

## ДЕСЕТАТА МАСКА В СТРУКТУРАТА НА „ПЛАМЪЦИ“

Франческа Земярска  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

## THE TENTH MASK IN THE STRUCTURE OF “FIRES”

Francheska Zemyarska  
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

The paper explores the structure of the collection of prose poetry “Fires” (1936) by Marguerite Yourcenar. The book contains nine stories of remarkable Greek and Jewish heroes, and among them short fragments of love passion are situated. The analysis proposed here is a part of a larger study devoted to masks in Yourcenar’s works. The early collection “Fires” is an extremely proper prism through which some of the later fictional strategies in Yourcenar are refracted in a condensed form. The precise object of analysis are the short fragments which I define the tenth mask – the mask of direct speech. The complex play of narrative is grasped as close to Barthes’ *fragments of a lover's discourse* and Genette’s concept of *zero figure*. Following Borges’ idea of the precursors, the key concepts of Barthes and Genette become even more visible because of Yourcenar, who preceded them.

**Keywords:** Yourcenar, *Fires*, mask, *dramatis personae*, fragments, a lover’s discourse, zero figure

*с течение на времето маската се превръща в лице*  
(Юрсенар/Yourcenar 1983: 95)

Не е изненада, че Юрсенар, която владее до съвършенство изкуството на пренаписването и редактирането, приживе познава няколко издания на „Пламъци“, които тя обговаря в съпътстващите ги уводни думи. Най-ранното от 1936 е в „Грасе“ (*Grasset*), второто е в „Плон“ (*Plon*) от 1957, последвано от изданието в „Галимар“ (*Gallimard*) от 1974. Предговорът в българския превод е направен по това трето издание – в него съвсем експлицитно е заявена концептуалната и поетическата роля на маската: **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 щастието, самота-

та и смъртта, самоубийството, престъплението, сънищата като останки от претърпялата крах действителност. Тук пределно ясно се вижда как Юрсенар изработва техниката да облича инстанцията на опита чрез вживяване в чужд глас, като си служи с познати маски от миналото и мита.

Интересна е интерпретацията на италианката Моника Романьоло, която гледа на „Пламъци“ като на интертекстуална мрежа, придаваща на мита статут на литературен архетип; резервоар, пълен с богатствата на предците (Romagnolo 2008: 66); отправна точка, през която Юрсенар сякаш проиграва различни впечатления от играта на огледалата – античните фигури са коригирани, преобърнати, смесени с по-късните им двойници. Този маскарад кореспондира със стремеж към *полисемия* – възможността един герой да се преоблича и преобразява, така че да запазва колебанието в идентичността си (Romagnolo 2008: 71). Романьоло извежда като ключова от „Пламъци“ алхимичната идея за огъня като основен елемент на трансформация<sup>1</sup>: полисемията на една страст, пречупена през античните маски – колебанието между мъжа и жената при андрогинния Ахил или пък ангелическият и плътски живот при Сафо. Онова, което Романьоло не отчита в прочитата си, е мястото на кратките фрагменти между деветте прозаични откъса. Тя гледа на фрагментите изцяло през заявеното от Юрсенар в предговора интимно *дневниково начало*.

Юрсенар дава на „Пламъци“ жанровото определение „поеми в проза“, които разказват 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.

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 фактът, че композиционно книгата е съставена в този двутактов ритъм: редуване на фрагменти и персонажи от европейското минало. Хипотезата, която може да се формулира, е, че тези фрагменти са всъщ-

---

<sup>1</sup> Алхимичната линия може да се проследи най-ясно развита в „Творение в черно“ и в есетата на Юрсенар, особено в „Записки от една градина“ и текста ѝ върху Томас Ман.

ност 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, напомнящи 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“ (Юрсенар/Yursenar 1986: 13). Ако фигурите на Ахил, Патроклъ, Сафо, Клитемнестра се четат като подстъп в творчеството на Юрсенар да облича един глас в маски, то фрагментите образуват една десета маска – маскирането със собствено-то ѝ лице. Извайването на „себе си“ като маска при предаването на жизнения опит във фрагментите е доловимо в самата конструкция „пряко – ала доста завоалирано“ от предговора от 1974 г. Изразът може да се разчете като „тук ще бъде използвана 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 укрита, 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.<sup>2</sup> Дневниковите фрагменти с една препратка 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 минава отвъд реториката, своеобразна нулева фигура.

Съполагането на „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. Паралелът може да се задълбо-

<sup>2</sup> 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 „Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis: celui, ou quelqu'un se déguise en déguisant SOI-MÊME“, 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/Сърнеки 1996: 80 – 81).

чава и на едно микрониво, като се види как и при Барт, и при Юрсенар присъстват фигурата на ревността, измамата, самоубийството, спасението, шеметът, (само)деструкцията. През някои от ключовите положения на Барт могат да се направят усиления още повече и по-ясно открити постановките на Юрсенар, която го предшества. В светлината на Барт изглежда така, сякаш Юрсенар го е измислила. Подобна постановка обаче работи само ретроактивно в духа на основната идея от „Кафка и неговите предходници“ на Борхес.

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. Барт обявява, че се стреми да направи структурни портрети, в които дава възможност дискурсът на любовта да се изяви в първо лице единствено число. Тези драматургични портрети – спокойно може да ги наречем *dramatis personae*, са фигурите на любовния дискурс: „Тези откъслечи дискурс могат да се нарекат фигури. Думата не трябва да се разбира в реторичен, а по-скоро в гимнастически или хореографски смисъл, накратко, това не е „схемата“ в гръцки смисъл, много по-живо тя изразява жеста на тялото, уловено в действие [...]. Така е с влюбения, станал жертва на своите фигури: той полага усилия в малко налудничав спорт, труди се (като атлет); фразира, държи речи (като оратора); хванат е, прикован в роля, в acting (като статуя)“ (Барт/Bart 2013: 8, 335)<sup>3</sup>. Барт включва 80 подобни фигури, като например Очакването, Fading, Грешки, Градива<sup>4</sup>, Образите, Ревността, Аз-те-обичам, Правя сцена, Любовно писмо, Самоубийството. Фигурите на Барт са различните роли, в които влюбеният се поставя, самата му реч е поредното разиграване на някоя от предначертаните фигури, заемането на актьорските жестове в един многократно проиграван репертоар. Важно е да се подчертае динамичността и перформативността на фигурите, които са не просто думи, а думи-действия, актове, възплътени в оп-

---

<sup>3</sup> Този откъс присъства на два пъти в изданието от 2013 – веднъж в теоретичното начало и втори път в неговата по-ранна разширена версия, приведена на края на книгата.

<sup>4</sup> Бартовата Градива съвсем не минава в линията на оживяването на миналото, както Андре Френьо – спътникът на Юрсенар – чете Йенсеновото произведение. „Градива“ от „Фрагменти на любовния дискурс“ представлява фигурата на обичащия, който влиза в делириума на влюбения, за да го освободи от него. Барт поставя акцента не върху мраморната Градива, а върху живата Зое от фикцията на Йенсен, която е склонна да се престори и да се потопи във фантазма на Норберт (Барт 2013: 155 – 158).

ределени словесни мимики. През тази оптика, при връщане към „Пламъци“, се забелязва, че всяка от поемите в проза е обозначена с подзаглавие, което напълно се вписва в Бартовото определение за фигура, това са: „Федра, или Опустошението“; „Ахил, или Измамата“; „Патрокъл, или Провидението“; „Антигона, или Алтернативата“; „Лена, или Дискретността“; „Мария Магдалина, или Спасението“; „Фаетон, или Шеметът“; „Клитемнестра, или Престъплението“; „Сафо, или Самоунищожението“.

Във фигурата „Криене/Черните очила“ Барт размишлява върху безуспешните опити по укриването на страстта и маскирането ѝ в безстрастие: „защото по същността си страстта е създадена да бъде виждана: трябва криенето да се вижда: *знайте, че сега скривам от вас нещо* [...] *Lavratus prodeo*<sup>5</sup>: появявам се, като показвам с пръст маската си: прикривам страстта си, но с дискретен (и хитро извит) пръст соча маската. Всяка страст в крайна сметка има своя зрител [...] няма любовно обричане без финален театър“ (Барт/Bart 2013: 60). Рухването на маската на безстрастието е илюстрирано с Федра, този фрагмент завършва с нейния образ. Хитро извитият пръст, който сочи към маската, бележи един парадокс – винаги остава индекс, дори и това да е само жестовото сочене, който разкрива спектакления елемент на любовта. Влюбеният винаги инсценира себе си, разиграва своите драми, интимността на своя личен опит, но нещо от жеста на тялото му издава, че пламъците на страстта винаги са опосредени от маските на любовния дискурс. Нещо крия, но го показвам като скрито, това, което показвам, е маската като посредник.

Обратно на Бартовите „Черни очила“ или на страстта, която се опитва да прикрие себе си като безстрастие, може да се види функционирането на *нулевата фигура*. Тя – напротив, директно заявява себе си. В настоящия прочит на „Пламъци“ тази фигура действа преди всичко във фрагментите, които се доближават до дневниковото, изповедно начало, и изгражда една десета маска, свързана с авторовата функция. Нулевата фигура говори буквално (страдам, боли ме, обичам), като излага страстите непосредствено или ако се върнем към формулировката на Юрсенар „пряко – ала доста завоалирано“. Това,

<sup>5</sup> Изразът *lavratus prodeo* означава „носещият маска“. Той насочва към едно изречение на Декарт, който определя себе си като философа с маска, идващ да размаскира науките. Декарт обявява, че подобно на актьор с маска излиза маскиран (*lavratus prodeo*) на сцената на света.

което сочи, ако продължим метафората за лицето и маската, е собственото лице като поредната маска. Нулевата фигура е прозрачна, тя иска да покаже отказа от фигурите, но именно по този начин тя участва в цялата система като немаркиран член, който откроява още по-ясно останалите елементи като маркирани или маскирани. По подобен начин Ж. Женет във „Фигури I“ концептуализира функционирането ѝ, следвайки идеята на Р. Барт за нулева степен на почерка:

„Колкото до строгото отсъствие на фигури, то действително съществува, но в реториката е това, което днес бихме нарекли *нулева степен*, т.е. знак, чието значение е напълно разпознаваемо [...]. Нищо не е по-маркирано от тази простота; тя е именно фигурата, при това съвършено задължителна, на възвишеното [...]. От лингвистиката знаем, че този феномен – нулевата степен или отсъствието на означаващо, ясно указва познатостта на означаемото и е неоспоримият признак за наличието на система [...]. Съществуването на нулева фигура, остойностено като фигура на възвишеното, сочи, че езикът на реториката е така пренаситен с фигури, че една празна клетка е в състояние да указва пълен смисъл: реториката е система от фигурите“ (Женет/Zhenet 2001: 106 – 107).

Този по-дълъг цитат показва как нулевата фигура е също важен елемент в играта на фигуратива, както при Юрсенар „немаскираните“ фрагменти са също част от маскения бал на „Пламъци“.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт/Bart 2013:** Барт, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. София: НБУ, 2013. [Bart, R. *Fragmenti na lyubovniya diskurs*. Sofia: NBU, 2013.]
- Женет/Zhenet 2001:** Женет, Ж. *Фигури*. София: Фигура, 2001. [Zhenet, Zh. *Figuri*, Sofia: Figura, 2001.]
- Юрсенар/Yursenar 1983:** Юрсенар, М. *Мемоарите на Адриан*. София: Народна култура, 1983. [Yursenar, M. *Memoarite na Adrian*. Sofia: Narodna kultura, 1983.]
- Юрсенар/Yursenar 1986:** Юрсенар, М. *Пламъци*. София: Народна култура, 1986. [Yursenar, M. *Plamatsi*. Sofia: Narodna kultura, 1986.]
- Romagnolo/Романьоло 2008:** Romagnolo, M. 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)*, Clermont-Ferrand: Publications de la Société internationale d'études yourcenariennes (SIEY), 2008, 61–74.
- Sarnecki/Сърнеки 1996:** Sarnecki, J. When Our Gender Is a Lie: Marguerite Yourcenar's "Achille Ou Le Mensonge" (Achilles or The Lie) // *Women in French Studies*, 1996, 80 – 87.