Mann: l'humanisme qui passe par l'abîme“. *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, ред. Société internationale d'études yourcenariennes. Tours: S.I.E.Y, 1990.
- . „Zénon et le prieur des cordeliers face à l'histoire“. *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990*, ред.кол. Simone Delcroix и Maurice Delcroix, 121–131. Tours: S.I.E.Y, 1995.
- Chassay, Jean-François. „La fiction au carrefour des disciplines: «L'œuvre au noir» de Marguerite Yourcenar et le cas de Giordano Bruno“. *Après tout, la littérature: parcours d'espaces interdisciplinaires*, ред.кол. Blanca Navarro Pardiñas и Luc Vigneault. Québec: Presses de l'Université Laval, 2011.
- Chaudier, Stéphane. „Yourcenar et Proust: entre l'imaginaire et la critique“. *Bulletin d'informations proustiennes*, 2004, 157–171.
- Cohen, Arthur A. „The Abyss“. *The New York Times*, 11 Юли 1976, разд. Archives. <https://www.nytimes.com/1976/07/11/archives/the-abyss-the-abyss.html>.
- Curtius, Mechthild. *Erotische Phantasien bei Thomas Mann: Wälsungenblut, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Erwählte, Die vertauschten Köpfe, Joseph in Ägypten*. Königstein: Athenäum, 1984.
- Damrosch, David. *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021.
- . *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*. Princeton: Princeton University Press, 2020.
- Dothas, Juan M. G. „L'ekphrasis dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar“. *Bulletin de la SIEY* 37 (2016), 63–92.
- Evola, Julius. *The Hermetic Tradition: Symbols and Teachings of the Royal Art*. Rochester: Inner Traditions International, 1995.

- Farrar, Straus. „The Abyss“. *Kirkus Reviews*, 01 Юни 1976.
<https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/a/marguerite-yourcenar-3/the-abyss-2/>.
- Farrell, C. Frederick, и Edith R. Farrell. „Marguerite Yourcenar’s *Feux*: Structure and Meaning“. *Kentucky Romance Quarterly* 29, бр. 1 (Януари 1982), 25–35.
<https://doi.org/10.1080/03648664.1982.9928197>.
- Fraisse, Simone. Review of *Review of Le Mythe d’Electre*, рецензент Pierre Brunel. *Revue d’Histoire littéraire de la France* 75, бр. 4 (1975), 664–664.
- Golieth, Catherine. „L’Œuvre au Noir et la critique: obscurum per obscurius“. *La réception critique de l’œuvre de Marguerite Yourcenar: actes du colloque international de Clermont-Ferrand (22-24 septembre 2007)*, ред.кол. R. Poignault и Elena Real, 293–313. Clermont-Ferrand: SIEY, 2010.
- Goslar, Michèle, ред. *Marguerite Yourcenar et l’Amérique*. Bruxelles: Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar, 1998.
- Hall, Edith. „Greek Tragedy and the Politics of Subjectivity in Recent Fiction“. *Classical Receptions Journal* 1, бр. 1 (2009), 23–42.
- Hatfield, Henry. „Recent Studies of Thomas Mann“. *The Modern Language Review* 51, бр. 3 (1956), 390. <https://doi.org/10.2307/3718391>.
- Howard, Joan Elizabeth. „*We Met in Paris*“: *Grace Frick and Her Life with Marguerite Yourcenar*. Columbia: University of Missouri, 2018.
- Hyman, Virginia R. „Reflections in the Looking Glass: Leslie Stephen and Virginia Woolf“. *Journal of Modern Literature* 10, бр. 2 (1983), 197–216.
- Juers, Evelyn. *House of Exile: The Lives and Times of Heinrich Mann and Nelly Kroeger-Mann*. New York: Straus and Farrar Giroux, 2011.
- Kerényi, Karl, и C. G. Jung. *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Bollingen Series 22. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- King, Katherine Callen. „Achilles on the Field of Sexual Politics: Marguerite Yourcenar’s *Feux*“. *Lit: Literature Interpretation Theory* 2, бр. 3 (Февруари 1991), 201–220.
<https://doi.org/10.1080/10436929108580056>.
- Krause, Rainer. „An Update on Primary Identification, Introjection, and Empathy“. *International Forum of Psychoanalysis* 19, бр. 3 (2010), 138–143.
<https://doi.org/10.1080/08037060903460198>.
- Kristeva, Julia. *Histoires d’amour*. Nachdr. Collection folio Essais 24. Paris: Denoël, 1983.
 ———. *Sens et non-sens de la révolte*. Livre de poche. Paris: Fayard, 1996.
- Leclerc, Yvan. „*Madame Bovary, c’est moi*, formule apocryphe“. Le Centre Flaubert, CÉRÉdI, 2014. https://flaubert-v1.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php.
- Lombardi, Marco. „Fuochi d’Argolide: “Apollon tragique” e “Clytemnestre ou le crime” di Marguerite Yourcenar“. *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico* 5 (2015), 171–193.
- Loraux, Nicole. „La guerre dans la famille“. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, бр. 5 (1997), 21–62.
 ———. *The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books, 2002.
- Mann, Klaus. „Europe’s Search for a New Credo“. *Tomorrow* VIII, бр. 10 (1949), 5–11.
- Mann, Thomas. *Tagebücher. 1953-1955*. Ред. Inge Jens. Fischer 16069. Frankfurt am Main: Fischer, 1953.
- Melvin, Carlson Jr. „Thomas Mann and Marguerite Yourcenar Letters of 1955 Collection | Mortimer Rare Book Collection“. MRBC-MS-00297, 2018.
<https://findingaids.smith.edu/repositories/3/resources/1371>.

- Miller, J. Hillis. „Mrs. Dalloway. Repetition as the Raising of the Dead“. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, 176–202. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Nancy, Jean-Luc. „L’imagination masquée“. *Au fond des images*, 147–179. Paris: Galilée, 2003.
- Nikolchina, Miglena. „Time in Video Games: Repetitions of the New“. *Differences* 28, бр. 3 (2017), 19–43. <https://doi.org/10.1215/10407391-4260519>.
- Nowak, Magdalena. „The Complicated History of Einfühlung“. *Argument: Biannual Philosophical Journal* 1, бр. 2 (2011), 301–326.
- Ollier, Leakthina C. „Autobiography and Matricide: Marguerite Yourcenar’s Souvenirs Pieux“. *Dalhousie French Studies* 48 (1999), 87–99.
- Poignault, Rémy. „Les deux Clytemnestre de Yourcenar“. *Bulletin SIEY* 9 (1991), 25–48.
- Richardson, Robert O. „Point of View in Virginia Woolf’s The Waves“. *Texas Studies in Literature and Language* 14, бр. 4 (1973), 691–709.
- Romagnolo, Monica. „Yourcenar et le poème en prose: mythe et écriture dans *Feux*“. *Marguerite Yourcenar et l’univers poétique: actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, ред.кол. Osamu Hayashi, Naoko Hiramatsu, и R. Poignault, 61–74. Clermont-Ferrand: Publications de la Société internationale d’études yourcenariennes (SIEY), 2008.
- Sarnecki, Judith Holland. „When Our Gender Is a Lie: Marguerite Yourcenar’s „Achille Ou Le Mensonge“ (Achilles or The Lie)“. *Women in French Studies* 4, бр. 1 (1996), 80–87. <https://doi.org/10.1353/wfs.1996.0008>.
- Savigneau, Josyane. *Marguerite Yourcenar: Inventing a Life*. Прев. Joan E. Howard. Chicago/London: University of Chicago Press, 1993.
- Shurr, Georgia Hooks. „A Reformation Tragedy: Marguerite Yourcenar’s „The Abyss““. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 70, бр. 1/2 (1987), 169–187.
- Smith, Evans Lansing. „The Goddess and the Underworld in Modernism: Marguerite Yourcenar’s *Feux*“. *Re-Embroidering the Robe: Faith, Myth and Literary Creation since 1850*, ред.кол. S. Bray, Adrienne E. Gavin, и Peter Merchant. Newcastle: Cambridge Scholars Pub, 2008.
- Snyman, Elisabeth. „Marguerite Yourcenar’s “Le Labyrinthe du monde”: autobiography of an absent self?“ *Literator*, 21 Января 2000, 21–36.
- Spassova, Kamelia. „Subverting the Theory of Reflection: Modernism against “Modern Realism”“. *History of Humanities* 4, бр. 2 (2019), 357–364. <https://doi.org/10.1086/704853>.
- Spitzer, Leo. „The „Ode on a Grecian Urn,“: Or Content Vs. Metagrammar [1955]“. *Essays on English and American Literature*, 67–97. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. Collection Tel 314. Paris: Gallimard, 2001.
- Stillman, Linda Klieger. „Marguerite Yourcenar and the Phallacy of Indifference“. *Studies in 20th & 21st Century Literature* 9, бр. 2 (1985), 261–277.
- Thil, Eric. „Révéler le silence: Alexis de Marguerite Yourcenar“. *Revue Initiale* 23 (2013), 19–32.
- Tihanov, Galin. „Beyond Circulation“. *Universal Localities: The Languages of World Literature*. J.B. Metzler, 2022.
- Tremper, Ellen. „In Her Father’s House: To the Lighthouse as a Record of Virginia Woolf’s Literary Patrimony“. *Texas Studies in Literature and Language* 34, бр. 1 (1992), 1–40.
- Wagner, Walter. „Marguerite Yourcenar dans les pays germanophones“. *La réception critique de l’œuvre de Marguerite Yourcenar: actes du colloque international de*

- Clermont-Ferrand (22-24 septembre 2007)*, ред.кол. R. Poignault и Elena Real, 189–215. Clermont-Ferrand: SIEY, 2010.
- Woolf, Virginia. *Moments of Being*. Ред. Jeanne Schulkind. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- . *The Diary of Virginia Woolf*. Ред.кол. Anne Olivier Bell и Andrew McNeillie. Том 5: 1936-41. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- Yourcenar, Marguerite. „Deux amours d’Achille: Déidamie, Penthésilée“. *Le Mercure de France*, бр. 263 (1935), 118–127.
- . *Essais et mémoires*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Œuvres romanesque*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1982.
- . „Humanism in Thomas Mann“. Прев. Grace Frick. *Partisan Review* 23, бр. 2 (1956), 153–170.
- . „Humanisme de Thomas Mann“. *Hommage de la France à Thomas Mann. À l’occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, ред. Martin Flinker, 23–34. Paris: Flinker, 1955.
- . „Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann“. *Sous bénéfice d’inventaire*. Paris: Gallimard, 1962.
- . *Les Songes et les Sorts*. Paris: Gallimard, 2020.
- . „Marguerite Yourcenar Additional Papers“. *Item: Mann, Thomas, 1875-1955. Letter to Marguerite Yourcenar, Transcript Translation in English, 1955*. Box 82: 3187, N: 990063998640203941 (1955).
- Yourcenar, Marguerite, и Matthieu Galey. *Les yeux ouverts: entretiens avec Matthieu Galey*. Le livre de poche. Paris: le Livre de poche, 1981.
- Ziolkowski, Theodore. *The Alchemist in Literature: From Dante to the Present*. First edition. Oxford: Oxford University Press, 2015.