

Франческа Земярска

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
fzemyarska@gmail.com

Юрсенаровата Клитемнестра като политически субект

Francheska Zemyarska

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Yourcenar’s Clytemnestra as a Political Subject

Abstract

The article examines how the French writer Marguerite Yourcenar reworked and reinterpreted the story of the House of Atreus. Yourcenar herself clearly distinguishes her reading of the classic tragedies by Aeschylus, Sophocles and Euripides. The present paper focuses mainly on the similarities with Aeschylus’ trilogy *Oresteia* in order to outline what is new and different in Yourcenar’s reading. My thesis is that the figure of Clytemnestra in “Fires” (*Feux*, “Clytemnestre ou le crime”, 1936) is presented as a political subject who is entitled to her own voice and political defence in court.

Keywords: Clytemnestra, political subject, stasis, matricide, monody

1. Вечната Електра

Маргьорит Юрсенар освен талантлива авторка е и проникновена тълкувателка, така че със завидно критическо око и саморефлексивно майсторство тя може да положи собствените си творби с техните лимити и успехи до класическите произведения. Предговорът „Вечната Електра“ към пиесата ѝ „Електра, или свалянето на маските“ е ярък пример за тази нейна виртуозност. Юрсенар проследява трансфор-

мациите 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.¹

Тук се спирам върху Електра и темата за майцеубийството с оглед на акцентите, поставени от Юрсенар като вход към собствената ѝ пиеса. 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 (Юрсенар 2006: 95).

Най-напред към драмата на Атридите Юрсенар подхожда през една археологическа следа – погребалната златна маска от шахтовата гробница край Микена, изровена от Хайнрих Шлиман през 1876. Археологът, като почитател на Омир, назовава откритото маската Агамемнон, макар че учените по-късно доказват, че смъртната маска на брадат мъж е принадлежала на владетел няколко столетия преди края на Троянската война. В самата „Одисея“ на Омир убийството на Агамемнон е привлечено на няколко пъти, но в тази версия Клитемнестра и Електра² остават напълно незамесени: „Знаеш, че в целия свят се прослави Орест богоравен,/ щом отмъсти на Егист, на коварния отцеубиец,/ който лиши от живот прочутия негов родител“ („Одисея“, I песен, 299–301). И още: „Даде тогава на всички аргейци надгробна гощавка/ за малодушен Егист и за своята майка престъпна“ („Одисея“, III песен, 309–310. Омир 1981). Егист е окачествен с постоянния епитет „коварния отцеубиец“, а Орест е видян като справедлив отмъстител. И това е всичко: при Омир няма майцеубийство, няма конфликт, а дистанцирано и обективно представяне на събитията.

Темата за майцеубийството се явява решително в кадъра на античната драма. Убийството на Клитемнестра от децата ѝ Орест и Електра е разработено в трагедиите от Есхил, Софокъл и Еврипид, като това е единственият мит, поставен и от тримата и достигнал до нас. Това

¹ На парадигмата Електра е посветена книгата на П. Брюнел (*Le Mythe d'Electre* 1971), която се занимава с мита в синхронен-структурен план. След К. Г. Юнг той 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“, цитирано по (Fraisie 1975: 664).

² Електра и Клитемнестра се споменати само по веднъж в „Илиада“, като

го прави особено подходящ като ос на съпоставка и оразличаване на тримата антични трагедии. Един по-дълъг цитат от „Вечната Електра“ илюстрира как Юрсенар поставя тези разлики:

... а древногръцката трагедия със завидна увереност извежда на преден план и развива една основна човешка тема – за убития баща–жертва, за майката престъпница и за децата отмъстителни. Сетне, всеки автор поставя ударение върху различен аспект на този конфликт. Есхил, Софокъл и Еврипид се занимават главно с майцеубийството, извършено от сина и дъщерята, за да възтържествува правдата. Но докато при Есхил става дума за възмездие, при Софокъл иде реч за въздаване на справедливост. Неизменен символ на тази справедливост е Електра. Софокъл пръв превръща сестрата на Орест в героиня епоним на собствената си драма на отмъстителка и така придава двойна сила на идеята за отмъщението; една идея, която се олицетворява от образа на обзетата от мъжка решителност девойка. (Юрсенар 2006: 95)

„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 еумениди, 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, героинята 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, изтъкана от омраза и сляпа воля за отмъщение. Юрсенар приема линията на Еврипид като най-близка в „Електра, или свалянето на маските“, но в по-ранната ѝ разработка „Клитемнестра, или престъплението“ тя си служи с Есхилския модел.

Електра се подвизава с името Лаодика („народна правда“): „Има три щерки в Микена, в двореца си здраво иззидан:/ Хризотемида, Ифианаса и Лаодика“, IX песен, 144–145, а Клитемнестра се появява при съпоставка с Хризейда в яростната реч на Агамемнон от началото на поемата: „Ето сега пред данайците ти пророкуваш злокобно,/ че Аполон далнострелец неволи на всички ни праща/ заради скъпите откупи за дъщерята на Хриза,/ дете ги върнах обратно, понеже я силно желая/ и предпочитам пред мойта законна жена Клитемнестра/ тъй като в нищо не пада по-долу момата от нея:/ нито по стройност и хубост, нито по разум и сръчност.“, I песен, 109–115 стих (Омир 1969).

2. Есхил – *stasis*: мрачната драма на Атридите

Юрсенар е привлечена със страшна сила от драмата на Атридите. „Електра, или свалянето на маските“ не е нейният първи опит в обръщането към тяхната мрачна история. Изследователи отдавна са уловили тази връзка, като отбелязват няколко творби, в които френско-белгийската авторка³ разработва този митологичен сюжет. Освен пиесата това са ранното есе „Трагичният Аполон“ (лято на 1935)⁴ и една от ярките поеми в проза от „Пламъци“ (1936), каквато е „Клитемнестра, или престъплението“⁵. Именно в последната творба можем да видим Юрсенар да стои най-близо до Есхиловата драма.

„Орестия“ (458 пр. н. е.) е единствената запазена антична трилогия, нейните три части са съответно „Агамемнон“ (убийството на Агамемнон и Касандра от Клитемнестра); „Хоефорите“ (убийството

³ Юрсенар не бива да се мисли през рамката на националната идентичност, тя е по-скоро представител на една космополитна общност на световната литература. Красимир Мирчев коментира рецепцията ѝ на френска сцена между войните: „За тях връх на нейното творчество си остава „Пламъци“ (1936) – отвъд тази книга (а всъщност до голяма степен именно с нея) започва „изплъзващата се“ Юрсенар, която решително се отвръща 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...“ (Мирчев 1986: 6).

⁴ Аполон е видян като жесток *средиземноморски деймон*, опиянен от Касандра, но и носещ смъртта ѝ чрез ръката на Клитемнестра, така е разгледан от (Lombardi 2015: 171). М. Ломбарди се позовава на едно интервю от 1979, където Юрсенар, в духа на Ницше, отказва да мисли Гърция като застиналия бял мрамор на класиците, а гледа на писането като „възкресяване на мъртвите, което им дава нов живот“. Важно е наблюдението, че в процеса на съживяване на персонажите – превръщането им от загинали в живи (алхимия, метемпсихоза), Юрсенар ги прави множествени и нетъждествени със себе си: „всеки персонаж е допълнение към себе си, по-богат е от авто(био)графичния аз, който от един става множествен; това е маската в първо лице.“ (Lombardi 2015: 173).

⁵ Това са трите най-отчетливи текста на Юрсенар върху историята на Атридите. Тя обаче споменава този род многократно в свои интервюта, писма, есета, предговори. Детайлно присъствието на Атридите е разгледано с прецизно позоваване в статията на Мирей Бремон “Marguerite Yourcenar et les Atrides: Discours critique et création littéraire”. В нея Бремон представя един по един Клитемнестра, Орест, Електра, Агамемнон, Егист и Касандра. Тя проследява как те се появяват в различни текстове на Юрсенар, какви промени претърпяват техните характери и каква е разликата между критическата рефлексия към тези герои и собствено фикционалните персонажи на Юрсенар (Bremond 1999).

на Клитемнестра от Орест) и „Евменидите“ (съдебният процес, който обсъжда невинен или повинен е Орест, а с това разисква и превъзходството на бащиния закон срещу майчиното право). Най-често „Орестия“ е четена като трагедия на родовото кръвно отмъщение. Така ни я представя и нейният преводач на български Ал. Ничев: „Есхил нееднократно повдига в трилогиите си въпроса за кръвното родово отмъщение, което действа между родовете в продължение на редица поколения. Затова неговата трилогия показва не само индивидуалната катастрофа на един герой, но и катастрофата, която постига всички членове на един солидарно отговорен род.“ (Ничев 2002). Динамиката в един род или в едно семейство може да бъде видяна не просто като вътрешна разпра, която е трансгенеративна и минаваща от поколение в поколение, а и като по особен начин отваряща сцената на политическото.⁶

Такъв инструментариум на четене ни дава понятието *stasis*, така както е развито от Джорджо Агамбен и Боян Манчев, като и двамата се позовават на тези от класическата изследователка Никола Лоро. Вътрешносемейният конфликт има възможността да прерасне в политически, като войната в дома според Лоро е видяна като присъща на полиса⁷. Преодоляна, но не напълно, така че градът е винаги застрашен от семейния раздор. Лоро разгръща своята теза не само чрез анализ върху практиките на граждански войни в град Атина от края на V пр. н. е., но и чрез анализ върху материал от античните трагедии и по-конкретно наставлението на богиня Атина към хора от еринии от „Евменидите“. Изследователката се спира върху фигурата, която демонстрира взаимоотношеността между разделеното семейство и разделения град. Тази фигура е *Ares emphylios* (Ἄρης ἐμφύλιος, Арес в семейството; Ничев го превежда с *къщния Арей*) като друго название на гражданската война⁸:

Недей като петли възбужда хората

⁶ Интерес представлява статията на Едит Хол, която разглежда връзката на древногръцката трагедия и съвременната политически ангажирана проза като тази на Имре Кертес, Исмаил Кадаре, Криста Волф, Бари Ънсуърт (Hall 2009). Това, което тук ме интересува, е отношението между трагическо и политическо като по-обща постановка, развита от школата по социална антропология на Вернан и съвременната политическа философия.

⁷ Лоро развива тази теза както в статията си “La guerre dans la famille” (Loraux 1997b), така и в книгата си “La cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes” (Loraux 1997a), която успя да достъпя само през превод на английски.

⁸ Към коментара на Лоро за семейната война в „Евменидите“ на Есхил вж. (Loraux 1997b: 39, 2002: 31–39).

на моя град, не им *довеждай* къщният
Арей, раздорите братоубийствени.
Навън войни да водят вдъхновените
от страшна жажда за военни подвизи.
Но мразя на домашни птици битките! (Есхил 1982)⁹

Агамбен в есето „Stasis“ от „Homo Sacer II“ внимателно чете и разгръща тезата на Н. Лоро за *stasis* като ситуация на гражданска война. Той вижда новаторството в подхода ѝ, доколкото френската културна историчка мисли *stasis* като трети термин наред с града (*polis*) и семейството (*oikos*). Лоро така развива една по-сложна парадигма, а не се придържа към простата схема, че семейството се сменя в града, а частното – в публичното. „... Орестия е едновременно разказване за дългата верига от убийства в дома на Атридите и заедно с това – възпоменание за нейното преустановяване в съда на Ареопага, който слага край на семейното клане.“ (Агамбен 2019: 184). Позовавайки се пряко на Лоро, Агамбен продължава с тезисната постановка за *stasis* като преустановяване – точно при Есхил виждаме как политическият ред включва семейното в себе си чрез процедурата на *включеното изключение*¹⁰. Политическата философия на Агамбен мисли особената зона на неразличимост между вътрешното и външното – „*stasis* не се разполага във вътрешността на дома, а по-скоро конституира праг на неразличимост между *oikos* и *polis*, между кръвното родство и гражданството“ (Агамбен 2019: 189). Ключовото положение е, че в ситуация на *stasis* има неразграничимост дали убитият е *брат*, или убитият е *враг*. Другият литературен пример, с който си служи Лоро, е трагедията на Есхил „Седемте срещу Тива“. В съдбата на Етеокъл и Полиник можем да проследим как буквално не се прави разлика между кръвния брат и политическия враг. В „Орестия“ братоубийствената свада е видяна още назад в миналото на рода до конфликта между Тiest и Атрей.

Тезата за конституиране на политическото като оттегляне както на чудовищното, така и на механизмите на пряко насилие и родово отмъщение, е друга линия на четене, развита от Боян Манчев в „Логика на политическото“. За основаването на тази парадигма е посочен „Едип цар“ (употребата на Софокъл в съвременната политическа

⁹ „Евменидите“, стих 861–866.

¹⁰ „Политическият ред интегрирал семейството в своето лоно. Това означава, че той винаги е вероятно заплашен от разногласието, което е нещо като втора природа на кръвното родство, и същевременно винаги е вече преодолял тази заплаха“ – цитатът на (Loraux, 1997, 39) е по превода от (Агамбен 2019: 189).

философия е общо място¹¹). Манчев посочва, че „изчистен пример“ за промяната от пряко насилие към универсалния политически закон можем да видим точно в „Орестия“ (Манчев 2012: 97). Следвайки тезите на Никола Лоро за *stasis*, той отбелязва във връзка с порядъка на човешкия и на божествения закон в трагедията: „трябва да припомним и митическата представа за учредителния момент на човешкия съд, превъплътена в края на „Орестия“ – а именно интегрирането на ериниите в новия ред на града: законът за полиса е мислен като включване, участие на чудовищната хетерономия на божествения закон.“ (Манчев 2012: 75). За Манчев конститутивният момент за политическото и човешкия закон е свързан с прекратяване на митичното пряко насилие (чудовищното, божествения закон). Подобен поглед ни помага да мислим драмата на Атридите в сложния механизъм на преустановяване логиката на родовото отмъщение и вдвояване на логиката на политическото.

3. Юрсенар: липсващото майцеубийство

Какво ни дават постановките на Никола Лоро в четенето на „Клитемнестра, или престъплението“? Фрагментът 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 съпруга (Poignault 1991). 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 виждам Клитемнестра като нещо друго – като политически субект.

„Клитемнестра, или престъплението“ е един дълъг монолог с гласа на самата царица пред погледа на мъже съдии със „стиснати устни, зад които мълчанието зачева присъда“ (Юрсенар 1986: 91). Юрсенар избира подхода убийцата сама да ни разкаже *онази история, която*

¹¹ Софокъл е основополагащ за политическата философия и етическата проблематика не само с „Едип цар“, но и с „Антигона“. Срещупоставянето на *правото* на Антигона срещу *закона* на Креон е проследено по интерпретативната линия Хегел–Лакан–Бътлър–Бадиу у (Спасова 2012: 128–158). Васил Видински също се заема с прочита на Хегел върху „Антигона“, за да въведе понятието *антигонии* като невъзможност за снемане на трагическата едностранчивост, с което развива своята „дистекстуална диалектика на празните отношения“ (Видински 2020: 23–28). Юрсенар не пропуска другия знаменит род на Лабдак в „Пламъци“, във фрагмента „Антигона, или алтернативата“. На него няма да се спирам тук.

всички знаем: „не ще се намери мъж сред вас, който да не я е повтарял по двадесет пъти в края на някое проточило се угощение под прозевките на прислугата, и жена сред вашите съпруги, която поне една нощ в своя живот да не е мечтала да бъде на мястото на Клитемнестра“ (пак там). Тук ни е представен разказът на Клитемнестра, нейната първолична мотивировка да убие победно завърналия се Агамемнон.

Тази Клитемнестра е проникателна, тя добре разбира, че е предварително осъдена, а дошлите искат зрелище – пред погледа им да се изправи сцената на убийството, но на по-бърз кадър, за да могат после спокойно да отидат да вечерят. Юрсенар, разбира се, не бърза да започне направо със завръщането и убийството. Нейната Клитемнестра предупреждава, че кървавата баня се основава върху подтик, който преди да даде плод е узрявал дълго време. Тя тръгва още от своето раждане, моментът, в който при раздялата с майчината утроба нейната дойка я е повила в чест на бъдещия ѝ съпруг – „преди още да се възплъти в име, в лице [...] бе за мене само непозната и предстояща зла орис“ (пак там, с. 92). Клитемнестра плътно следва предначертаната роля на жената – тя се жени за мъжа, когото родителите ѝ са ѝ обрекли; обича именно него, който олицетворява мечтите на нейните предци и не се противопоставя на неговите амбиции, не плаче дори когато те погубват Ифигения¹², а с „примирение се претопих в неговата съдба, както се стапя плодът в нечия уста – просто за да достави сладостно удоволствие“ (пак там). Този образ на залепянето на съдбата и насладата от зрелия плод се среща и в „Мемоарите на Адриан“ като своеобразно *amor fati*, не съпротива, а постигане на съдбата. В този фрагмент от „Пламъци“ метафората за зрелия плод препраща и към дългото зреене на престъплението.

Клитемнестра разказва живота си с Агамемнон преди заминаването му за Троя в три реда, през които разбираме, че само тя е била неотстъпно до него, поднасяща му чаша студена вода, за да получи той стаената прохладна свежест; приготвяща блюдата, които да утолят глада му и да го изпълнят с кръв; „[н]атежала от бремето на човешкия посев“ (пак там) с радост посрещаща го след лов и хвърляща се върху златистата му гръд; но „мъжете не са създадени цял живот да греят ръце на пламъка на едно и също огнище“ (пак там). Това е един от малкото моменти, в които Юрсенар ни дава директна дефиниция какво означава заглавието на сборника „Пламъци“ [*Feux*]. Пламъкът [*un feu*] е страстта на жената, която времето не може да утоли. С оглед и на самата Клитемнестра можем да заключим, че пламъкът е тази страст, която минава през живота и смъртта, която ще доведе до това

¹² Някои коментатори на Юрсенар обръщат специално внимание на това, че тя не споменава поименно Ифигения нито в „Клитемнестра, или престъ-

тя да убие мъжа си, а после той ще продължи да се завръща, а тя отново и отново ще го убива. Пламъкът е парче вечност, това е неизменното в персонажа. Този откъс дава основание да бъде четен в духа на мита за вечното завръщане и логиката на повторението.

След заминаването на Агамемнон Клитемнестра вижда, че нейното бъдеще се топи, то става все по-оскъдно, но не заради войната, а заради морето от жени, в което армията се дава – юдейки от Солун, арменки от Тифлис и туркини с налята и пухкава плът. След като търпеливо, почти подобно на Пенелопа, Клитемнестра години наред чака своя съпруг, тя все повече започва да завижда на чернеещия се женски траур и възможността да има една едничка съперница – земята. В тази безсъбитийност и липса на бъдеще Клитемнестра претърпява своята трансформация: от обречена на своя мъж жена тя става като мъж, придобива *андрогинна маска*. В началото следи полската работа и мореплаването, започва да събира реколта след реколта, вече умее да се разпорежда чии глави да бъдат побити на кол, самата тя започва да ловува с пушката на своя мъж и да язди неговата кобила: „[л]ека-полека се преобразявах в липсващия и неумолимо властващ над съзнанието ми мъж. Стигнах дотам, че почнах да заглеждам белоснежните шии на слугините досущ като него“ (пак там, с. 93).

И тук е мястото да подчертаем структурните различия спрямо античната трагедия. Клитемнестра е мощна, неумолима, безсрамно престъпна, изваяна по модела на Есхил. Егист е слаб, фемининен, нерешителен пак в същата линия. Той е описан от Клитемнестра по-скоро като нейна рожба, отколкото като неин любовник. Новината за завръщането на Агамемнон идва през пламването на хоризонта в пурпур, както в пролога на едноименната Есхилова трагедия. Тук обаче Юрсенар се отделя от античните образци и мотивира по различен начин своята героиня, добавя ѝ психологическа плътност и дълбочина. Клитемнестра е въоръжена с нож, но нейната идея е да пронизва не Агамемнон, а Егист. Тя е решена да убие любовника и да разчисти пътя за големия победител – да поръча излъскването на брачното ложе, да извади предишните си одежди, да зачертае тези десет години. Опиянена от този порив, тя спира пред огледалото, за да се усмихне сама на себе си. Огледалото се превръща в топоса на безвъзвратната промяна, настъпила у нея, защото „човек може да слиза, но не и отново да изкачи стълбището на Времето. Досущ както се случва в кошмарите: с всяка направена стъпка ние се отдалечаваме от целта, а не се приближаваме към нея“ (пак там, с. 94). От този момент нататък Клитемнестра е изпълнена с нова решителност – иска ѝ се да се самоубие преди да види в погледа на своя цар как младата му

плението“, нито в „Електра, или свалянето на маските“.

съпруга е заприличала на затлъстяла готвачка.

Желанието ѝ да види още веднъж Агамемнон не ѝ позволява да изпълни този единствен според нея достоен план. Ето защо тя подготвя собственото си убийство от неговите ръце – пише му анонимно писмо, в което многократно преувеличава прегрешенията ѝ и наточва острието на кинжала. А после се отдава на тържественото пурпурно посрещане на царя. Случаят обаче готви обрат и Агамемнон не реагира според очакванията ѝ. Той пристига в своята каляска не сам, а с едно *почти дете* с прекрасни тъмни очи и прежълтяло лице. Разбира се, това е Касандра, която Юрсенар избира също да остави безименна, като я нарича просто турска вещица, пай от плячката. Някогашната божествена красота, която Клитемнестра е съзирала в своя мъж, подобно на нейната е изчезнала: „оставаше красив, ала с красотата на бика“ (пак там, с. 95). Но дори това впечатление за царя започва да се свлича. На угощението бъдещата убийца вижда, че писмото, което е изпратила към Агамемнон се подава от джоба му, а той ни най-малко не е гневен. Напротив, намига на Егист и пуска пиянски остроумия за съпругите, които намират утеха някъде другаде при отсъствието на техния мъж. Плодът на убийството узрява, а отронването му се случва, когато царицата забелязва, че турската спътница на нейния съпруг е бременна.

Оттук нататък Юрсенар се придържа към добре познатото ни. По време на угощението Касандра забавлява присъстващите, като гадае на ръка, а Клитемнестра вече знае какво предстои. Тя подготвя ваната на своя съпруг и го посича с два удара без желание да прикрие своите действия. Исква мъжът ѝ да види лицето ѝ пред смъртта. Егист е по-скоро плах свидетел на убийството, отколкото съучастник.

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: (а) най-напред възнамерява да убие Егист, (б) после подменя плана си с идеята за самоубийство, (в) сетне иска да накара Агамемнон да я убие, (г) 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 след няколко седмици я предава на полицията и съответно я праща на съд. В това се състои пренаписването на Юрсенар.

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. 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“.

На майцеубийството изобщо като теоретичен конструкт и в частност при Есхил, Софокъл и Еврипид е посветена книгата на М. Николчина „Смисъл и майцеубийство“, която разпитва основанията и условията за възможност на една традиция на майките. Съвсем ясно Николчина посочва иронията, според която митологичната майчина власт е отменена в името на политическия закон, абсурдно установен като справедлив по логиката на „превърнатите форми“ на идеологията и прикриващ именно абсурда на учредителния си момент: „Прочутият пример е „Орестия“ на Есхил, където Клитемнестра с нейната жажда за власт е представена като хтоническо чудовище, справедливо убито от децата си тъкмо защото майката не била *родителка*.“ (Николчина 1997: 59). Макар да запазва мощта на микенската царица, Юрсенар преобръща точно тази логика – 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. Точно в тази точка Юрсенар най-отчетливо се дистанцира от Есхил. В „Орестия“ се легитимира политическото като патриархатно, а в този смисъл и като осуетяване на друго възможно политическо. При Юрсенар виждаме не просто една маскулинна Клитемнестра, но и Клитемнестра, която има право на глас пред целия полис, на политическа защита, на съдопроизводствен процес. Тук идва ключовият въпрос какъв е залогът зад образа на тази Клитемнестра. Дали Юрсенар активира една исторически затворена перспектива отвъд политическото като патриархатно, или просто осъвременява своята героиня, като я показва като модерен политически субект?

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 нахъсва ериниите да преследват Орест, каквато тя 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, достигнат 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 вътреш-

ния лабиринт и сложните пластове на несъзнаваното, които стоят зад престъплението. Срещу Клитемнестра не се крои жестоко майцеубийство, но тя ни предупреждава: „спасение няма и всичко се повтаря отначало“ (Юрсенар 1986: 97).

4. Клитемнестра в очакване на Агамемнон

Във вече споменатата статията „Юрсенар и Агридите“ на Мирей Бремон авторката основателно се шегува, че би било досадно да се изброят всички пасажии в творчеството на Юрсенар, в които тя критикува я психоанализата, я Фройд (Bremond 1999: 110). Но в „Пламъци“ Юрсенар сама посочва принадлежността на кратките ѝ прози към сюрреализма (чиято връзка с Фройдовите постановки е неоспорима). Макар и да има съпротиви към психоанализата, видимо е, че Юрсенар си служи с нейните постановки в текстовете си. Що се отнася до „Електра“, Юрсенар смята, че неизчерпаемото (и зловонно) богатство на несъзнаваното, тази своеобразна кутия на Пандора, е отворена от Еврипид (Юрсенар 2006: 96).

Обратно на Есхиловата тригология, която започва с призрака на Клитемнестра, Юрсенар завършва историята с призрака на завръщащия се всяка нощ Агамемнон. Това постоянно завръщане е като картина, излязла изпод четките на сюрреалистите. Още след убийството Клитемнестра знае, че нищо не приключва, така че продължава да очаква завръщането на царя. Тя предупреждава съдиите да не се чудят и да поклащат глави отрицаващо, защото той наистина се завръща: „[Т]ози, който цели десет години не си даде труд да вземе едноседмична отпуска и да се върне от Троя, същият той се завърна от смъртта. Напразно със секирата подкосях нозете му, за да му попреча да напусне гробищата: това не го възпираше да се промъкне у дома – нощем, със собствените си крака под мишница“ (Юрсенар 1986: 97). Агамемнон – досущ като войнстващия трубадур Бертран дьо Борн в поемата на Данте, където се подвизава, като носи главата си като фенер – е гушал краката си под мишница. Знак, че няма къде да избяга. Клитемнестра е съдена и е осъдена на затвор и смърт: едно наказание съвсем различно от разправата по кървава линия. Но съвсем като по Сартр и прочутата му мисъл, че *адът това са другите* (l'enfer, c'est les autres), истинското наказание на царицата не идва от съдебните заседатели, а от призрака на Агамемнон.

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 пое-

тичното обобщение за *времето* и *вечността* – една динамика много обикната от Юрсенар. Клитемнестра с целия си разказ сякаш казва: историята ми е по-сложна и с много повече пластове, отколкото е запомнена.

На самия край тя ни въвежда в тъмницата на своето несъзнавано, където една и съща сцена се повтаря непрекъснато. Тя 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: „Щом Времето е бързоструйната кръв на живота, Вечността ще да е съсирек на мрака. Моята собствена вечност ще се изниже в очакване на неговото завръщане... Какво да се прави? Все пак не можеш да убиеш мъртвец.“ (пак там, с. 98). Така *пламъка* можем да тълкуваме като онази страст, която не се поддава на измененията. Тя спира времето, застива протичащото и го оформя в парче вечност. Ретроспективно откъм финала на фрагмента можем да видим Клитемнестра в очакване на Агамемнон. Това е едно траене, което е изменило нейния характер, бавно я е превърнало в самия Агамемнон, или във (фалическа) мъжествена жена¹³, а с това и в субект, който не може да се примири с пасивната си роля.

Поемата в проза „Клитемнестра, или престъплението“ може да бъде четена в един антропологично-архетипен ключ през мита за вечното завръщане или пък през психоаналитичната теория за повторението и завръщането на травмата. Моят прочит поема по трета посока, която открива близостта с Есхиловата трилогия „Орестия“, за да изведе различията спрямо нея. Така, макар образът на Клитемнестра да е изваян по Есхил и престъплението да е същото, направено по същия начин, при Юрсенар виждаме да се разиграва пред нас 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.

¹³ Тази позиция не бива да се приписва към стила на самата Юрсенар. В монографията си „Истории на гласа“ Амелия Личева посочва като „доволно

Цитирана литература

- Агамбен, Джорджо 2019. *Homo Sacer*, прев. Валентин Калинов, София: Критика и хуманизъм. [Agamben, Dzhordzho. *Homo Sacer*, prev. Valentin Kalinov. Sofia: Kritika i humanizam, 2019.]
- Видински, Васил 2020. Начални условия за диалектика на празното отношение. // *Истории и разказвачи. Философия, право, литература. Специално издание за юбилея на професор Стилиян Йотов*. София: Критика и хуманизъм, 13–32. [Vidinski, Vasil. Nachalni uslovia za dialektika na praznoto otnošenje // *Istorii i razkazvachi. Filosofia, pravo, literatura. Spetsialno izdanie za yubileya na profesor Stiliyan Yotov*. Sofia: Kritika i humanizam, 13–32, 2020.]
- Есхил 1982. Евменидите. // *Трагедии*, прев. Александър Ничев. София: Народна култура. [Eshil. Evmenidite. // *Tragedii*, prev. Aleksandar Nichev. Sofia: Narodna kultura, 1982.]
- Личева, Амелия. 2002. *Истории на гласа*. София: Фигура, 2002. [Licheva, Ameliya. *Istorii na glasa*. Sofia: Figura, 2002.]
- Манчев, Боян 2012. *Логика на политическото*. София: Изток-Запад. [Manchev, Boyan. *Logika na politicheskoto*. Sofia: Iztok-Zapad, 2012.]
- Мирчев, Красимир 1986. Светлина от огъня. Предговор. // Маргьорит Юрсенар. *Пламъци*. София: Народна култура, 5–11. [Mirchev, Krasimir. Svetlina ot oganya. Predgovor. // *Margyorit Yursenar. Plamatsi*. Sofia: Narodna kultura, 1986, 5-11.]
- Николчина, Миглена 1997. *Смисъл и майцеубийство. Прочит на Виржиния Улф през Юлия Кръстева*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Nikolchina, Miglena. Smisal i maytseubiystvo. Prochit na Virzhinia Ulf prez Yulia Krasteva. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1997.]
- Ничев, Александър 2002. Предговор. // *Софокъл. Един Цар*, София: Ариадна. [Nichev, Aleksandar. Predgovor. // *Sofokal. Edip Tsar*. Sofia: Ariadna, 2002.]
- Омир 1969. *Илиада*, прев. Александър Милев и Блага Димитрова. София: Народна култура. [Omir. *Iliada*, prev. Aleksandar Milev i Blaga Dimitrova. Sofia: Narodna kultura, 1969.]
- Омир 1981. *Одисея*, прев. Георги Батаклиев. София: Народна култура. [Omir. *Odiseya*, prev. Georgi Batakliiev. Sofia: Narodna kultura, 1981.]
- Спасова, Камелия 2012. *Събитие и пример у Платон и Аристотел. Тълкувания*. София: Литературен вестник. [Spasova, Kamelia. *Sabitie i primer u Platon i Aristotel. Talkivania*. Sofia: Literaturen vestnik, 2012.]
- Юрсенар, Маргьорит 1986. Пламъци. // *Пламъци*, ред. Албена Стамболова, прев. Мария Георгиева. София: Народна култура. [Yursenar, Margyorit. *Plamatsi*. // *Plamatsi*, red. Albena Stambolova, prev. Maria Georgieva. Sofia:

едностранчива“ позицията по представянето на Юрсенаровия почерк „като загадъчен и хладен, като мъжки или най-малкото като безполов“ (Личева 2002: 347). Юрсенар представя пола като универсална категория, не безполов, а винаги андрогинен и неминуемо минаващ през филтрите на въображението и фантазма.

- Narodna kultura, 1986.]
- Юрсенар, Маргьорит 2006. Вечната Електра. // *Homo Ludens*, 12, прев. Валентина Бояджиева: 95–100. [Yursenar, Margyorit. Vechnata Elektra. // *Homo Ludens*, 12, prev. Valentina Boyadzhieva: 95–100, 2006.]
- Bremond, Mireille 1999. Marguerite Yourcenar et Les Atrides: Discours Critique et Création Littéraire. // *Bulletin de La Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, 20: 99–112.
- Fraisse, Simone 1975. Review of *Le Mythe d'Electre*. // *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 75.4, Presses Universitaires de France: 664–664.
- Hall, Edith 2009. Greek Tragedy and the Politics of Subjectivity in Recent Fiction. // *Classical Receptions Journal*, 1.1, Oxford University Press: 23–42.
- Lombardi, Marco 2015. Fuochi d'Argolide: “Apollon tragique” e “Clytemnestre ou le crime” di Marguerite Yourcenar. // *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, 5: 171–93.
- Loroux, Nicole 1997a. *La Cité Divisée. L'oubli Dans La Mémoire d'Athènes*. Paris: Payot et Rivages.
- Loroux, Nicole 1997b. La Guerre Dans La Famille. // *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Editions Belin: 21–62.
- Loroux, Nicole 2002. *The Divided City: On Memory and Forgetting in Ancient Athens*. New York: Zone Books.
- Poignault, Rémy 1991. Les Deux Clytemnestre de Yourcenar. // *Bulletin SIEY*, 9: 25–48.