

Клео Протохристова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“
cleoproto@gmail.com

Joie de vivre и Belle Époque според Джулиан Барнс

Cleo Protokhristova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Joie de vivre and Belle Époque According to Julian Barnes

Abstract

The paper focuses on Julian Barnes recent book “The Man in the Red Coat” (2019) with the concern of exploring the interrelatedness of *Belle Époque* with the idea of *joie de vivre*. The analytical observations are contextualized against the backdrop of the occurrence and historical development of the notion *joie de vivre* and of certain corresponding literary thematizations.

Key words: *joie de vivre*; *Belle Époque*; Julian Barnes; *The Man in the Red Coat*; Henri-Pierre Roché; “*Jules and Jim*”

Изразът *joie de vivre* е извънредно популярен и изглежда като да е свободен от каквато и да е смислова неяснота. Честата му употреба със сигурност се дължи на забележително високата валоризация на феномена, означен с него. Въпреки тона обаче той бива извънредно рядко подлаган на теоретично осмисляне.¹ Специфичен интерес към понятието проявява т. нар. *New Age* мисловност, която, фокусирана в постигането на хармонично и радостно съществуване, прави и опити и за неговата рационализация. Колкото до художествените репрезентации на *joie de vivre*, вероятно поради специфичната цялостност и самодостатъчност на явлението, мислимо като механизъм на самия

¹ Щастливо изключение представлява сборникът “*Joie de Vivre in French Literature and Culture*” (Harrow and Unwin 2009)

живот и поради това в една или друга степен недефинируемо, те се оказват по-проблематични за литературата, отколкото за музиката и визуалните изкуства,² където темата присъства със завидна устойчивост – уместно е да бъдат споменати, редом с автоматизираната референция към „Одата на Радостта“, такива образцови нейни музикални конкретизации като хорала „Радост“ на Йохан Себастиан Бах³ и Симфония „Турангалила“ (1948) на Оливие Месиен, или – вече в сферата на живописиста - категорично отнесените към темата *Le bonheur de vivre* (1905-06) на Анри Матис с пародийната ѝ версия от Пикасо *La Joie de vivre* (1946), „Ритъм – радостта да живееш“ (*Rythme - Joie de vivre*, 1930) на Робер Делоне, *Joie de Vivre* на Макс Ернст (1936), и картината на Пол Синяк от 1896 г. *Au Temps d'Harmonie (La Joie de Vivre – Dimanche au Bord de la Mer)*, а също и по-дискретната ѝ, но пълнокръвна интерпретация в платното на Матис „Танцът“ (*La Danse*, 1909).

Мислим за радостта от живота като универсално явление на човешката култура, но самият израз *joie de vivre* възниква едва през деветнайсети век. За първи път е регистриран в ранната версия на романа на Флобер „Възпитание на чувствата“ от 1845 г., където се появява в небрежна забележка на един от героите относно собствената му мисловна нагласа, която се е оказала илюзорна и преходна. (Narrow, Unwin 2009: 21). По-голяма литературна известност набавя на израза заглавието на Емил Зола „*La Joie de Vivre*“ (1883),⁴ въпреки че в контекста на самия роман, чийто сюжет е в откровено противоречие със заявената му тема, смисълът му е по-скоро ироничен. Впрочем, няколко години по-късно Ван Гог създава картината си „Олеандри“ (1888), която директно полемизира с този роман. На изобразената маса, върху която стои ваза с олеандри, са поставени две книги, на по-горната от които може да се разчете заглавието на Зола. Книгите са на самия край на масата, стърчат навън и изглежда като че ли лесно могат да паднат – детайл, който придобива допълнително значение в контекста на олеандрите, дали името на картината, защото за Ван Гог тяхната пищна красота символизира тъкмо тържеството на живота.

Вероятно най-пълноценната литературна репрезентация на „радостта от живота“, поне измежду общоизвестните по подразбиране произведения на западноевропейската литература, предлага разказът

² Тезата е предложена от съставителите на цитирания по-горе сборник (вж. Narrow and Unwin 2009: 20)

³ Хоралът е част от кантатата на Бах *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147 (1723).

⁴ Книгата е преведена на български като „Радостта да се живее“ (София: Народна култура, 1976, превод Стефан Гечев)

„Туан“ на Ги дьо Мопасан. Историята е за жизнерадостен кръчмар, любимец на селцето и постоянен дразнител за вечно сърдитата му жена, който, вече парализиран след дългогодишното си безгрижно гуляйджийство, се превръща в безпомощна жертва на нейните издевателства. Когато, като кулминация на униженията, на които го подлага изобретателната ѝ злонамереност, Туан е принуден да мъти кокоши яйца, той въпреки всичко успява да запази бодрия си дух, защото приема излюпването на пиленцата като повод за неистова радост и гордост.

Литературен факт, с който закрепва трайното присъствие на темата във френската култура от късния XIX век, е еклогата на Стефан Маларме „Следобедът на един фавн“, писана през периода 1865-1867 г., но публикувана в окончателния си вариант едва през 1876 г., за да бъде „прихваната“ първоначално в 1884 г. от едноименната прелюдия на Дебюси, която значително по-късно, през 1912 г., се превръща в знаменитата балетна постановка на Нижински. Атмосферата на мечтателна дистанцираност и усамотение, на чувствено блаженство, съзерцанието на самото чудо на поетическото настроение, на магията на думите, всичко това изгражда характерна естетическа чувствителност, която запазва валидността си през целия период, който е прието да мислим като *Belle Époque*. Въсъщност, налице е феноменално съвпадение между ретроспективното, конструирано от позицията на изпълнения с катаклизми дваисети век обвързване на *Belle Époque* с „радостта от живота“, от една страна, и, от друга, собствената свръхвалоризация на *joie de vivre*, произведена в границите на самата „красива“ епоха, по време на която възниква въпросната словесна формула, за да се превърне с удивителна съвременност в нейна представителна идеологията.

Да се обсъжда „радостта от живота“ означава преди всичко изследване на лингвистичните, литературните, културните и историческите измерения на понятието, защото то приема различни очертания и форми и се проявява по многообразни начини, при това в най-разнородни, а понякога и несъвместими области – може да се разбира като физически или сексуален апетит, или като способност за празнично изживяване на природата и нейното съвършенството, или като радостта от устойчиво хармонични интимни отношения, или като проявата на жизнерадостен, сърдечен хумор, но и като способността да възприемеш чуждото чувство за хумор; в по-специализиран смисъл „радостта от живота“ се мисли като ведрост, обезпечена от искрено изповядвани философски или религиозни убеждения. При това тя следва винаги да бъде рационализирана и в комплексната ѝ връзка с нещастieto, защото радостната възбуда е крехка и уязвима, в нея по подразбиране

присъства и очакването за неизбежен неблагоприятен обрат. Доколкото в цялото това разнопосочно тълкуване на понятието налице е някакъв центростремителен момент, то той се набавя от задължителността на усещането за Другия – мислена като социално явление, радостта от живота не може да бъде самотно изживяване, самата ѝ природа е в споделянето, тя е - според една ефективна и обяснително ефективна формулировка - „еуфорично интересубективна“. (Вж. Nargow, Unwin 2009: 22)

Ако се опитаме да систематизираме изредените дотук характеристики, както и всевъзможните „бродещи“ определения за „радостта от живота“, бихме могли да сведем разбирането за нея като за мисловна и емоционална нагласа, която включва спонтанност, непринуденост, прямота, свободно и безгрижно изразяване на емоции, ентузиазъм, жизнерадостност, способността да се извисиш над себе си, да съпреживяваш и да споделяш, да се наслаждаваш на онова, което животът ти предлага и да го изживееш пълноценно, както и чувството, че не е нужно да изискваш от живота нищо повече от онова, което той ти доставя. Ако към тази формулировка прибавим и стабилизираната се асоциация на *joie de vivre* с *Belle Époque*, като особено уместна ще ни се представи идеята за прочит на най-новата книга на Джулиан Барнс „Мъжът с червеното палто“⁵ именно в контекста на подобно обвързване.

Задачата е изпълнена с предизвикателства, които произтичат най-вече от характера на самата книга, защото тя категорично не се поддава на окончателна жанрова квалификация - темата ѝ, заявена от заглавието, е картината на Джон Сингър Сарджънт от 1881 г. „Доктор Поци у дома“. Въпросният портрет обаче е само повод за проучване на личността и биографията на самия д-р Самюел Поци, представен първоначално като един от трима французи, които пристигат в Лондон през юни 1885 г. с цел, квалифицирана като „пазаруване за духа и околото“ (Барнс 2021: 7), в оригинала - *‘intellectual and decorative shopping’* (Barnes 2019: 1). От другите двама спътници единият е принц Едмондъ Полияк, а другият – граф Робер дьо Монтеско.⁶ Участниците в това пътуване са представени с жизнеописателни скици, резултат от екстензивно и скрупулозно проучване, които на свой ред предоставят системното провеждане на различен род контекстуализации – биографични, исторически, политически, културни, естетически.

⁵ Julian Barnes. *The Man in the Red Coat*. 2019. На български език, в превод на Нарезда Розова, като издание на „Обсидиан“, книгата излезе в началото на 2021 г. (Барнс 2021)

⁶ В българското издание на книгата името е некоректно изписано като Монтеско.

Резултатът от реконструкцията на съответните контекстуални рамки е недокрай непротиворечиво съчетание от мозаечно композирана фактология и гъсто изплетена мрежа от фабулни вътъци, част от които се разгръщат като относително завършен сюжет, други обаче са оставени в зародишния им вид. Онова, което най-сигурно обвързва цялото това съдържателно многообразие, е „красивата епоха“, определена от автора като „далечна, декадентска, трескава, белязана от насилие, нарцистична и невротична“. (Барнс 2021: 260)

Ако се опитаме да систематизираме конкретните начини, по които книгата на Барнс представя „радостта от живота“ в нейната Бел епок конкретизация, ще се оформи доста внушителен списък. Водещ, разбира се, е императивът на хедонизма, съблюдаван по всевъзможни начини. Друг определящ момент е култът към визията - цитира се твърдение от спомените на Леон Доде, че за съвременните му естети „мисълта не е толкова ценна, колкото визията“ (Барнс 2021: 62), а самият писател обобщава, че „един денди се нуждае от очите на околните, както големите оратори се нуждаят от ушите на им“ (Барнс 2021: 99). Външният вид е решаваща предпоставка за престижния социален статус на дендите, което обяснява свръхвалоризацията на луксозните и екстравагантните дрехи, аксесоари и парфюми, на ексцентрична мебелировка и шикарни притежания⁷, чиито описания изпълват книгата.

Важен аспект от радостите на епохата е насладата от пазаруването. Тази предразположеност е илюстрирана още в началото на книгата с посещението на тримата французи в Лондон, замислено и като възможност за закупуване на грандиозни попълнения на гардероба им, което неслучайно е използвано като въведение. В непосредствена връзка с изброените нагласи е и ролевото присъствие в социума, емблематизирано приоритетно от активно присъстващия в реконструкцията Оскар Уайлд, с подражание на култови образци, което включва по недокрай обяснима логика и „елинските наклонности“. Като фоново предусловие за „радостното живеене“ Барнс не е пропуснал да отбележи материалното охолство, изтънчената еротика, безгрижието и необусловеността.

В по-високия регистър на удоволствено съществуване се откроява общуването с различни изкуства, което специфично съчетава собствени творчески начинания (масова изкушеност от литературни и раз-

⁷ Например, легендарната костенурка на единия от тримата спътници, граф Монтескуо, с позлатена коруба, в която са инкрустирани диаманти. Той притежава и шейна, аранжирана върху кожа от полярна мечка, а също и „куршума, с който е бил убит Пушкин“. (Барнс 2021: 27) Споменават се също белите пауни на баща му и собствената му страст по сиви цветя, които да хармонират с цвета на сивата му стая. (Барнс 2021: 61)

нообразни други художествени изяви), с ненаситен естетически консумизъм, мощен и демонстративен – посещения на галерии, поръчки и покупки на картини, набавящо престиж музициране и слушане на музика, а също и страстно вагнерианство, легитимирано с посещения на опера и пътувания до Байройт. И най-сетне, върхово постижение на това пребиваване в сферата на естетическото е превръщането на собствената особа в обект на художествено представяне – било в литературен текст, било на портрет или друго живописно платно, било в подготвена за обектива, специално аранжирана композиция (напр. „живата картина“ с главата на Монтеスキо, положена върху жертвеното блюдо на Йоан Кръстител - вж. Барнс 2021: 38, 40). Тук се отнасят и капризните карнавални костюми, обичайно документирани с фотографии.⁸

В книгата на Барнс има по много от всички тези компоненти на „радостта от живота ала Бел епок“, така че реконструкцията на исторически факти, житейски съдби, обществена среда или културни стереотипи, която той провежда, би следвало да внуши идеята за епохата като безоблачно и жизнерадостно съществуване. Същевременно обаче картината, която се представя пред читателя, по-скоро опровергава подобно очакване. Самият Барнс прави уговорката, че по онова време Бел епок е „и в действителност, и като усещане... период на невротична и дори истерична тревожност в държавата, обзета от политическа нестабилност, кризи и скандали.“ (Барнс 2021: 32) Нелучайно с настойчивостта на лейтмотив в изложението се подновяват нови и нови позовавания на аферата „Драйфус“ – най-критичната точка в политическата история на Франция от прехода между двата века. Писателят обръща внимание и на невинаги осъзнавания факт, че самата фраза „Бел епок“ се е появила в езика едва през 1941-1942 г., отначало като заглавие на радиопредаване, трансформирано впоследствие в музикално-драматично представление, излъчвано на живо, за да се превърне по-късно в „поощряващ етикет, който те кара да се чувстваш добре, [...] *locus classicus* на мира и удоволствието, блясък с голяма доза декадентство, последен разцвет на изкуствата и последен разцвет на установеното висше общество, преди тази нежна фантазия да бъде пометена от суровия и безкомпромисен ХХ век“ (Барнс 2021: 32). Но и самата възстановка на епохата в книгата, сглобена основно от частни биографични реконструкции, свидетелства най-вече за неудовлетвореност, болезнени амбиции, емоционален дискомфорт, междуличностни кризи – както в сферата на интимното, така и в светските

⁸ Монтеスキо се маскира като Луи XIV и Луи XV, с ренесансови и ориенталски костюми, като турчин или японец, с което надминава дори екстравагантностите на Оскар Уайлд (Вж. напр. Барнс 2021: 40, 63).

отношения. Митът за жизнерадостта на Бел епок се оказва развенчан отвътре, от позицията на собствената ѝ наличност, като субективно изживяване.

Косвено потвърждение на това твърдение е донякъде куриозното обстоятелство, че в самия текст на „Мъжът с червеното палто“ присъствието на думата „радост“ е повече от оскъдно – като прецедент се откроява една нейна пряка употреба, която е обаче специфично проблематизирана, защото е в позоваване на мотото към романа на Юисманс „Наопаки“, което пък е цитат от фламандския мистик от XIV век Ян ван Рьосбрук: „Ликувам извън пределите на времето... макар светът да е ужасен от радостта ми...“, а също и поради уговорката, направена от Барнс, че за разлика от духовния контекст при Рьосбрук, при Дез Есент контекстът бил „(първоначално) естетически“ (Барнс 2021: 96). Думата е употребена отново буквално, но до голяма степен просто като съобразяване с етикета, в писмо на Сара Бернар до Поци, в което тя говори за „радостта си“ от тяхна среща (Барнс 2021: 170), и още веднъж, от Катрин, дъщерята на Поци, обаче по отношение на съпруга ѝ, който според нея бил „превод“ на личността ѝ „на друг език, но изпълнен с радост“ (Барнс 2021: 254).

Преобладаващата поява на *joy* в оригиналния текст на романа е като *enjoy* и *enjoyment*, употребявани със широк спектър от значения, включващ „удоволствие“, „наслада“, „развлечение“, „предпочитание“, „радост“. Независимо от една или друга конкретна словесна модификация, обаче, преобладаващо е присъствието на негативни конотации. Ето няколко красноречиви примера – „аристократичното удоволствие да бъдеш антипатичен“ (Барнс 2021: 89), „удоволствието да провалиш нечие парти“ (Barnes 2019: 184), „удоволствието от проявата на злоба“ (Барнс 2021: 184), „удоволствието да бъдеш набит с камшик“ (Барнс 2021: 186). Като друга специфична употреба се представят „радостите на блудството“ (*joys of fornication* – Barnes 2019: 47)⁹, или иронични позовавания, като коментара за „ведротото сбогуване“ на Дез Есент „с досадния гнет на потентността“ (Барнс 2021: 26; в оригинала: „... *cheerful farewell to the annoying press of potency*“, Barnes 2019: 20).

Единственото недвусмислено и неразколебано изживяване на радост е декларирано едва в края на книгата, където в „Бележка на автора“ Барнс заявява, че времето, прекарано от него в Бел епок, го е изпълнило с „жизнерадост“ (Барнс 2021: 260, подч. м. К. П.), в оригиналния вариант „*left me cheerful*“ (Barnes 2019: 266). Логично е да се

⁹ На български е предадено като „възторга на случайността“ в съответствие с начина, по който фразата присъства в превода на романа „Наопаки“, който Барнс цитира. (Барнс 2021: 52)

предположи, че именно това твърдение на автора би следвало да бъде възприето като указание за съдържанието, което самият той влага в идеята за радост. С оглед общата представа за Барнс като писател обаче, която е недотам съвместима с идеята за жизнерадостност, логично е да приемем, че тази специфична негова радост е свързана именно с епохата, реконструирана в книгата му.

Подобно предположение предполага ревизия на образа на епохата, който беше описан по-горе, при известна смяна на ракурса, която ще съсредоточи вниманието върху нейните естетическите измерения. Предприемането на това префокусиране е основателно, защото Бел епок е времето на естетизма. Същевременно тази стъпка е донякъде и проблематична, защото един от постулатите на представителната за епохата култура на дендизма е култът към добрия вкус, разбираан като нещо различно от изкуството: „Дендите е декоратор, декоратор на къщи и апартаменти, декоратор на езика. Дендите е арбитър и образец по отношение на вкуса. **Не на изкуството, а на вкуса.**“ (Барнс 2021: 64, подч. м. К. П.). Неслучайно е, следователно, очевидно полемичното твърдение на Дега, цитирано от Барнс: „Вкусът убива изкуството“. (пак там)

Но също така, отново в противоположен смисъл, „играчите“ на епохата са пределно ангажирани с изкуството и отвъд демонстративно декоративните му конкретизации. В панорамата на Бел епок, предложена от Барнс, в която са вписани биографичните скици на Поци, Монтеско и Полиняк, присъстват фигурите на емблематични творци като Флобер и Пруст, Хенри Джеймс и Оскар Уайлд, Виктор Юго, Бодлер и Лъоконт дьо Лил, Алфонс Доде, братя Гонкур, Мопасан, Маларме, Суинбърн, Юисманс, Джон Сингър Сарджънт, Джовани Болдини, Джеймс Уислър, знаменития фотограф на епохата Надар. Присъстват и ред персони от „втория ред“, като Жан Лорен или Пол Бурже. Представеният в книгата музикален салон на принцеса Полиняк се посещава, освен от Пруст, от писатели като Колет, Пол Валери, Жан Кокто, Франсоа Мориак и Едит Уортън, от композитори като Вагнер, Стравински, Прокофиев, Шосон и Форе, от изтъкнати художници и диригенти, знаменитости като Дягилев и ред други. (вж. Барнс 2021: 128-129)

Този артистичен елит е показателен и сам по себе си, но по-важни са комплексните обвързвания, в които попадат тримата главни персонажи на Барнс със съставлящите го творци. Монтеско, самият той поет, автор на парнаска поезия и сатирични стихове, есеист, романист и мемоарист, е фикционализиран като Дез Есент, главния герой в романа на Юисманс „Наопаки“. По още три различни начина той е представен в „Господин дьо Фокас“ на Жан Лорен, единият от които е

отново в ролята на протагонист. Негова литературна версия се появява и в пиесата на Едмон Ростан „Шантеклер“. Най-значимо и респектиращо е превръщането му в един от основните герои в романовата поредица на Пруст „По следите на изгубеното време“ - барон Шарлюс. Между другото, в нея се появяват също, макар и бегло, и другите двама от компанията, с чието посещение в Лондон започва книгата – Полияк, със собственото си име, и Поци, като доктор Котар.

Отношението на граф Монтеスキо към „отразеното му битие“ е противоречиво. На един сравнително ранен етап, приветствайки скандала, той допълва приликата си с Дез Есент, разигравайки ситуации от романа, превърнал се в библия на декадентството - започва, например, да посещава кръчма до гара „Сен Лазар“, където „човек остава с впечатлението, че се е пренесъл в Лондон“ (Барнс 2021: 101), като по този начин реагира на призрачното присъствие на Дез Есент в собствения му живот. Когато излиза вторият том на „Содом и Гомор“, Монтеスキо „изписва цял бележник с коментари“ и изпраща писмо на Пруст със забележително проникновен коментар (вж. Барнс 2021: 226) В желанието си да се отграничи от своите литературни двойници самият той пише автобиографична книга „Заличени стъпки“, където настоява преди всичко за идентичността си като писател.

Другият член на компанията, Жан Лорен, е също изкушен литератор – съхранената фактология го представя като „денди, поет, романист, критик, драматург и хроникьор, смятан за най-високо платеният журналист в Париж в средата на 90-те години на XIX век.“ (Вж. Барнс 2021: 75). Неговото творчество също носи амбицията да дублира реалността, за да я пренареди и евентуално да получи реванш за стабилизирани в нея обществени мнения и оценки, които той смята за несправедливи или оцеляващи по отношение на собствената му особа. Характерна проява на тази му нагласа е романът „Господин дьо Фокас“, където ролите, приписани на Монтескио, са подчинени на желанието му да покаже графа в неприятна светлина, което пък извира от дълговечното съперничество между двамата, в което Лорен обичайно е губещата страна. Споделеният патос на компенсаторно пребиваване във фикционалното пространство предпоставя впечатляващото единомислие на писателите от периода да формират повествованията си като *roman à clef*.

Паралелен свят на Бел епок градят и изобразителните изкуства. Портретът, вдъхновил произведението на Барнс, е само една от картините, които писателят въвежда в изложението си. Както детайлният анализ на „Доктор Поци у дома“, така и останалите платна, представени и коментирани в книгата, функционират с ефективността на екфразис. Нещо повече, те присъстват и непосредствено в книжното

тяло като репродукции. Поредицата живописни артефакти е наистина импозантна. Тя включва три портрета на Монтеスキо – от Уистлър, Сарджънт и Джовани Болдини, двата портрета на госпожа Готро и портретът на Каролюс-Дюран, нарисувани от Сарджънт, изображението на Полиняк в груповия портрет „Кръгът от Рю Роял“ от Джеймс Тисо и още ред други. Подобен ефект имат също значителните като брой и незаобиколими като внушение художествени фотографии – портретът на Сара Бернар от знаменития фотограф Надар, „живата картина“ на Монтеスキо, наподобяваща иконографската конвенция на блюдото с отсечената глава на Йоан Кръстител, и другите му „костюмни“ снимки, както и осъществената от Надар фотосесия със Сара Бернар и Монтеスキо, облечени в костюми от пиесата „Скитникът“.

Към тези артефакти би следвало да се прибавят и включените в книжното тяло множество снимки от колекцията „Феликс Потен“, разпространявани във Франция през първите две десетилетия на ХХ век като подарък при покупката на шоколад (купувачът откривал картичките, пъхнати в обвивката). За разлика от портретите и художествените фотографии, които конструират равностоен визуален аналог на словесната реконструкция, провеждана от Барнс, тези малоформатни фотографии служат основно като ориентир (своеобразен наръчник „кой кой е“) в объркващо множествените позовавания на представителни за епохата персони, които съставят определящата част от книгата, защото на тях са показани най-важните измежду тях, според актуалната класация на всеки конкретен момент (д-р Поци, например, е присъства в две серии от селекцията).

Малките фотографски портретчета обаче играят и две други, сравнително дискретни, макар и не по-малко важни роли. На първо място, заедно с подробно и аналитично представените портрети и художествени фотографии на основните действащи лица в книгата на Барнс, те проясняват коментираните по-горе аспекти от културата на времето - все по-засилващия се диктат на визуалността и свързания с него своеобразен култ към ролева социална реализация. Същевременно портретните картички участват в същностното за епохата проблематизиране на опозицията живот и изкуство, в този случай проведено с помощта на своеобразна симулация на френския *beau monde* от прехода между двата века. Този втори аспект е особено знаменателен, тъй като размиването на границите между живот и изкуство по това време е постоянно и настойчиво – Суинбъرن и приятелят му наричат наетата от тях къща в Нормандия „Долмансе“ по името на хомосексуалния съблазнител от книгата на Маркиз дьо Сад „Философия в будоара“ (Барнс 2021: 40), Полиняк и съпругата му Уинарета Сингър избират за епитафия на общия си гроб, заради пламенното си вагнерианство,

цитат от операта „Парсифал“ (вж. Барнс 2021: 182).

И така, определяща измежду характеристиките, с които Барнс представя Бел епок, е властното взаимопроникване на живот и изкуство. Следвайки известния парадоксално формулиран естетически постулат на Оскар Уайлд, писателят препотвърждава „Животът имитира живота, изкуството също имитира живота, но в по-редки случаи животът имитира изкуството“ (Барнс 2021: 101). Това взаимопроникване заедно с производната от него взаимозаменяемост на живот и изкуство на практика заличава границите между реалност и фикция. Човекът на епохата живее в странен свят, където действително и въобразено са в безконфликтна равнопоставеност. Той играе роля и е равен на личността, представяна от тази роля. Реалните хора, събития и отношения се превръщат в литературни сюжети, които се оказват по-силни и по-устойчиви от действителността, за да ѝ наложат своя отпечатък. Самите хора възприемат себе си, събитията и отношенията в собствения си живот, през призмата на модели, подсказани им от изкуството.

Ако от твърдението на Барнс/Уайлд пренасочим погледа си към представителните за епохата литературни текстове, ще открием убедителни илюстрации на епистемологичната нагласа за игнориране на несъвпадението между изкуство и живот. Героят на написаната през 1912 г. новела на Томас Ман „Смърт във Венеция“ Густав фон Ашенбах, докато съзрява малкия Тадзио, уподобява косите му на прочутата древногръцка статуя на момче, което вади трън от петата си, а по-късно намира основания за своята obsesия по момчешката му красота в аналогии с Нарцис и Хиацинт. По аналогичен начин, в първата част от „По следите на изгубеното време“ obsesеността на Суан от посредствената Одет дьо Креси се оказва провокирана от приликата ѝ, по-скоро въобразена от него, с платно на Ботичели. Допълнителен ресурс за недостигащото му вдъхновение в тази проблематична любов му набавя пасаж от соната за цигулка на Вентхой. И пак така, в „Пигмалион“ Бърнард Шоу идентифицира интригата, в която героят му професор Хигинс се заплита по волята на спонтанно сключен облог, с мита за Пигмалион и Галатея.

Същият рефлекс се проявява и в по-късни произведения, които представят Бел епок, измежду които особено подходящ изглежда романът на Анри-Пиер Роше „Жюл и Жим“ (1953) Там завръзката на основната интрига, е предпоставена от очароващата усмивка на една антична гръцка статуя, която двамата протагонисти виждат първоначално само на фотография, но са така obsesени от нея, че отпътуват, за да видят оригинала в Гърция, а впоследствие неизбежно ще я разпознаят и върху лицето на реална жена, което ще определи по-ната-

тъшната съдба и на тримата. Окачествима в своята единичност като своенравна или куриозна, тази реакция, което неразколебано инвалидира границата между изкуство и живот, се представя като навична в собствения ѝ контекст. Преди да направят главоломния скок от естетическото съзercание към действително изживените емоции, който ще отприщи сложно разгръщащите се взаимоотношения между двамата мъже и жената, вълпътिला мечтите им, Жюл и Жим вече са прекосявали същата гранична зона с присъщото си артистично безгрижие. По време на пътуването си из Гърция те ще оприличават последователно различни артефакти на свои общи интимни приятелки: една безкрила статуя на победата, изображението на амазонка върху някакъв фронтон и вазово изображение на танцьорка. (Роше 1981: 81-82). По-късно, в Бургундия, двамата отново ще разпознаят една от тези приятелки, този път още по-убедено, в изображението на мадоната в посетена от тях романска църква (Роше 1981: 84).

В собственото пространство на романа тези реакции изграждат система и поради това са достатъчно логични и оправдани. На по-ранен етап от историята, когато в началната фаза на сприятеляване Жюл разказва на Жим в едно кафене за жените, които са го вълнували преди да дойде във Франция, той решава да онагледя разказа си с рисунка върху малка мраморна маса, на която са седнали (Роше 1981: 22). Двамата са толкова щастливи от резултата, че пожелават, в пристъп на бохемска еуфория, да отнесат масата със себе си.

Отклонението към романа на Роше е неслучайно. Дори няколкото детайла от него показват симптоматично съвпадение с образа на Бел епок, представен в „Мъжът с червеното палто“, както и с коментиранията склонност на обитателите ѝ да живеят приоритетно в сферата на естетическото. Една по-прецизна съпоставка между книгата на Барнс и „Жюл и Жим“ би извела множество допълнителни съответствия. Нека споменем само няколко – хедонизма, промискуитета, опитите за разрешаване на междуличностни проблеми с оръжие, неочакваните катастрофи, които идват като нелеп завършък на красивия и безгрижен живот. Съпоставката обаче ще прояви и една съществена разлика. Героите на Роше изглежда като наистина да се радват на живота, докато за личностите, които представя изследването на Барнс, радостта е по-скоро търсен, но непостигнат ефект. Може, естествено, да се предположи, че различието идва от несъвпадението в жанра на двете книги – тази на Барнс е заявена като документална, докато Роше пише роман. Сюжетът на „Жюл и Жим“ обаче също има документален характер, защото възпроизвежда с голяма точност действителни лица и събития, главно въз основа на дневниците, водени редовно от писателя. Като причина за симптоматичното разминаване в отношението

към радостта от живота може да се изтъкне и по-късният момент, отразен в романа на Роше – докато основната част от живота на триото, представено в книгата на Барнс, е разположена в краевековието, действието в „Жюл и Жим“ започва през 1907 г., а първата, безметежна част от него, приключва с началото на войната. Бихме могли да тълкуваме това безгрижие, твърде лекомислено предвид неумолимо приближаващия катаклизъм, като тенденция в умонасторенията на европейските предвоенни години. А може би е валидно обяснението, че след десетилетни старания, поне отделни представители на обществения елит успяват все пак да постигнат състоянието на радостно пребиваване в живота, към което са се стремили, досущ като илюстрация на принципа “First you fake it, then you make it”¹⁰

Така очертаващите се мисловни меандри, напрегнати от разнопосочни предположения, са ясен знак, че е по-разумно да постъпим като Барнс, който, въпреки респектиращата документална обезпеченост на изследването си, напомня по повод на различни проблемни положения, които предполагат твърде несигурни хипотези, че „няма как да знаем“. И наистина, няма начин да знаем какво в действителност са чувствали красивите обитатели на красивата епоха по отношение на приписваната им радост от живота.

Уговорката „няма как да знаем“ присъства в книгата като рефрен, много подобен на прочутото „какво знам аз“ на Монтен.¹¹ Към края книгата е обособена дори самостоятелна част, съставена от въпроси, за които писателят признава, че няма отговор с все същата капитулантска (или пък лукаво подвеждаща) формула „няма как да знаем“ (Барнс 2021: 241-245) Тезата му е, че едно биографично изследване като неговото може да постигне само „публична версия на един публичен живот и непълна версия на един личен живот“. (Барнс 2021: 113). Защото дори и най-съвестно и прецизно издирената и систематизирана емпирия не може да осигури достъп до онази част от човешкия опит, която не подлежи на опубличностяване. За нея можем да съдим само косвено, интерпретирайки наличните знаци. С оглед обсъжданата тук тема за съотносимостта на Бел епок с радостта от живота според Барнс, такъв надеждно ориентиращ знак е цитираната му по-горе декларация, че времето, което е прекарал в проучването от него сложна епоха, го е „изпълнило с жизнерадост“. Как по-точно, би следвало да попитаме. Първото рационалното обяснение, че тази епоха на интензивни и плодотворни контакти между Великобритания и Франция се представя на Барнс като антидот на фрустрацията му

¹⁰ Отначало се преструваш, после го наистина го правиш.

¹¹ Близостта между маниера на изложение в книгата на Барнс и „Опитите“ на Монтен е регистриран от Уилям Дойл (Doyle 2020).

от „мазохистичното и налудничаво излизане на Великобритания от Европейския съюз“ (Барнс 2021: 259), е открито недостатъчно. Остава допускането, че и за него, както за представителите на „красивата епоха“, неразколебаната отмяна на границата между изкуство и живот и неусъмненият скок от естетическо съзрение към действително изживените емоции се представят като спасителна алтернатива на битийната недостатъчност, като щедро предоставена възможност да осъзнаеш радостта от живота - едновременно и като непостижим идеал, и като действителна наличност.

Поредното (и последно) предположение, което изниква спонтанно като следствие от горната хипотеза, е че тъкмо подобна, вторично набавена жизнерадост е високата цел и на един роден във време на безпрогледна унилоост колективен проект за аналитично съсредоточаване върху тръпното очарование и мамещата енигматика на *joie de vivre*.

Литература

Барнс, Джулиан 2021. *Мъжът с червеното палто*, София, Обсидиан, 2021. [Barns, Dzulian 2021. *Muzhut s chervenoto palto*. Sofia, Obsidian, 2021]

Роше, Анри-Пиер 1981. *Жюл и Жим*, София, Народна култура, 1981. [Roshe, Anri-Pier 1981. *Zhul i Zhim* Sofia, Narodna kultura, 1981]

Barnes, Julian 2019. *The Man in the Red Coat*, Jonathan Cape, London, 2019.

Doyle, William 2020. Swagger, violence and febrile politics. Julian Barnes's personal meditation on the belle époque. *Times Literary Supplement*, January 24th, 2020. <https://www.the-tls.co.uk/articles/the-man-in-the-red-coat-julian-barnes-book-review-william-doyle/>

Harrow, Susan and Timothy A. Unwin, eds. 2009. *Joie de Vivre in French Literature and Culture: Essays in Honour of Michael Freeman*. Rodopi, Amsterdam, 2009