

## АВТОРЪТ ЗА СЕБЕ СИ. ЛИТЕРАТУРНИ АВТОПОРТРЕТИ

Доц. д.н. **Маргарита Серафимова**

*Институт за литература – Българска академия на науките*

**Резюме.** Статията поставя в центъра на вниманието онези специфични жанрове, в които авторът се връща към написването на своите творби, създавайки своеобразна „био-литература“. Всъщност, привидно търсейки биографичните проекции на творчеството, той по-скоро превръща писането в сюжет. Под формата на есета, интервюта, коментари и други „епитекстове“ (Женет) авторът разколебава границата, свързваща и разделяща текста и говоренето за него. По този начин извежда творбата от нейния фикционален свят и ѝ придава перформативност, присъжда ѝ роля в действителния живот. Така, докато говори и пише за своите творби, авторът изгражда своя автопортрет. Това съзнателно и целенасочено авторско портретиране ни представя начина, по който авторът вижда себе си, своята работа, но издава и грижа за образа, който иска да остави за поколенията.

*Ключови думи:* литературен автопортрет; фигури на автора; метадискурси

### Биографичното пространство

Не са много жанровете, които дават възможност на автора открито да говори или да пише за себе си, и които му позволяват директно да се погрижи за своя литературен портрет. След оповестената през 60-те години „смърт“ на автора, бяхме свидетели не просто на неговото триумфално завръщане, но и на небивал интерес към присъствието му в литературното общуване. В същото време сме по-наясно отвсякога, че за образи на автора може да се говори само в множествено число. Авторът се оказва може би най-комплексната и най-противоречива категория в литературата (Compagnon 1998) и с нея попадаме в сърцето на завинаги неразгадаемите пропорции между действителност и измислица, между факт и фикция, които изграждат добрата литература. Но ако оставим настрана фигурата, която филигранно прозира между редовете на литературния текст, малко са местата, в които авторът сам се намесва в „калейдоскопа от образи, които се изграждат около неговото име“ (Amossy 2009), в опит да ги контролира или изобщо да създаде образ, различен от този, който му приписват неговите читатели или коментатори.

Ето защо, наблюденията ни ще се концентрират в пространството около литературната творба, включващо всички съпътстващи я текстове, създадени предимно от трети лица (биографи, критици, теоретици), но където попадат и тези авторски метадискурси, които ни интересуват тук, под формата на бележки, коментари, есета, интервюта и пр., в които авторът се завръща към своя текст и на които Жерар Женет дава името *епитекстове*.

Тези своеобразни авторски жанрове, поради своята хибридность, винаги са били до голяма степен проблематични и обикновено са събуждали колебания относно границите на литературното. Факт е обаче, че те традиционно са били включвани в събраните съчинения на даден писател, т.е. смятани са за част от неговото литературно наследство и за важен шрих към неговия литературен портрет. Може да твърдим, че фигурата на автора, която се формира благодарение на творбата и на многобройните дискурси, които я съпътстват, се явява също и нейно продължение, „едно творение в действителността“ (Puech 2002, 45 – 74). Това е валидно особено в съвременната епоха, когато личността на писателя е толкова медиатизирана, че често става по-значима от самата литературна творба. И тук не се опитваме да търсим основанията за нечие творчество в живота на неговия създател, нито да противопоставяме реалната личност, от една страна, на личността на автора, от друга (което прозира зад прочутия сблъсък между Сен Бюв и Пруст). Става дума по-скоро за паралелите между тях, за съответствията между реалното и скриптуралното, между биографията и писането, за това, което кара Мишел Лерис да възкликне: „Моят жив живот [...] има наместо кръв, мастилото на моята писалка“ (Leiris 1985, 161).

Несъмнено любопитството на публиката (отстрани) среща желанието на самите творци (отвътре) да открият тайната на превращението – на фона на винаги заклеявяването като еретично търсене на биографемеи около създаването на едно произведение.

Известният изследовател на автобиографичното Филип Лъожон нарича писателите, които сами разбулват генезиса на своите творби, „автогенетици“ (Lejeune 1998, 148). На практика обаче този тип текстове въвеждат читателя не толкова в ателието на писане, колкото в биографичната илюзия, създавана от автора. Говорейки за своите творби, писателите изграждат всъщност своя авторски образ, своя автопортрет. Този тип текстове обезсилват противопоставянето живот/творчество и ни насочват по-скоро към една „био-литература“. Когато писателят говори за себе си в качеството си на автор, той се отъждествява със своята творба, както ни убеждава например прочутата фраза на Флобер „Ема Бовари това съм аз“ или твърдението на У. Йейтс, ирландски поет от началото на XX век, „Аз поправам себе си, като преработвам произведенията си“. Писателят твори не само своята творба, но и своя *автопортрет*, грижи се за това какъв образ на автора да остави за поколенията също така

внимателно, както изпипва и своя текст. Този тип текстове правят границата между живота на фикционалната и живота на биографичната личност още по-пропусклива.

Но защо самите писатели изпитват необходимост да споделят творческия си метод, да повдигат завесата за своите подбуди, намерения и стратегии, и с каква цел? Това начинание е постоянно заплашвано от стигмата, от убеждението, че авторът не е способен сам да коментира своята творба. Жерар Жетнет отбелязва в книгата си *Seuils*, че тегне някакво „табу върху способността за авторска интерпретация“, както и подозрението, че на автора му липсват обективност и достатъчно „ясно съзнание“, за да разтълкува пълноценно сътвореното от самия него. Всичко това обаче не пречи днес авторските дискурси да се множат, а автохерменевтиката да става все по-обичайна практика.

### **В кабинета на писателя. Метадискурси**

И така, сблъскваме се с една особена форма на изповед, с една друга автобиография, или дори – с роман на сътворението. Нека разгледаме този особен жанр, който следва след написването на текста, и който разказва, интерпретира и коментира елементи от творбата или алгоритъма на нейното създаване. Той може да се разполага от по-конкретното „Как написах“ до по-глобалното „Как пиша“. От този тип текстове обичайно се интересува т.нар. генетична критика, но те отлично се вменстват и в обзора на автобиографичните жанрове. Макар и обърнати към писането на дадена творба, те са по същество по-близо до нейното четене. Авторът се опитва да ориентира рецепцията в избраната от него посока, да я впише в даден социален контекст, да инсценира определен замисъл, да заяви някаква естетическа принадлежност (напр. към дадено литературно направление), и пр.

Родоначалник на тази жанрова разновидност – автобиографична по форма и фикционална по съдържание – е Едгар По с есето си „Философия на композицията“ (1848), посветено на генезиса на прочутата му поема „Гарванът“: иногурален текст, който проследява стъпка по стъпка създаването на емблематичната му поема и с това слага началото на литературна традиция с блестящо бъдеще, придавайки легитимност на авторската херменевтика.

Воден от желанието (възвисяващо) да привлече вниманието на публиката върху твореца, така да се каже да го изведе от сянката на неговата творба, но и да покаже (снижаващо) занаятчийското в неговата работа („триковите“, „ембрионите на мисълта“, „грима“), той прибегва до истинска дискурсивна стратегия по оголване на генезиса на литературната творба, воден от порива да опровергае мита за вдъхновението, което движи ръката на поета. Едгар По поставя на преден план усилието за сметка на дарбата, планирането вместо интуицията, рационалния избор на средства за постигане на „търсения ефект“ на мястото на божествената искра. Така той описва стъпка по стъпка създа-

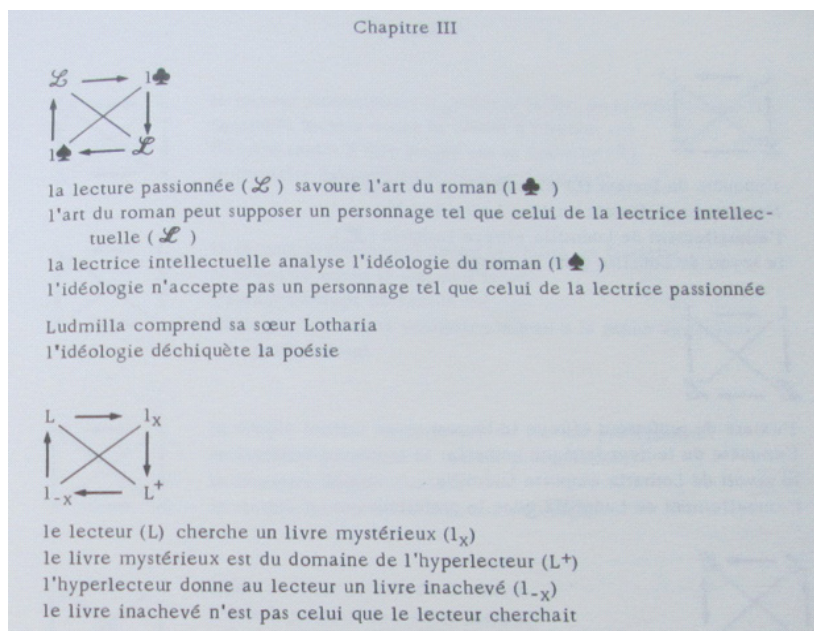
ването на своята поема с математическа прецизност и логика. Поетът интелектуализира акта на творчество, както и самото вдъхновение. Литературата става ментално упражнение.

Несподеляйки суетата на писателите да не коментират публично мъките на творчеството, той напротив, подчертава своето желание, *desideratum*, да девоалира целия *modus operandi* по изграждането на една своя творба, и избира поемата „Гарванът“ като най-позната. „Моята цел, казва поетът, е да покажа, че никой момент от композицията не може да бъде оставен на случайността или на интуицията, и че произведението върви стъпка по стъпка към своето решаване с прецизността и строгата логика на математическа задача“ (Рое 2009).

Началото се свежда до избор на конкретно впечатление или *ефект*, който творбата трябва да произведе върху своите читатели, и на послание, което да звучи *универсално*. Така поетът открива своята тема – Красотата, възвисяваща духа, подходящия регистър – тона на Тъгата, фонетиката на рефрена – *Nevermore*, заедно с птицата, синоним на лоша поличба – Гарвана. След това се насочва към най-меланхоличния за човешката участ сюжет – смъртта и свързвайки я с красотата, достига до най-поетичния според думите му образ – смъртта на красива жена. Все в търсене на ефекта върху читателя, идва ред на римата и ритъма, на мястото – затвореното пространство, на времето – бурята и среднощния час, и накрая символиката на черната сянка върху белия мрамор на Палада до прощалното *Nevermore*.

Разбира се, отхвърляйки един мит – мита за вдъхновението – Е. По изгражда друг: за рационалността на творчеството. Той просто създава нова литературна творба, дегизирана като *рецепта за творческо писане*, и това ни кара да си спомним думите на неговия именит последовател У. Еко, който иронично резюмира романа си *Бавдолино* така: „Вземете горящия Константинопол, един млад лъжец, един немски император, добавете малко азиатски чудовища и ето ви го романа“ (Еко 2014, 24).

Когато Ита̀ло Калвино публикува, на свой ред, есето си *Как написах една от моите книги* (Calvino 1984), той не толкова описва раждането на своя роман *Ако пътник в зимна нощ*, колкото го вписва в естетиката на OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) и в семиотиката на Алжирдас Греймас. Всъщност прословутите квадрати, които чертае (фиг. 1) и които според автора са послужили за основа на романа – адаптация на структурната семиология на Греймас (Greimas 1970), на практика отсъстват от черновите на писателя. В действителност, авторът написва продължение на своята творба, прибягвайки до нова фикция – фикцията за нейното създаване – и подобно на По, изобретява един изцяло ментален и напълно въображаем генезис. Продължението на книгата под формата на теоретично построение за нейното фабрикуване се явява наратологична стратегия, която я ситуира в теоретичния хоризонт на епохата.



Фигура 1. „Как написах една от моите книги“ – откъс

Издание на *Actes sémiotiques*, VI, 51, 1984

В „Размишления върху *Името на розата*“ У. Еко формулира своя скриптурален подтик така: „Започнах да пиша през март 1978: имах желание да отровя един монах“. Този забележителен маньовър позволява на именития семиотик да обясни генезиса на романа с елементи от самия роман. Вместо да посочи някакъв личен мотив, като повдигне завесата към биографията си на автор, той черпи от аргументацията на романната история и по същество наративизира, прави разказ върху разказа. Демонстрира едно фабулиране без край. Когато казва, че човекът е фабулатор по природа, той камуфлира обстоятелството, че по-скоро самият той, като писател, е фабулатор по природа. Така допринася за създаването на една публична митология около автора, без да ни каже нищо за произхода на романа като израз на конкретна субективност. Имаме, от една страна, текста – израз на комбинативните възможности на една комплексна система от знаци, и от друга – мита за автора. Еко знае много добре, че съвременният писател трябва не само да разказва, но и да се саморазказва, да се постави на сцената като скриптор – тенденция, която съблазнява читателите. В същото време съумява да заличи всички следи, които водят към емпиричния автор.

Според един сполучлив израз на Пол Валери: „Който пише, излиза на сцената“. В театъра на творчеството, както отбелязва една изследователка, писа-

телят е драматург и актьор, независимо дали неговият живот подхранва или страни от този театър, дали светът бива допускан в него или не, но при всички случаи той сам дърпа конците от очарователната изолация на писането (Boyer-Weinmann 2008, 81).

Във връзка с авторския спектакъл, да си спомним как в едно свое есе, Калвино разказва за обичая, който имал Чарлз Дикенс да устройва истински представления на своите романи. Сам изкушен от театъра, чиято мечта да стане актьор, остава несбъдната, Дикенс не просто написвал произведенията си, но се грижел за непосредственото им представяне пред публика. „Разказът се е завършвал към корените си на устна комуникация, пише Калвино, публиката е заплащала, за да присъства на рециталите на романиста, така както се заплаща за театрално представление” (Calvino 1990, 198). Така, според Калвино, се възражда „древната игра между разказвач и слушател, изискваща физическо присъствие на една публика”, напомняща на хора в античната трагедия.

Макар и адепт на експерименталното писане, Калвино проявява изключителен усет за трайното в отношенията между писател и публика, допускайки възможността тази изконна игра между писателя и неговите читатели да се завърне:

Този си характер на колективен спектакъл художественият разказ не е загубил и векове след като вече е престанал да бъде рецитал на разказвачи на приказки и народни певци и се е превърнал в обект на самотно, вгълбено четене. Можем да кажем, че този му характер се загуби относително неотдавна и може би е още рано да преценяваме дали се отнася за окончателен залез, или за временно затъмнение (Calvino 1990, 199).

Днес ставаме свидетели на това завръщане, на този възобновен интерес към живия глас на писателя, който обичайно предава гласовете на други, на този, който обикновено се изразява само писмено. Директно свързан с темата за представлението, за което говорим, е и един друг жанр на Аза, който днес процъфтява: литературното интервю (Thérenty 2009). Ето защо, когато говорим за аукториални жанрове и за различни авторски метадискурси, то непременно трябва да включим и него. Всички тези текстове, писани постфактум, позволяват на автора да се върне към своя текст, да го обясни, да го преформулира в опит да предотврати евентуални интерпретационни грешки.

Метадискурсът е насочен следователно към четивността на текста и добрата рецепция. Той е също знак за саморефлексия – върху конкретно произведение и по-общо, върху литературното творчество. Метадискурсът е идеалното място за анализ и обновяване. Той е място на интерес на автора към себе си, към трудностите на литературното сътворяване, към собствения статут и към отношението му към неговия материал – езика. Той е място на самоизразяване, на себепознание, на разпитване на творческата инстанция от първо лице.

Говорейки за предговори, корици на книги, интервюта и други авторски текстове, нобелистът О. Памук споделя, че обича да чете тази „металитерату-

ра“, която понякога придобива теоретична, метафизична или поетична форма. „Претенциите и оправданията, които писателите ползват, за да легитимират текстовете си, необичайният език, неискреността, уклончивостта и непоследователностите, понякога са не по-малко красноречиви от самите романи“, пише той и допълва:

Въздействието, което един роман има върху читателите, отчасти се формира и от онова, което казват критиците за него във вестници и списания, и от изявленията на самите автори, чиято цел е да контролират и манипулират начина, по който книгата бива приета и четена (Pamuk 2012, 36).

Това моделиране на творбата и целенасочването на нейното въздействие са все елементи от извайването на образа на автора, но както казахме, си остава разполовено между действителността и чистата фикция, между биографията и митографията.

### Авторският мит

Прочутият английски романтик Самюъл Колридж имал навика да издава своите произведения неизменно съпроводжани от бележки, предговори, пояснения, все така в опит да ориентира четенето. Както се знае, за известната си поема „Кубла хан“ авторът твърди, че е била написана в резултат на съновидение под въздействието на опиум, на един дъх и без допълнителна обработка. Също и по повод на стихотворението си *Religious Musings* настоява, че е било написано в нощта на Коледа 1794, макар и кореспонденцията му да показва, че е работил усърдно върху него в продължение на около две години (Crinquand 2002, 59 – 66). Като цяло, Колридж е именно от онези творци, желаещи да създадат илюзията, че творбите им са създадени спонтанно и с лекота. Макар че мнозина от изследователите на творчеството му са се натъквали на несъответствия между различните свидетелства на автора, най-остър е Norman Fruman, който в книгата си *Coleridge. The Damaged Archangel* (1971), директно набеждава известния поет в лъжи и манипулации, целящи да увеличат цената на произведенията му.

Подобна легенда около името си създава и друг поет романтик:

Твърди се, че Ламартин често описвал обстоятелствата, при които създал едно от най-хубавите си стихотворения: разказвал, че му хрумнало напълно готово в миг на озарение една нощ, докато бродел из гората. След неговата смърт някой намерил в кабинета му впечатляващ брой чернови на това стихотворение, което той писал и пренаписвал години наред (Есо 2014, 13).

В днешно време авторите по-скоро продължават линията, начертана от Едгар По, наблягайки върху труда и дисциплината. Така например известният испански романист Артуро Перес-Реверте споделя в едно свое интервю:

Аз съм много дисциплиниран, ставам рано всяка сутрин и работя до следобед. Всеки ден, систематично, все едно съм в офис. Не съм от онези творци,

които казват: „Сега имам момент на вдъхновение и ще напиша нещо“. Всеки ден, независимо дали имам желание, или не, отивам на работа и работя (Pérez-Reverte 2020).

Орхан Памук, за когото вече стана дума, си изгражда подобен образ на търпелив и скромнен чиновник. Той, който в романа си *Името ми е Червен* опоектизира изкуството на ориенталските художници миниатюристи, размишлява за писателите в подобни категории. Писателският труд е също тъй бавен и дълъг, изискващ много търпение и постоянство. „Романистът е човек, който изминава големи разстояния бавно, благодарение на търпението си“, казва писателят и споделя, че подобно на чиновник се явява всеки ден седем дни в седмицата в своето бюро, където остава да работи от десет часа сутринта до седем часа вечерта:

Самият аз водех живот, подобен на живота на миниатюрист – сядах на работната си маса, вирах се в празния лист и работех с перо в ръка. Ако миниатюристите в книгата ми прекарват живота си, чак дордето ослепят, пред работната дъска, и аз седях от двама и четвъртата си година пред някаква работна маса (Pamuk 2006).

На свой ред, Умберто Еко заявява: „Геният е десет процента вдъхновение и деветдесет процента пот“ (Еко 2014, 13). В същото време, лансира идеята, че романът се пише „съвсем сам“, че авторът е само скриптор и следва не собствените си желания, а закономерностите на наративния свят (познатата теза за *автогенезиса* на една творба). В полза на тази реторика твърди, че когато поставя Хорхе в библиотеката, още не знае, че той е убиецът. Така да се каже, героят му правел всичко сам. Тук неизбежно прозира легендата за твореца, който, подобно на Микеланджело заявява, че не изобретява формите, а само освобождава материята, отстранявайки излишното (Leone 2018).

Митът за тайнството обаче неизменно си съперничи с мита за автора като учен, неуморен изследовател, който упорито проучва, консултира географски или исторически карти, чертае скици, фотографира, прослушва, събира... Работата и животът, опитът и въображението, преживяното и желаното, се сливат в неразделимо единство. Както обобщава Перес-Реверте:

Целият ми живот е в романите ми. Без личния ми опит, без живота, който водя, без, да кажем, моята биография, романите ми не биха съществували (Pérez-Reverte 2020).

### **Литературният автопортрет**

Нека проверим казаното дотук за автобиографизма като творчески импулс, докато четем някои от редките изповеди по темата и при българските автори. Така Елин Пелин, под заглавието „Как пиша“, обрисова себе си като усърден и взискателен творец (Elin Pelin 1973, 205 – 234):

Сюжетът се ражда у човека в неговите идеи, в неговия морален склад. Той пада като семе в една нива. Ако падне на друго място, другояче ще излезе (232).

Аз съм се отнасял много грижливо към моите разкази. ... Не може човек да се осланя само на своята дарба. Хубавите неща не се пишат лесно, те са резултат на много труд (121).

Аз съм работил истински ... с едно старание, безкрайно старание да не пропусна нещо, да не кажа излишно, да не кажа нещо банално..., за да излезе работата ми хубава (216).

Аз вместо за начина на писането ви разправам биографически работи, обаче те са свързани с литературния живот (212).

Ето как авторският метадискурс се очертава като идеалната пресечна точка между двата свята, които обитава авторът, граница, свързваща и разделяща текста и говоренето за него, едно от възможните проявления на фигурата, назована от Женет *металепс* (фикция на трансгресията). Така авторският коментар извежда творбата от нейния фикционален свят и ѝ придава перформативност, присъжда ѝ роля в действителния живот. Това се случва например при героичното (и трагично) сливане на поезия и биография в живота на Христо Ботев, който в едно прочуто свое писмо споделя:

Аз съм весел и радостта ми няма граници, като си наумя, че „Моята молитва“ се сбъдва<sup>1)</sup>.

Този красноречив металепс, като фигура, която събира в едно света на създаването, света на фикцията и света на рецепцията, непосредствено ни убеждава в пропускливостта на границите между тях. В същото време, като форма, в която – подобно на всички останали жанрове на Аза – фикционалният свят контаминира реалния, авторският метадискурс позволява на автора да обрисова собствения си портрет, да създаде и себе си като творба на изкуството.

Така, докато говори и пише за своите творби, авторът се оглежда в тях и рисува своя образ. В това сливане на биографичното и творческото се изгражда неговият автопортрет, разбиран вече не като непредсказуем резултат, изтъкан неволно от невидимите нишки на литературния текст, а като съзнателно и целенасочено авторско портретиране, даващо ни основание да говорим за литературен аналог на живописния портрет. Сложен и хетерогенен жанр, литературният автопортрет може да има различни лица, но неизменно ни представя начина, по който авторът вижда себе си, образа, който иска да остави за поколенията.

Ако вземем за пример отново Елин Пелин, виждаме, че писателят рисува себе си, отъждествявайки своето кредо с народнопесенната традиция:

Намирах някаква необикновена сладост в съзвучието „ин“. [...] Все ми се щеше, ако стана писател, да си измисля псевдоним, окончаващ на -ин. [...] Много съм си мислил за това, а после го намерих изведнъж. От една народна песен го вземах. [...] Аз много ги обичам тия двойно благозвучни думи, които народът употребява. Елин например не значи нищо, но народът го слага, за да усили благозвучието на другата дума – Пелин“.

Както заключава Р. Коларов, „името *Елин Пелин* представя своеобразна емблема на това творчество – в него са законспирирани и закодирани основният закон, най-същностните принципи и художественото мислене на писателя“ (Kolarov 2016, 11). Че самият писател е участвал съзнателно в постигането на тази емблема, говорят и думите:

Псевдонимът ми помогна за моята популярност (167).

Може да говорим за истински авторски мизансцен: излиза, че не само своя глас е търсел Елин Пелин в народнопесенните конструкции, но и своя облик, своя стил. Ето как авторът от творец се превръща в творение.

Псевдонимът е само синтезиран израз на литературния автопортрет. Така Алеко Константинов назовава себе си Щастливец – и в творбите си, и в живота – и с този образ остава за поколенията (и като синоним на чистата съвест от фейлетона му „Страст“, но и като ведро отношение към света, въпреки трагичните обрати на съдбата). Но автопортретът е много повече от името, а също се проявява и като много по-хетерогенен и по-комплексен жанр от автобиографичния разказ. Той предлага още един начин – атемпорално и емблематично – авторът (или писателят? или човекът?) – да пише или говори за себе си.

## БЕЛЕЖКИ

1. Писмо до Иван Грудов, Иван Кавалджиев и Георги Странски от кораба „Радечки“, 17.05.1876.

## ЛИТЕРАТУРА

- AMOSSY, R., 2009. «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, no. 3. <http://journals.openedition.org/aad/662>
- Bertrand D., 2017. «La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte», *Cahiers de Narratologie*, vol. 32. <http://journals.openedition.org/narratologie/7855>
- BOYER-WEINMANN, M., 2008. «L'écrivain devant les témoins de sa vie». In: M. Auger, M. Girardin (dir.) *Entre l'écrivain et son oeuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*, pp. 81 – 96. Québec: Éditions Nota Bene.
- CALVINO, I., 1984. *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Actes sémiotiques, VI, 51.
- COMPAGNON, A., 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- CRINQUAND, S., 2002. Petits arrangements avec la vérité: la correspondance de S.T. Coleridge, *Revue de l'AIRe*, no. 28, pp. 59 – 66.

- ЕКО, У., 2014. *Изповедите на младия романист*. София: Сиела.
- FRUMAN, N., 1971. *Coleridge. The Damaged Archangel*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Grauby, F., 2015. *Le roman de la création. Écrire entre mythes et pratiques*. Amsterdam, New York: Brill/Rodopi.
- GREIMAS, A., 1970. *Du sens*. Paris : Seuil.
- КАЛВИНО, И., 1990. *Невидимите градове*. София: Народна култура.
- КОЛАРОВ, Р., 2016. *Елин-Пелин*. София: Просвета, 2016.
- LABELLE, S., 2004. Le rapport de l'écrivain à l'écriture dans le cas particulier de l'épître autonome tardif, *Equinoxes*. [https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3\\_labelle.html](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_labelle.html)
- LEIRIS, M., 1985. *Langage, Tangage ou Ce que les mots me disent*. Paris: Gallimard.
- LEJEUNE, Ph., 1998. *Les brouillons de soi*. Paris / Seuil : Poétique.
- LEONE, M., 2018. Une rose sans épines : apostille à l'« Apostille au Nom de la rose », *Cahiers de Narratologie*, 33: <http://journals.openedition.org/narratologie/8039>
- LISE GAUVIN, L. 2019. *Le roman comme atelier*. Paris : Karthala.
- MAINGUENEAU, D., 2006. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Belin.
- PAMUK, O., 2006. *Une saison de Nobel*: <http://www.unesaisondenobel.com/auteurs/auteurs%20FR/pamuk.html>
- ПАМУК, О., 2012. *Наивният и сантименталният писател*. София: Еднорог.
- ПЕЛИН, Е., 1973. *Съчинения в шест тома*, т. 6. София: Български писател.
- PÉREZ-REVERTE, A., 2020. « Qui renonce à l'aventure est un être fini », entretient pour *L'Orient littéraire*, no. 04. [http://www.lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=6&nid=5213](http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5213)
- POE, E. A., 2009. The Philosophy of Composition Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>
- PUECH, J.-B., 2002. « La création biographique », dans B. Louichon, J. Roger (dir.) *L'auteur entre biographie et mythographie*, pp. 45 – 74. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- THÉRENTY, M.-È., 2009. Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain, In: Marie Blaise, Sylvie Triaire (éd.) *L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives*, pp. 259 – 273. Presses universitaires de la Méditerranée.
- YOURCENAR, M., 1969. *L'Express*, 10 février : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/1969-l-express-va-plus-loin-avec-marguerite-yourcenar\\_2059183.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/1969-l-express-va-plus-loin-avec-marguerite-yourcenar_2059183.html)

## REFERENCES

- AMOSSY, R., 2009. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, no. 3. <http://journals.openedition.org/aad/662>
- Bertrand D., 2017. « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie*, vol. 32. <http://journals.openedition.org/narratologie/7855>
- BOYER-WEINMANN, M., 2008. « L'écrivain devant les témoins de sa vie ». In: M. Auger, M. Girardin (dir.) *Entre l'écrivain et son oeuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*, pp. 81 – 96. Québec : Éditions Nota Bene.
- CALVINO, I., 1984. *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Actes sémiotiques, VI, 51.
- CALVINO, I., 1990. *Nevidimite gradove*. Sofia: Narodna kultura. [in Bulgarian].
- COMPAGNON, A., 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil, 1998.
- CRINQUAND, S., 2002. Petits arrangements avec la vérité : la correspondance de S.T. Coleridge, *Revue de l'AIRE*, no. 28, pp. 59 – 66.
- ECO, U., 2014. *Izpovedite na mladiya romanist*. Sofia: Siela. [in Bulgarian].
- FRUMAN, N., 1971. *Coleridge. The Damaged Archangel*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Grauby, F., 2015. *Le roman de la création. Écrire entre mythes et pratiques*. Amsterdam, New York: Brill/Rodopi.
- GREIMAS, A., 1970. *Du sens*. Paris : Seuil.
- KOLAROV, R., 2016. *Elin-Pelin*, Sofia: Prosveta. [in Bulgarian].
- LABELLE, S., 2004. Le rapport de l'écrivain à l'écriture dans le cas particulier de l'épitéxte autonome tardif, *Equinoxes*. [https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3\\_labeille.html](https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_labeille.html)
- LEIRIS, M., 1985. *Langage, Tangage ou Ce que les mots me disent*. Paris : Gallimard.
- LEJEUNE, Ph., 1998. *Les brouillons de soi*. Paris / Seuil : Poétique.
- LEONE, M., 2018. Une rose sans épines : apostille à l'« Apostille au Nom de la rose », *Cahiers de Narratologie*, 33: <http://journals.openedition.org/narratologie/8039>
- LISE GAUVIN, L. 2019. *Le roman comme atelier*. Paris : Karthala.
- MAINGUENEAU, D., 2006. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Belin.
- PAMUK, O., 2006. *Une saison de Nobel*: <http://www.unesaisondenobel.com/auteurs/auteurs%20FR/pamuk.html>
- PAMUK, O., 2012. *Naivniyat i sentimentalniyat pisatel*. Sofia: Ednorig. [in Bulgarian].

- PELIN, E., 1973. *Sachineniya v shest toma*. T. 6. Sofia: Bulgarski pisatel. [in Bulgarian].
- PÉREZ-REVERTE, A., 2020. « Qui renonce à l'aventure est un être fini », entretient pour *L'Orient littéraire*, no. 04. [http://www.lorientlitteraire.com/article\\_details.php?cid=6&nid=5213](http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=5213)
- POE, E. A., 2009. The Philosophy of Composition Poetry Foundation. <https://www.poetryfoundation.org/articles/69390/the-philosophy-of-composition>
- PUECH, J.-B., 2002. « La création biographique », dans B. Louichon, J. Roger (dir.) *L'auteur entre biographie et mythographie*, pp. 45 – 74. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- THÉRENTY, M.-È., 2009. Du portrait littéraire à l'interview d'écrivain, In: Marie Blaise, Sylvie Triaire (éd.) *L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives*, pp. 259 – 273. Presses universitaires de la Méditerranée.
- YOURCENAR, M., 1969. *L'Express*, 10 février : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/1969-l-express-va-plus-loin-avec-marguerite-yourcenar\\_2059183.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/1969-l-express-va-plus-loin-avec-marguerite-yourcenar_2059183.html)

## THE AUTHOR FOR HIMSELF. LITERARY SELF-PORTRAITS

**Abstract.** The article puts the spotlight on those specific genres in which the author returns to the process of writing of his works, creating a kind of “bio-literature”. Seemingly seeking for the biographical projections of creativity, in fact the author turns the writing itself into intrigue. In the form of essays, interviews, commentaries, and other “epitexts” (Genette), the author blurs the boundary that connects and separates the text on the one hand and its interpretations on the other. Thereby, he takes the work out of its fictional world and gives it performativity, assigning it a role in the real life. Thus, while speaking and writing about his works, the author draws his self-portrait as well. This conscious and purposeful authorial representation shows the way the author sees himself, his work, but it also hints the care for the image he wants to leave for posterity.

*Keywords:* images of the author; literary self-portraits; metadiscourses

✉ **Assoc. Prof. Margarita Serafimova, DSc.**

ORCID iD: 0000-0002-3789-8876

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences

Sofia, Bulgaria

E-mail: margarita.serafim@gmail.com