

Михаел Бернсен
Рейнски-Фридрих-Вилхелмс-Университет, Бонн
michael.bernsen@uni-bonn.de

Европа и нейните основополагащи митове. Значението на Наполеоновата експедиция в Египет в литературата и в изкуството и Ориентализмът¹

Michael Bernsen
Rheinische-Friedrich-Wilhelms Universität Bonn.
michael.bernsen@uni-bonn.de

Europe and Its Fundamental Myths. The Significance of Napoleon's Expedition in Egypt in Literature and in Art and the Orientalism

Abstract

The military and scientific French expedition in Egypt, guided by Napoleon Bonaparte, lies at the root of the Modern reception and assimilation of the ancient Egyptian culture. The expedition creates a fundamental myth with long-lasting consequences – the will to investigate in depth the dimensions of European culture. In the article, which is a part of a large scientific project, the author retraces how the ancient Egyptian culture was represented during the 19 c. in works of the French writers Nerval and Flaubert and of the painters Gérôme, Vedder, Leopold Müller.

The author discusses Eduard Said's thesis that the belles lettres in 19 c. and the Orientalistic paintings support the creation of a discourse of domination towards the East. However, only a few works confirm such a that, most of the paintings and the literary works on an Oriental topic cannot plainly confirm Said's thesis. Bernsen draws the conclusion that the Orientalistic paintings, as well as the literary works, require a differentiated interpretation.

Arts present the pretensions of the West European discourse of domination, called Orientalism, both critically and playfully. The texts of Nerval and Flaubert, as well as the pictures of Vedder and Leopold Müller initially manifest a suspicion

¹ Статията е преработен вариант на лекция, прочетена от автора пред Института по литература на 10. X. 2016. Публикува се със съгласието на автора.

towards the pretensions for domination of the West European civilising discourse when encountering the Orient, and then they deconstruct this discourse.

Keywords: Europe, Fundamental Myths, Napoleon's Expedition in Egypt, Literature, Visual Art, Orientalism

Деветнадесети век е времето, през което в Европа се изграждат националните държави; всяка държава се стреми да открие историческите корени на своето съществуване. Това става възможно с помощта на модерната историческа наука, която поради нарастващия интерес към историята е в изключителен подем. Историческите факти и връзки обаче са и разнообразни, и сложни, така че не могат съвсем лесно да се установят, а още по-малко могат да се превърнат в прости разкази. Все пак простите разкази се използват, когато трябва да се представят сложни исторически ситуации по достъпен начин. Тъкмо затова американският политолог Бенедикт Андерсън твърди, че нациите са изобретени, въобразени общности ('imagined communities'; Andersen 1983). Всяка нация създава разкази за своя произход, на които общността се позовава. XIX век е великото време на националните основополагащи митове, които разбирам именно като разкази за произход. Такъв основополагащ митичен разказ за България е освобождаването от „турско робство“ в 1878 и „българското Възраждане“. Този основополагащ разказ, според който през вековете на османско владичество царуват мрак и насилие, беше разгледан отново и по различен начин от Мария Тодорова в книгата ѝ „Балкани - Балканизъм“ (Todorova 1997).

В Германия основополагащият митичен разказ се свързва с една особена фигура: това е Арминий, предводителят на германските племена по времето на Римската империя, който по-късно е наречен Херман Херускеца. Улрих фон Хутен и Филип Меланхтон, възползвайки се от откритите отново съчинения на Тацит (Taciti Annales 2.88.2), стилизират през XVI в. Арминий като освободител на Германия от римското господство. Протестантската рецепция на фигурата на Арминий като „Освободител на Германия (liberator Germaniae)“ не е насочена само срещу Рим като център на католическата църква (Borgstedt 1992: 21), но и срещу френската цивилизация на абсолютизма, тъй като именно във Франция твърдят, че са наследниците на римската цивилизация. Превъзходството на френското Просвещение, както и последвалото Френската революция завладяване на Европа от Наполеоновите войски усилват антифренските реакции. Така през XVIII в. се създава немски основополагащ разказ, насочен най-вече срещу Франция: Херман утвърждава немската свобода и немската култура, докато Франция бива погълната от римската цивилизация. На националния герой Херман в 1875 е издигнат огромен паметник, който със своите 54 м височина е най-големият в Германия. Фигурата на Херман, изправена върху огромния постамент, с издигнат меч, е обърната на запад - срещу Франция.

Превръщането на Херман в събирателен образ на немската, основополагаща

за нацията, митология подтиква Франция да търси подобна митична фигура, която да постави в основата на френската нация; от подобна фигура до този момент изобщо не е имало нужда пред вид универсалистките претенции на концепцията за цивилизация, развивана във Франция. Откриват тази фигура във Версенжеторикс², предводителя на галското въстание срещу римляните в 52 г. пр. Хр. Но тъй като Версенжеторикс почти не присъства във френската литература и историография, то Френската Академия е принудена да обяви в 1865 *Concours de Poésie* на тази тема. В същата 1865 на Версенжеторикс е издигнат национален паметник в Алезия. Версенжеторикс стои с меч, но насочен надолу, и със своите 13 м не може да се сравнява с немския национален паметник на Херман. Какъв е резултатът от сблъсъка на двата национални мита, знаем от историята: това са три войни - немско-френската война от 1870-1871, Първата и Втората световни войни.

В този контекст френският избор на Версенжеторикс за национален герой, който е всъщност слаб герой, тъй като губи битката срещу Цезар, е показателен. Поражението му обаче може да бъде изтълкувано с положителен знак и това ще е от значение за основополагащата митология на Европа: миролюбивият Версенжеторикс наистина е бил победен от римляните; именно така обаче е станало възможно римската цивилизация да се наложи в Галия, гласи едно официално тълкуване. Следователно Франция е страната, наследила римската цивилизация и този факт е в основата на трайното френско съзнание за мисия: да разпространи тази цивилизация върху цяла Европа (Yardeni 2004: 116ff.). В Ранното средновековие първият крал на франките Хлодвиг вижда своята мисия в обновяването на Римската империя. След него Карл Велики представя своите владения като новата европейска империя, а в XVII в. Луи XIV възприема себе си като европейският владетел. И накрая - френското Просвещение предоставя онези ценности, които ще служат за ориентир на почти всички европейски страни. А Наполеон вижда като своя мисия да разпространи тези ценности върху територията на цяла Европа; резултатът ще бъде несъмнено „величието“ на Франция, но и - величието на цяла Европа. В края на XIX в., по време на Третата република, епизодите на този разказ се превръщат в „цивилизационната мисия“ (‘mission civilisatrice’), която Франция е призвана да осъществи и в своите колонии.

С това разбиране за ‘mission civilisatrice’ на Франция се излиза извън територията на основополагащите национални разкази и се достига до поведствията, върху които се основава идентичността на Европа. Създаденото в голяма степен през XVIII в. културно единство на Европа, както и модерният интерес към историята подтикват съвременниците към края на Просвещението да размишляват съсредоточено върху въпроса: коя е основата, върху която е издигната Европа? До този момент Европа вижда своята

² Използвам френското произношение на името. На български при превод от латински се изписва Верцингеторикс - б. пр.

основа в културата на Библията и в културата на Антична Гърция. И двата фундамента на европейската идентичност имат връзка с Египет. В Стария Завет се разказва за изгнанието на израилтяните в Египет, където те остават повече от 200 години. След завръщането си те сключват съюз с Бога, положен върху десетте божи заповеди. Докато Мойсей получава десетте заповеди на планината Тавор, израилтяните за последен път се връщат към политеизма. Те изливат от украшенията на жените златен телец, около който танцуват и на който се покланят. Това пропадане обратно в многобожието на Египет бива наказано от Бог. Става дума за ключова сцена в Библията, с която се въвежда за първи път различаването между истинно и лъжовно в европейското мислене. Съществува само един истинен Бог, а не многото божества, почитани от египтяните. Съюзът между израилтяните и Бог е същевременно отхвърляне на ориенталската част от историята на юдеите.

Вторият фундамент е старогръцката култура. Открита отново по времето на европейския Ренесанс, старогръцката култура е разглеждана като основополагаща за Европа по време на класицизма, който е определящо направление в европейската култура през XVII, XVIII или XIX в., в зависимост от това в коя страна се развива. Старите гърци проявяват голямо любопитство към египетската култура; опитват се с всички средства на разума, с които разполагат, да я разберат. Поради своята, също така политеистична култура, те не изпитват страх от контакта с египетската. Затова не е изненадващо, че много египетски обичаи като напр. процесиите на Изида или отделни египетски божества са усвоени първоначално от старогръцката, а по-късно и от римската култура. В мита за Едип се разказва, че Едип отгатнал гатанката на Сфинкса. Културата на Стара Гърция е възприемана като рационално превъзхождаща източната култура. Силното желание към края на Просвещението да се открият корените на Европа и историческите начала на континента насочва отново вниманието към посочените два фундамента. Това е и основният мотив за експедицията в Египет, която Наполеон предприема в 1798.

Решението е взето на 5 март 1798. Наполеон отдавна замисля подобна военна експедиция, чиято цел е стратегическа: да прекъсне пътя към Индия на своя основен враг - Великобритания. Към това се добавя и планът, предложен много преди това на Луи XIV от саксонския философ Готфрид Вилхелм Лайбниц - да се прокапае теснината от Средиземно море до Суец и така да се проправи нов воден път към Индия (Morenz 1968: 43). На 19 май 1798 експедицията се отправя на път. Тя се състои от: 13 транспортни кораба, 17 фрегати, над 50 по-малки кораби, 280 кораба с 13 000 моряци, други 3000 кораба с общо 38 000 войници, 1200 коня, 170 оръдия, други военни съоръжения. В експедицията участват 32 прочути генерали, сред които са Бертие, Дьозе, Клебер. Не по-малко прочутият флагмански кораб под ръководството на адмирал Брюейе носи името „L'Orient“. Останките от него са намерени през 1984.

В тази армада са включени и 167 учени - математици, физици, химици, астрономи, географи, инженери, също така - писатели, художници, археолози. В началото англичаните се заблуждават за целта на експедицията и очакват нападение върху Гибралтар, поради което френските кораби достигат необезпокоени до Египет. На 1 август 1798 обаче на главнокомандващия британската флота лорд Нелсън се удава да потопи при Абу кир цялата френска флота, чиито командир - адмирал Брюейе, е убит. Така Бонапарт е практически обграден в Египет. На 22 август 1799, след като османската войска достига до Абу кир, Наполеон се отправя обратно за Франция, предавайки общото командване на експедицията на ген. Клебер, който обаче малко по-късно е убит в Кайро. На 1 март 1801 британските войски влизат в Египет, френските войски са принудени да капитулират и в 1803 се отправят обратно за Франция.



Ил. № 1 Сесил, Ревил, Жирарде, Селие, Описание на Египет. Фронтиспис, гравюра

Неуспешната военна експедиция обаче е умело представена от Наполеоновата пропаганда като изключителен научен и художествен успех. По модела на „Institut de France“ на 22. VIII. 1798 в Кайро е основан „Institut d’Egypte“. В института е оборудвана лаборатория за изследване на археологическите находки от страната. Започват да излизат и два вестника - „Décade Egyptienne“ и „Courrier d’Egypte“. Най-значимото дело обаче на тази част от Наполеоновата експедиция е монументалното „Описание на Египет“; то обхваща 23 тома, публикувани между 1809 и 1828 и полага началото на египтологията. Следвайки примера на просвещенската „Encyclopédie raisonnée“³, „Описание на Египет“ започва с описание на историческите местности и на античните паметници, които се намират на територията им, следва изброяване на находките, съдържащи папируси, монети и фигури. Друга част е посветена на съвременния Египет - на занаятите, обичаите и нравите на жителите му; също в отделна част са представени в подробности флората, фауната и минераложките находки. На заглавната страница на „Описанието“ е отпечатано изображение от Жирардо дьо Селие, на което се вижда целият път от Александрия до островите при първия праг (катаракт) на Нил в Горен Египет.

Изцяло класицистичната гравюра показва най-горе слънчевия диск на египетския бог на слънцето Амон Ра сред разперените крила на Наполеоновия императорски орел. Така най-старата митология на европейската култура е символично обединена с най-новата история. Отдолу се вижда италианската армия на Наполеон, предвождана от старогръцко-римски герой на бойна колесница, когото следват богините пазителки на науките и на изкуствата. Военно-колониалното завладяване, науките и изкуствата вървят заедно, за да победят мамелюците, изобразени горе вдясно като безредна нецивилизована група. Императорският орел лети в началото на шествието. Вдясно на земята, заедно с един крокодил, лежи Дионис като vyplъщение на вакхическото, анархичното, на „мързеливия Ориент“ и на митичното. Нека си спомним за двойния храм, посветен на крокодила в Ком Омбо. Изображението в долната хоризонтална част от рамката показва мирната среща между настъпващата френска конница и местните търговци. Изображението в централната част насочва погледа на зрителя нагоре по течението на Нил към остров Фила и към първия катаракт. По средата се намират Карнак и Луксор. В предния план се виждат обелиск, колона, части от колони, статуи - всичко сякаш е в магазин за колониални стоки или пък това са вече закупени антични предмети, подготвени да бъдат транспортирани в Лувъра.

„Описание на Египет“ е първият опит в историята да се обхванат изцяло чрез слово и образ културата и географията на една страна. Вследствие на тази експедиция Жан Франсоа Шамполион разчита загадката на йероглиф-

³ Авторът използва краткото название на „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“, 1751-1780, съст. Д. Дидро, Ж.-Б. Лъорон Д’Аламбер. - б. пр.

ното писмо въз основа на надпис с еднакъв текст, изписан на египетски, с йероглифно и демотично писмо, и на старогръцки. Надписът е върху камъка, намерен при Розета (т. нар. Розетски камък).⁴ Научните успехи на експедицията са придружени от безпримерна прослава на военните действия в Египет; тя е дело на съпровождащите експедицията и по-късно ангажирани от императора художници, чиито произведения дават началото от една страна - на митологизирането на Наполеон, а от друга - на т. нар. ориентализъм в живописата. Експедицията в Египет има фундаментално значение за европейското саморазбиране през XIX в., защото тя създава основополагащ европейски мит с трайни последствия: да се изследват дълбинните измерения на европейската култура и да се открият европейските корени.

В прочутото си изследване за ориентализма компаративистът и музикален критик Едуард Саид (Saïd: 1978) подлага на преоценка европейските образи на Ориента от началото на империализма. Целта му е да покаже, че започващото изследване на Ориента под формата на т. нар. *Oriental Studies*, но също така и чрез живописата на ориентализма и чрез художествената литература, създава властов дискурс, който Западът използва, за да заяви своите претенции спрямо Изтока. Ориенталистският дискурс е за Саид израз на европейското чувство за превъзходство. Богатата на образи култура на Египет според него е превърната в литературата и в живописата просто в забавление за цивилизационно преситения европеец, който почти в опиянение ѝ се наслаждава.

Саид се опира, макар и да не го споменава, на тезата на немския философ Хегел. Хегел застъпва становището, че в хода на историята световният дух се връща при самия себе си. Тук ролята на Египет е съществена. Египет, смята Хегел (в „Лекции по философия на историята“, 1826-27), е страна на предсъзнаването, на загатванията, на тайнственото, което е възплътено в загадъчното смесено същество на сфинкса. Философът описва развитието на културата като процес, в който световният дух постига самия себе си и именно срещата на Антична Гърция с Египет е повратният момент по пътя на това себепостигане. Тук ключовото събитие е разгадаването на загадката на сфинкса от Едип. Тъкмо когнитивното постижение на старите гърци в общуването им с културата на Египет освобождава световния дух от неговата

⁴ Надписът е двуезичен - на египетски и на старогръцки; египетският текст е изписан с два вида писмо - най-отгоре текстът на декрета - с йероглифно, след това с - демотично писмо, най-отдолу е старогръцкият текст. Демотичното египетско писмо (по Херодотовото сведение (II. 36) *δημιωτικὰ γράμματα*) е опростена графична система, която се използва от VII в. пр. Хр. насетне преди всичко за несакрални документи, като измества през елинистическата епоха йератичното. Последното съдържа схематични йероглифи и с него се е пишело върху папируси, дървени таблички и керамика за разлика от йероглифното, което съдържа пиктограми и се е използвало за изписване на храмовете и гробниците. - Благодаря сърдечно на проф. Мирена Славова за консултацията при изготвянето на тази бележка. - б. пр.

затвореност в природната страст и в нейните фантазии. Едип се явява като предходник на идентичния със себе си модерен субект; именно у Едип се разкрива модерната способност на Европа да разгадава тайните на природата и да разбира традицията. Развоят на осъзнаващия себе си дух е вплътен според Хегел в историческия субект Наполеон. Съгласно тази теория, модерният европейски субект смята себе си за автономен, защото е прерязал ориенталските си корени. Модерният индивид, има се пред вид западноевропейецът, е идентичен със себе си защото е оставил зад себе си всичко, което е неясно, нерационално или загатвано чрез символиката на образите.



Ил. № 2 Жан-Леон Жером (1824-1904), Едип или генерал Бонапарт в Египет, м. б. пл. 1867/1868. Картината е в няколко варианта с различни размери и в различни колекции: Hearst Memorial Castle, Сан Симеон, Франция, Дипломатически клуб, Кайро, др.

Ако обаче разгледаме свидетелствата в живописа и в литературата на т. нар. от Саид „ориентализъм“, то общата картина се оказва различна (Bernsen: 2011). Само няколко случая потвърждават тезата на Саид: напр. стихотворенията на Виктор Юго за Наполеон в стихосбирката „Източни мотиви“ („Les Orientales“) от 1829. В стихотворението „Той“ Наполеон се вглежда от голямата пирамида в Гиза в дълбочината на пространството, а пред вътрешния му поглед се редуват събития от историята. По този начин Юго припомня, че именно пред пирамидата в Гиза корсиканският пълководец напомним на своите войници за дължимата страхопочит пред историята със станалите прочути думи: „Войници, от височината на тези пирамиди ви гледат четиридесет века

история!“ Създава се митът за великия европейски пълководец, който мит подтиква Хегел да разпознае в Наполеон освободения от всичко ориенталско европейски субект. В творчеството на най-прочутия представител на живописиста на ориентализма - Жан-Леон Жером също има подобни произведения: картината „Едип“ изобразява Наполеон като модерен Едип - възседнал кон, той стои пред сфинкса от Гиза.

За разлика от традиционната иконография на срещата със сфинкса, тук изобщо липсват скелетите на онези, които не са могли да отгатнат гатанката на чудовището и поради това са намерили смъртта си. Генералът седи върху коня, изправен, неустрашим, а напрежението в задните крака и развятата опашка на коня прибавят динамика, изразяват готовност за движение. В дълбокия план се вижда почти необозримо голямата армия, построена и готова за нападение. Съотношението на реалните размери между ездача и колосалната статуя са променени в полза на предизвикващия. Изобщо статуята, тъй като е зарита дълбоко в пясъка, изглежда като ампутирана. Тя показва белези на разруха, а безучастният ѝ поглед е отпратен някъде в далечината. Ясните цветове, както и общата сценография създават впечатлението, че времената на тайната са отминали; в епохата на залеза на боговете неразгадаемостта е изгубило своята заплашителност и не всява ужас. Статуята на сфинкса е музеен експонат, а онази загадъчност, която тя все още излъчва, е за модерния европейски субект задача, с чието решение той може да се заеме. За западноевропейеца Ориентът се превръща в музей.

През втората половина на XIX в. обаче в литературата и в живописиста тази представа напълно се променя. Два примера от литературата онагледяват промяната. Пътуването на писателя Жерар дьо Нервал още от самото начало е под знака на дълбокото разочарование от толкова възхвалявания в западноевропейските романтизми Ориент. Пътеписът на Нервал е публикуван в 1851; в частта за Египет пътешественикът е в очакване да бъде посветен в мистериите на египетските жреци. Пътуването завършва с посещение на голямата Хеопсова пирамида, последното изпитание от инициацията; но колкото повече пътешественикът се приближава към пирамидата, толкова по-незначителна му се струва тя. „Колкото повече се доближава човек, толкова повече тези колоси се смаляват.“ (Nerval 1984–1993: t. II., 383). Описанието започва да се превръща в гротеска: пътешественикът е тласкан от четирима араби, подобно на вързоп, нагоре по стъпалата на пирамидата. Достигнал най-после горе до площадката, погледът му пада върху баналните надписи, оставени от английски туристи, което отнема всяко достойнство на гледката. Ето защо, допуска протагонистът, Наполеон трябва да се е отказал от подобен недостоен начин да се изкачи върху пирамидата и всъщност е произнесъл прочутите си думи долу в равнината (Nerval 1984–1993: t. II., 385). Така стъпка по стъпка Нервал деконструира митовете, които придават дълбочина на престоя на европейеца в Египет. След това пътешественикът заедно с пруски

офицер, който е участвал в експедицията на египтолога Лепсиус, влиза във вътрешността на пирамидата, което му донася сходно разочарование: „...нашето проучване не ни донесе особено удовлетворение.“ (Nerval 1984–1993: t. II., 389) На двамата остава само възможността да си представят изпълнението на Моцартовата „Вълшебна флейта“ под сводовете на подземното пространство; те се съгласяват, че темата „Египет“ е подходяща единствено за оперно представление. Повествователят напуска Кайро с чувство на празнота поради невъзвратно загубеното. „Някогашният Ориент [...] е в последния си ден...“ В писмо до Теофил Готие от края на август 1843 Нервал прави отрезвяваща равносметка на пътуването си в Ориента. Истинският Кайро е само този в операта, в убежището на мечтите, намиращо се в Париж.

О, приятелю! [...] Аз изгубих всичко, царство по царство, [...] и скоро няма да зная къде да приютя мечтите си; но най-много съжалявам, че изгоних Египет от въображението си, за да го положа тъжно в спомените си! [...] В Операта ще намеря отново истинското Кайро, неопетнения Египет, Ориента, който ми се изплъзва, [...] (Nerval, 1952-1956, t. I, 881-882).

Гюстав Флобер е от главните свидетели, които Саид призовава в подкрепа на своята теза. Флобер пътува до Египет в 1843. В срещата му с куртизанката Кючук Ханъм Саид вижда прототипа на властовия дискурс на Запада спрямо Изтока, защото Кючук е лишена от глас, тя не говори никога за себе си. Флобер виждал в нея само проститутката, която богатият западноевропейец идеализира като типичната жена от Ориента, но в същото време физически я експлоатира:

... срещата на Флобер с една египетска куртизанка е създала широко приет модел на ориенталската жена: тя никога не говори за себе си, не показва чувствата си, присъствието си или миналото си. Той говори и ни я представя. Бил е чужденец, сравнително богат, мъж и това са историческите факти на господство, които не само му позволяват да притежава Кючук Ханъм физически, но и да говори от нейно име и да разказва на своите читатели в какво тя е „типична ориенталка“... по-силната позиция на Флобер по отношение на Кючук Ханъм не е била изолиран случай. Тя е показателна за съотношението на силите между Изтока и Запада и за дискурса за Ориента, който е породила. (Саид 1999: 12; Said 1978: 6).⁵

Че тук целта на Флобер е съвсем различна, това Саид не е забелязал.

⁵ Саид се позовава на теорията за дискурса на Мишел Фуко - срв. Саид 1999: 8, 33; Said 1978: 3, 22.

Флобер използва сцената с Кючук Ханъм като елемент от своята стратегия за пълно демитологизиране и деромантизиране на Ориента. Отношението с куртизанката му предоставя възможност да деконструира всички романтични страни на едно любовно отношение, превръщайки ги в гротеска. Само един пример: по време на любовния акт с Кючук, Флобер мечтае за трайна и дълбока връзка и същевременно размачква дървеници върху стената. Виждането на Флобер за Ориента е гротесково, което според Виктор Юго е смесване на възвишено и низко. Луиз Коле, поетеса и любима на Флобер, ще го упрекне по-късно, че той, споменавайки за дървениците по стените, е отнел аурата на куртизанката Кючук. На което Флобер отговаря, че тъкмо съчетаването на тези несъпоставимости, е това, което за него създава чара на Ориента: „Казваш ми, че дървениците на Кючук Ханъм я принизяват в твоите очи, а мен точно това ме очарова. Тяхната противна миризма се смесваше с аромата на кожата ѝ, пропита с уханье на сандалово масло. Искам да има горчивина във всичко, [...] и въдушевлението да бъде пропито от покруса.“⁶



⁶ Писмо до Луиз Коле от 27 март 1853. (Flaubert 1973–2007: т. II, 283).

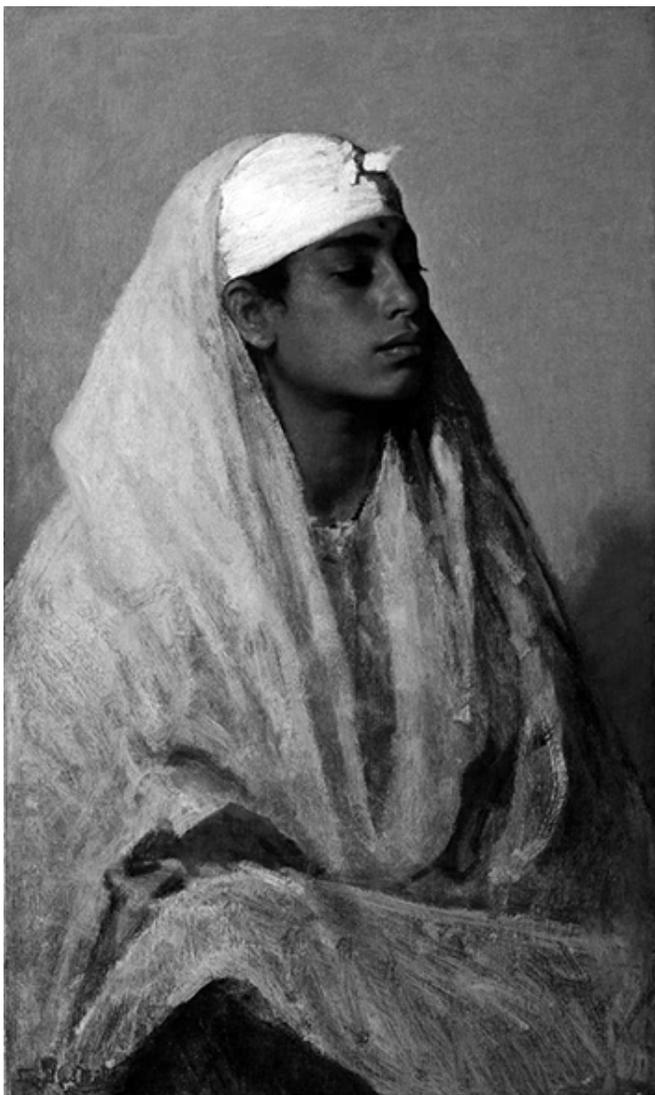
Ил. № 3 Илайху Ведър (1836–1923), Питащият сфинкса⁷, м. б. пл., 92.07 x 107.31 см, 1863, Museum of Fine Arts, Бостън

Живописиста на т. нар. ориентализъм подтиква, също както и литературата, към диференцирано възприятие, за потвърждението на което ще си послужи отново с два примера. Една от най-известните картини с египетска тематика от XIX в. - „Питащият сфинкса“ на живеещия в Европа американски художник Илайху Ведър - по симптоматичен начин представя, че за много от модерните западноевропейци срещата с Ориента не е установяване на властов дискурс, а изпитание, което ги подтиква да преосмислят своя несигурен цивилизационен статус.

За разлика от Жан Леон Жером, който изобразява Наполеон като модерен Едип, на когото срещата със сфинкса не създава особени затруднения, Илайху Ведър поставя тайнственото в центъра на своята картина. Самотен, лутащ се в пустинята мъж е коленичил пред монументалната статуя на сфинкса и изпълнен със страхопочит се опитва да постигне нейната тайна. Потопеният в полусянка пустинен пейзаж подсилва атмосферата на тайнственост. Художникът не е изобразил гръцкия сфинкс - женското чудовище, заплашващо човешкия род, а египетския получовек полулъв, от който се вижда само човешката глава със загатната обаче лъвска грива. Спрямо разхвърляните в пейзажа архитектурни останки и полузаровения череп, символизиращи преходността на човешката култура и на човешкия живот, египетската статуя изглежда като монументален образ на непреходност и нетленност. Картината е сякаш йероглиф, който е приведен в движение: класическата централна перспектива е изоставена и погледът на зрителя, който обикновено е фокусиран в една точка, започва тъкмо от тази точка своето движение. От черепа и от архитектурния фрагмент в десния преден план погледът се насочва към разположената малко по-навътре в левия преден план огромна статуя на сфинкса (чийто отговор странникът се опитва да долови), за да продължи нагам - към другите архитектурни фрагменти, изгубвайки се накрая в тъмната дълбочина на пустинното пространство. Погледът на зрителя извършва зигзаговидно движение, подобно на лутането на странника, но в обратна посока, така сякаш желае да изследва „откъде“ и „защо“ на самото зигзагообразно движение. За разлика от художествените произведения, които са вдъхновени от модерната историография и от способността ѝ да реконструира времевата дълбочина на историческите събития, тук погледът на зрителя, следвайки тази начупена линия, стига до нищото. Пътят на странника не може да бъде възстановен. Мъртвешкият череп препраща към старогръцкия мит, напомняйки за онези, които преди Едип не са могли да отгатнат гатанката на сфинкса. Централната тема на картината обаче - въпросът към сфинкса, отправен от безцелно

⁷ Картината е известна и със заглавието: «Слушащият сфинкса (Listening to the Sphinx)».

търсеция мъж, напомня по-скоро на продължението на мита, на скитащия се след ослепяването си Едип, който се връща при сфинкса, прекланя се пред несломимата му мощ, тъй като сфинксът съвсем не е победен, и го моли за разяснение относно последните неясни събития. Картината изглежда като алегория на неуспешното модерно търсене на смисъла или, както самият Ведър отбелязва, като знак за „нешастието на човека пред непроменимите природни закони“. (Наја 2000: 136)



Ил. № 4 Карл Леополд Мюлер (1834-1892), Лице на съвременен сфинкс, м. б. пл., 66,5 x 40 см, недатирана, Österreichische Galerie in Belvedere, Виена

Австрийският ориенталист Карл Леополд Мюлер внушава внимателно и ненатрапчиво своята критика към увредения от цивилизацията модерен западен човек. На пръв поглед „Лице на съвременен сфинкс“ изглежда като един от многото портрети на жени от Ориента, възползващи се от модата на живописния ориентализъм през XIX век. Подобни портрети, създавани от натура, при които позира жив модел, можем да открием още в раздела „Носии и портрети“ на т. II от „*Описание на Египет*“. В съответствие с основната картографска цел на „Описанието“, портретите е трябвало да представят типологизиращо физиономичните особености на египетското население. Изпълнението на Мюлер също е задължено на този енциклопедичен подход. Названието обаче ни насочва към различна възможност за възприемане: портретираната личност не може еднозначно да бъде определена като жена, тя носи всички черти на лицето на египетски фараон. Профилът ѝ от челото до брадичката изпъква, погледът на очите под хоризонталната линия на веждите е тежък, насочен към дълбочината на пространството. Бялата кърпа около главата напомня на кърпата, с която е покрита главата на фараона, като челото е полуоткрито, краищата се спускат зад ушите, а змията урей, намираща се върху челото на фараона е загатната тук чрез змиевидната панделка. По този начин художникът придава на андрогинното същество с египетски черти тайнствената аура на сфинкс, който по традиция представя строго пазената власт на езотеричното знание.⁸ На енциклопедичния поглед се противопоставя второто измерение, въплътено от тайнствения и непроницаем характер на личността. Картината съдържа обаче и трето измерение, което свързва фигурата със съвременността. Замисленият поглед е безцелно насочен надолу, отпуснатите рамене издават бездейност, личността е изцяло заета със себе си. Липсата на детайли, които да създадат индивидуалност на портретираната личност, спомага да се изрази още по-ясно душевното състояние: „Лице на съвременен сфинкс“ изобразява не толкова ориенталската красота, колкото меланхолията. Вместо живописна екзотика, картината представя основната нагласа на модерния западноевропейец - меланхолията.⁹ Изображения, които напомнят за Египет, както е с „Лице на съвременен сфинкс“ на Карл Мюлер, са художествени йероглифи, наподобяващи палимпсест. Митът за йероглифа като тайнопис, криещ последните истини отново е използван в модерността, но само за да разклати и без това мнимата увереност в себе си на западноевропейския модерен субект.

Нито литературата, нито живописата могат безпроблемно да потвърдят тезата на Едуард Саид за властовия дискурс на ориентализма. Изкуствата представят чрез свободна игра срещата с Ориента и също така те обсъждат

⁸ За това измерение на картината на Мюлер вж. Наја 2000: 136f.

⁹ Това е изцяло в стила на модерната живопис, която от началото на XIX в. престава да използва традиционните иконографски елементи, какъвто тук би бил характерният за меланхолика жест - опирането на главата върху дланта.

критически и игрово претенциите на западноевропейския властов дискурс, наречен Ориентализъм. Текстовете на Нервал и на Флобер, както и изображенията на Ведър и на Мюлер използват игровия посредник на изкуствата, първоначално за да се усъмнят във властовите претенции на западноевропейския цивилизационен дискурс при срещата му с Ориента, а след това - и за да деконструират този дискурс.

Превод от немски: Ангел Ангелов
Превод от френски: Миряна Янакиева

Библиография

Андерсън, Бенедикт, Въобразените общности. Размишления върху произхода и разпространението на национализма. Превод Яна Генова. София: Критика и хуманизъм, 1998.

[Andersan, Benedikt, Vaobrazenite obshtnosti. Razmishleniya varhu proizhoda i razprostraneniето na natsionalizma. Prevod Yana Genova. Sofiya: Kritika i humanizam, 1998.]

Нервал, Жерар дьо, Пътешествие из Ориента. Превод Рени Йотова. София: Алтера, 2010.

[Nerval, Zherar dyo, Pateshestvie iz Orienta. Prevod Reni Yotova. Sofiya: Altera, 2010.]

Саид Едуард, Ориентализмът. Превод Леонид Дуков. София: Кралица Маб, 1999.

[Said Eduard, Orientalizmat. Prevod Leonid Dukov. Sofiya: Kralitsa Mab, 1999.]

Тодорова, Мария 2004, Балкани - Балканизъм. Второ преработено и допълнено издание. Превод Павлина Йосифова-Хеберле. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.

[Todorova Mariya 2004, Balkani - Balkanizam. Vtoro preraboteno i dopalнено izdanie. Prevod Pavlina Yosifova-Heberle. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2004]

Флобер, Гюстав 2015; 1976, Писма до Луиз Коле. Превод Пенка Пройкива. 2. изд. София: Изток-Запад, 2015. Гюстав Флобер, Писма до Луиз Коле, Превод Пенка Пройкива. София: Народна култура, 1976.

[Flober, Gyustav 2015; 1976, Pisma do Luiz Kole. Prevod Penka Proykova. 2. izd. Sofiya: Iztok-Zapad, 2015. Gyustav Flober, Pisma do Luiz Kole, Prevod Penka Proykova. Sofiya: Narodna kultura, 1976.]

Andersen, Benedict 1983, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, New York, Verso Books, 1983

Bernsen Michael 2011, Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen

- Literatur der Moderne (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst. 5), Göttingen, v&r press / Bonn University Press, 2011.
- Borgstedt, Thomas 1992, *Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans* (Studie zur deutschen Literatur. 121), Tübingen, 1992
- Cornelii Taciti *Annales* 2.88.2.
- Flaubert Gustave, *Correspondance*, t. V., Édition de Jean Bruneau und Yvan Leclerc [Bibliothèque de la Pléiade. 244. 284. 374. 443. 539], Paris, Gallimard, 1973–2007, t. II., S. 280–283.
- Haja, Martina, *Die Gesichter der Sphinx. Aspekte der ägyptomanen Malerei im 19. Jahrhundert.* - In: Wilfried Seipel (Hrsg.), *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute.* (Schriften des Kunsthistorischen Museums. 3), Wien / Mailand, Kunsthistorisches Museum Wien, Skira editore, 2000, S. 135 –157
- Morenz, Siegfried 1968, *Die Begegnung Europas mit Ägypten* (Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-Historische Klasse. Bd. 113. H. 5), Berlin 1968
- Nerval Gérard de 1952, *Correspondance générale*, in : G. de N., *Œuvres*, Édition de Albert Béguin und Jean Richer (Bibliothèque de la Pléiade. 89), Paris, Gallimard, 1952-1956, t. I (1952): S. 739-1114; *Lettre à Théophile Gautier* (fin août 1843), S. 877-883
- Nerval Gérard de, *Voyage en Orient*, in: G. de N., *Œuvres complètes*, Édition de Jean Guillaume und Claude Pichois, t. I-III., (Bibliothèque de la Pléiade. 89. 117. 97), Paris, Gallimard, 1984– 1993, t. II., S. 170– 881
- Said Edward W. 1978, *Orientalism*, New York: Vintage, 1978
- Todorova, Maria, *Imagining the Balkans* Oxford/New York, Oxford University Press, 1997
- Yardeni, Myriam 2004, *Enquêtes sur l'identité de la „Nation France. De la Renaissance aux Lumières*, Seyssel 2004