

АРАГОН, ЛИРИЧЕСКАТА ЕПОПЕЯ И СЪДБАТА НА ЛИРИЧНОТО

Юлия Кръстева

«Изкуството като тялото /се мени с възрастта... Изпитвам нужда от голяма, могъща творба/ тя да стои над всичко, което съм направил и правех»

«Луд по Елиза»

Нашето време наред с атома и космоса, въпреки автоматизираното производство и деспотичните режими, наложи един безспорен култ: човекът. Ренесансовият хуманизъм е безпримерна патетична прослава на „цялостния реален човек, универсално и всестранно развит“, но той отстъпва по дълбочината на анализите, които съвременното изкуство прави на човека, оказал се неспособен за хармоничност в бужоазната епоха. Интересът към интимния свят на личността, съзнанието за ролята на субекта, за неговата многопланова, неизчерпаема душевност внасят в литературата един поток от лиризм, пред който не устояват нито драмата, нито епосът.

Макар че романът — тази „форма на трансценденталната безпризорност“ (Г. Лукач), с аморфността и незавършеността си, и драмата — този идеално и екзистенциално напрегнат жанр (Е. Щайгер) със своята патетична или проблемна конфликтност, се оказаха според повечето теоретици най-подходящи за пресъздаване действителността на съвременния човек, съдбата на „лиричното“ не престава да занимава специалистите и да се преплита с практиката на „епичното“ и „драматичното“. Честите констатации, че лириката е най-малко популярна днес, че съвременният човек и съвременното общество са чужди на лиричното — са прибързани и погрешни. Статистиките сочат, че в последните години отново възкръсва интересът към лирическото творчество, а литературните изследвания доказват, че самото то търпи значителна еволюция. Във Франция например миналата година имало от двадесет до петдесет хиляди поети! (сп. „Нувел критик“ № 158/1964). Излизат и се утвърждават голям брой младежки поетични списания. Джобните издания започнаха да пускат в масови тиражи Рембо, Верлен, Аполинер, Елюар, Арагон. За кратко време се появиха няколко поетични манифести: „Поезия, за да живеем“ на Жан Бретон и Серж Брендо, „Манифестът“ на Пиер Гарние и др., които заедно с „Дума и замайване“ на Ален Боске, дискусиата на сп. „Тел кел“ върху поезията (№ 17) и т. н. свидетелствуват за стремеж да се ограничат и обяснят ръководните принципи на една „нова“ поезия.

Въпросът за съдбата на лиричното в нашия свят е сложен и заслужава специално изследване, в което не можем да се впускате тук. Той има два аспекта: експанзията на лиричното и неговата диференциация. Защото, от една страна, лириката днес търпи явно развитие, което поражда няколко все по-отдалечаващи се един от друг клонове на лиричен изказ — „езотеричната“ поезия, „реалистичната“ поезия и художествения шлагер. От друга страна, налице е тъй наречената „лиризация“ на жанровете — несъмнен факт, блестящо доказван от състоянието на съвременния роман и драма. Наистина „лирическият стил“, ако под това се разбира субективност, пунктуалност, неопределеност, тясна връзка с на-

строението, липса на каузалност слага дълбок печат на драмата и романа през 20 век. В 1935 г. Коскимиес („Теория на романите“) можеше да говори за драматизация на романа и това явление наблюдаваме и днес във връзка със загубването на „митическата общност на човечеството“, изчезването на епическото единство на личността сред социалните и политически бури на века — време, в което „единството на личността и обществото е повече цел, отколкото факт“. Наред с това обаче — и заради това — пред узрелите вече процеси на разложение на романа с основание можем да говорим, че „лиричното“, усещано по-осезателно с психологичния субективизъм на Пруст, Джойс, Уулф, днес триумфира в немалка част от съвременната романистична продукция: антироманът във Франция, романът на „егосцентричния психологизъм“ в Англия и др. Ако класическият роман е една структура, чийто определящ елемент е художественият образ (т. е. литературният герой), модерният лиризиран роман губи този структурен център и се превръща в нова структура с ново обединително звено: „лирическата“ проекция на субекта на литературното дело в литературното произведение. Тук е може би ключът на разлагането на художествения характер, на убиването на фабулата, на субективизирането и болезненото психологизиране на модерния роман — явления, които изразяват обективни процеси в социалната и психическа действителност на Западна Европа, плод са на „лирическото“ пресъздаване на една обективно съществуваща, динамизирана и драматизирана психика. Във френската литература, в която процесите винаги са добивали по латински изчистена яснота, нахлуването на лириката в романа веднага се хвърля в очи. Един съвсем пресен пример: носителят на наградата Гонкур 1963 младият новелист от Ница Льо Клезио издаде наскоро последния си сборник разкази „Треска“. Съдържанието се върти около това, което психолозите наричат „сене-стезия“ — съзнание за състоянието на тялото, неговите движения, удоволствия, болки. Стилът: описване на нещата без предварителна интелектуализация, думите с поразителна точност отговарят на усетени неща и психически явления, но тук няма „мисли“ и „големи чувства“. В резултат: смърт на романа като жанр с композирана фабула. Претендирайки, че приближава изкуството до науката, Льо Клезио сякаш „въвлича поезията в катастрофата на романа“, пише един критик, „с намерението си да изолира и опише бегствата на духа в съня, лудостта, екстаза, той се установява в областта на поезията и богатата обвивка на неговия стил, ритъм, картини придава съвсем точно на прозата му поетични качества...“ Това не значи, разбира се, че лиризацията на романа е единствената му перспектива. Преобладаващата романистична продукция — по количество, тираж и плащмент — е традиционният, образно-фабулен роман. Нещо повече, ако бъдещето на литературата ферментира в тъй наречените „ниски жанрове“, там поне засега „лиризацията“ е твърде незначителна — криминалният, научно-фантастичният роман се градят на разгърната фабулност и очертани характери, развиват традицията на авантюристичния роман от 18 век. Освен това в западноевропейската литература съществуват вече усилия за големи синтези на лиричното с епично, за преодоляване на фрагментността и за създаване на големи fresки, в които се усеща хегеловският ритъм и космическата мащабност на нашето съвремие, пулсират здравите, хармонизиращи човека и обществото сили на прогреса. В тази линия се нарежда и „лиричната епопея“ на Арагон.

Нейното място в съвременната френска поезия изпъква отчетливо, като я съпоставим не само с експанзията на лириката, а и с диференцирането ѝ, довело до обособяването на твърде далечни един от друг лирични светове. И във Франция на единия полюс стои „езотеричната“ херметична поезия, която цели да разкрие невидимото и тайнственото в природата и човешкото съзнание, да ни въведе в „неподдаващата се на рационално познание“ страна на нещата и явленията. Нейна сфера на действие са области, в които нито погледът, нито логиката, нито „банализираният език“ могат да проникнат. Тя замества науката, „нещо повече, замества религията“, превръща се в откровение и затова има право да бъде тъмна, неясна, нелогична. Нейн обект и цел става езикът — тази поезия е „битка с речта“, от която поетът се стреми да извлече мистиката на човешкото съществуване. „С 22-те съотгласни на племето искам да измъкна думата, заровена в човека. Във всеки случай, искам

да я пресметна. Един вид алгебра, но не в пространството, не ключ за съвезидията. Една алгебра в движение, езикът на племето в чист вид“ (Жан Грожан). Резултатите са: свършени продукти на художествено-мистичното мислене, майстори като Сен-Джон Перс, Рене Шар, Ив Бонфой, Мишо, Грожан и др. — но тази поезия остава херметична, мъчно достъпна, трудно се улавя връзката ѝ с проблемите на съвременния човек и свят. На другия полюс е художественият шлагер. Той запазва емоционалната задълбоченост на лиричното, човешката му топлина, свързаност с конкретния интимен и социален живот на хората. Той носи жизнените сокове на народната традиция на шансоньерите, в него — не само във Франция — се съхраняват и консолидират автентични черти на националната психика и морал. Най-сполучливите песни на Азнавур — с префинения анализ на болезнените състояния, със съчетанието от подигравка, сантиментална разнеженост и студени картезиански уроци — или на Едит Пиаф — с грамадните мащаби на нейната емоция, с неуморимата ѝ борбеност и минала през страдание сила — имат достойнството на голяма поезия и естрадно то им изпълнение не само че не ги „снижава“, а доказва голямата популярност, истинската цена на една човешка, обществено значима поезия.

Между тези два клона лежи голямото поле на тъй наречената „реалистична поезия“, която все повече се налага и във Франция. Особено симптоматични в това отношение са явленията сред най-младата поетична генерация.¹ Тя е чужда на интелектуалния херметизъм, противопоставя му конкретната образност и „анекдота“, от които непретенциозно, с престорен наивитет, извлича мисловни дълбочини и обществена проблемност. Реализъм в тематиката — разбираан като внасяне на социални и политически конфликти в младата поезия, съчетан с реализъм на изказа — разбираан не само като адекватно изобразяване на събитията и явленията, а като емоционално силно, субективно обогатено тяхно разкриване: с такива стремежи идва младата поетична смяна.² „Други ще се ориентират по вятъра, аз държа, както би казал Арагон, за реализъм в поезията. За една поезия, която черпи от света такъв, какъвто е, своите импулси, товара си от преживяно, от истински живот, за поезия, която извлича от ежедневието своите викове и песни. Аз съм за изобилието от реализъм в поезията, за автентичност на чувствата и изказа“ — пише Анри Делюи („Акцион поетик“ № 23).

Споменаването на Арагон не е случайно. В днешната френска поезия той е едновременно традиция и авангард. От неговото разбиране за реалистична поезия се учи младата поетична генерация. Минал през разни школи и тенденции, той днес обогатява поетическия реализъм и сочи към синтези, с които дава отговор на „езотеризма“, от една страна, и на търсеция „анекдотизъм“ на младата реалистична поезия, от друга. Политическата ангажираност на Арагон, неговата съвест и философия на комунист го изправят в последно време пред идейно-естетически задачи, които не могат да бъдат решени само със средствата на лириката. Интересът към интимното се съчетава у Арагон с интереса към общественото, разрешава се чрез общественото, а този факт идва със специфичното си жанрово решение — епоса. Съчетание на лиричното с епичното — ето един от проблемите, които писателят се опитва да реши с последните си творби. С „Недовършен роман“, „Поетите“ и особено с „Луд по Елза“³ Арагон се ориентира към една енциклопедична поезия, в която се усеца ритмът на поезията. Романът-епопея „Луд по Елза“ е събитие в новата френска литература — той е симптоматично явление, свидетелстващо за експанзия на епоса към лириката, за симбиоза между епоса и лириката, при което и двете запазват относителна самостоятелност.

¹ J-L. Houdebine, „Problèmes et tendances de la jeune poesie realiste“, Nouvelle critique, № 163/1965.

² Едни от най-големите младежки поетични списания се обявяват за реалистични и групират поети със социално, политически прогресивно, свързано с актуалните проблеми на съвременното творчество: „Action poétique“, „Le pout de l'épée“, „Chorus“, „La Corde“, „Strophes“, „Cahiers de la Licorne“.

³ A r a g o n, Fou d'Elsa, Gallimard, 1963.

В центъра на творбата стои историческо събитие — превземането на ислямска Гренада от коалицията на католическите царе през 1492 година. Арагон се впуска в подробни описания на исторически декор и исторически лица, често вмъква арабски думи, натрупва френски изрази с гърлени и експлозивни съгласни и с такъв своеобразен обективизъм успява да ни потопи в далечния свят на рухваща Гренада. Атмосфера на страна пред погром. Разруха, идеологически борби между християнство и ислям, философски трикове за защита на ислямството, предателства и хитрости, празнична треска с безумни танци и факирски предсказания и накрая несвързаното бленуване на Лудия оформят болезнена ситуация, в която често проблясват аналогии със съвременния западен свят. На фона на този исторически „анекдот“ Арагон третира съдбите на двама души — владетелят на Гренада Боабдил и лудият поет (на арабски „меджнун“). За Боабдил историята е запазила лош спомен — той е немъжественият цар, слаб и жалък предател. Арагон реабилитира владетеля — за поета той е човек с лична драма: изправен пред съдбата на една държава и една философия, които трябва да се защитават с кръв, той решава въпроса в името на по-малкото страдание, макар и нарушавайки традиционните принципи. Лудият, „меджнунт“ предпочита в това бурно, пълно с обществени борби време, да пее за любовта си вместо за общественото спасение. Според догматиците на исляма това е ерес. За поета любовта е бъдещето на човека, той вярва, че „бъдещето на мъжа е жената“ и че светът най-после ще даде възможност за щастие на любовната двойка. Срецу войната и погрома Лудият издига девиза си за „възможността от любовната двойка“. Тази „химера“ му коства арестуване, процес и затвор, още повече, че неговата любов е една въображаема жена, не че Лудият не я познава, но тя не се покрива напълно с идеалната Елза, която ще живее в... 20 век. Защото по време на война, когато Гренада пада, а католичеството и исляма се борят, щастливата любов не може да съществува. . .

Сложната фантасмагорична фабула на „Луд по Елза“ прераства в страстна защита на исляма, съществено ревизиран. Не е ли отново езотеричен мистицизъм тази ислямска поезия? Пред един вестник Арагон заяви: „Маркс обърна идеалистическата диалектика на Хегел с краката надолу. Е добре, аз ще се опитам да направя горе-долу същото с мистиката.“ Тази фраза се нуждае от обяснения и Арагон ги дава: „Мистиката, ако се доверим само на малкия Ларус, е път за усъвършенствуване чрез божествено съзерцание, а известно е, че не са такива пътищата на моята поезия. Но да потърсим у арабските мистици типичен израз на това, което сближава „Луд по Елза“ с мистическия израз. Един от най-големите арабски мистици Ибн Араби е казал: „Едно същество не обича в действителност никой друг освен своя създател“. Това може да се разбира по различни начини. Аз лично познавам когото обичам, но не познавам своя създател. За да интерпретираме тази мисъл по начин, отговарящ на действителността, не трябва ли да преобърнем изречението и да кажем: „Когато обичам ме създава“? Това е мистическото изречение, поставено на краката му. Това е дефиницията на Лудия, когото в Гренада считат за идолопоклонник. Думите, отправени към бога, се отправят тук към любимата жена и както казва Лудият: „Няма разлика между молитвата и песента.“ Той обръща това, което мюсюлманите наричат „Кибла“, т. е. молитва, към мистото, където се намира жената. . . Ако има родствена връзка между моята поезия и мистиката това може да бъде само защото мистиката е променила тук смисъла си: тя е станала поезия. Величието на мистиката е в това, че поезията е насочена към бога. Аз, напротив, обръщам поезията към жената, насочвам моята Кибла към Елза. . .“ За да илюстрираме още по-подробно „демистификацията“ на исляма, която Арагон предприема, нека припомним и една фраза на големия персийски мистик Фарид-Удин Атар, автор на голяма поема „Езикът на птиците“: „Всички птици, които виждаме в света, са само сенки на Симорг“ (фантастична птица, невидяна от никого, птица-образ на бога и като него „позната по име, но не по тяло“). „Образът на Симорг — пише Арагон — трябва да бъде демистифициран. Мъжете, които виждаме в света, са „сенки на любимата жена“. . . Сигурно е, че Лудият от Гренада иденти-

¹ A r a g o n, Entretiens avec Francis Crémieux, Gallimard, 1964.

фицира Симорг и Елза. Това е факт за Лудия по Елза в Гренада на Боабдил. Но в по-общ смисъл това е проява на известна концепция, заради която именно Лудият е подведен серийно под отговорност, влачен пред кадията, главния съдия на Гренада, за идеолопоклонство. Идолопоклонство, защото култ дължим само на бога, а Лудият отдава своя култ на жената“...

Арагоновият „феминизъм“ няма нищо общо със смешните форми, до които стигат движението за еманципация, нито със сантименталните вопли към любимата съпруга, както някои добродушно иронизират поета. За Арагон жената, Елза, е не само Елза Триоле, нито символ на Франция („Когато говоря за Франция имам навик да я наричам със собственото ѝ име“). Тя е униженият човек или просто жената с любов, която създава. „В обекта на моята любов се намира принципа, по който съм създаден. Т. е., аз ставам аз, а не друг, човек, а не животно, каквото съм бил. Това е смисълът на Луд по Елза и на целия ми живот. Това значи, че от доста години аз се боря предимно за известна концепция за ролята на жената в света. Вие ще намерите това и в романите ми, например „Базелските камбани“... Двете последни изречения: „Жената на модерния свят е родена и за нея аз пея. И за нея ще пея.“

Върхът на това преклонение пред жената, пред творческата, създаваща човека сила на любовта, е един пасаж от историята на Заид, ученикът на меджунуа, който записва песните му и в дневника си (идентифицирайки се на места с Арагон) разказва и тълкува съдбата на своя учител:

„По-късно се намериха учени мъже, дето се учудиха, че Заид не е записал заджала или други стихове, които Ан-Хаджиди посвети, както всички знаят, на историята на Гренада и на нещастията ѝ, а само тези, които говорят за Елза и любовта към нея. Когато по-късно Заид попадна в ръцете на инквизицията, него го мъчиха, за да му изтръгнат обяснение за тази странност. Всичко, което научиха от него, а то не приличаше на признание, бе, че писането не е създадено за това, което отминава, а за това, което остава. И тъй като му сложиха ръката в огъня, възмутен от това, че каквито са неверници царете на Гренада, те явно са по-малко достойни от Елза да бъдат запомнени, той извика от болка, че според учението на неговия господар бъдещето на мъжа е жената, а не царете...“

Тази лирическа епопея трябва да се чете като мит. Разгадаят ли се нравствените и естетически стойности, които се крият зад мита, става ясно, че съвременната френска литература не познава друго произведение, наситено с такъв хуманистичен патос. В 452-те страници на „Луд по Елза“ има неравноценни, многословни и излишно претрупани места, но под кората на Гренада и със съдбата на един „меджун“ тупти човеколюбието на един нов ренесанс. Арагоновата концепция за човека и любовта-творчество застава като топъл поток срещу екзистенциалния антропологизъм. У Сартър човекът — център на света ще изпитва отвращение от този свят и от себе си. У Камю той ще бъде чужденец, ненамерил контакт с другия член на триадата, или противно на собствената си логика ще се включи в една борба, в която не вижда смисъл, стоически понесъл като Сизиф своя камък по планината. На изстудяването, на прословутата алиенация, на невъзможността от контакти Арагон противопоставя любовната двойка. Вярно е, че за покорявана Гренада тя е фикция — Елза живее в двадесети век, но причините не са нито в Лудия, нито в Елза, причините не са в човешката същност, те са в опустошаваната Гренада, във войната, в разрухата. „Няма щастлива любов“ — тази песен на Арагон значи, че няма щастлива любов в нещастна страна и епоха. Колко далеч е моралът на Арагон от „морала на двойствеността“, проповядван с финес и убедителна логика от Симон дьо Бовуар. Френската екзистенциалистка поддържа Сартровото схващане, че „човекът е същество, чието същество е да не съществува“, т. е. „човекът в себе си“ се реализира, като става „човек за другите“, като се „ангажира“. Но според Симон дьо Бовуар у Хегел този преход от „човек в себе си“ към „човек за другите“ се извършва така, че първата степен се асимилира и фактически се преодолява за сметка на втората. За екзистенциализма съзнанието на човека като нещо в себе си остава и при ангажирането му. Оттук „морал на двойствеността“ значи, че тази двойственост на

човека се запазва, не се разпръсква, не се синтезира в общественото съзнание. Арагон с концепцията си за човека в „Луд по Елза“ също не твърди, че личното съзнание се преодолява в общественото (и тук той е близък до антропологизма на Симон дьо Бовуар), то той отнася да ги разглежда като противопоставящи се една на друга същности, за него те са елементи на една корелация, личното съзнание е стимул и пружина на общественото и обществения интерес се гради на личното съзнание; те могат да бъдат обединени и от тях — от съзнанието на човека за себе си, от съзнанието му за другите — да се изковат закони за всички. Това разбиране за същността на човека свидетелствува за горещата хуманистична амбиция на Арагон да издигне човешката любов над историята и без да я откъсва от нея да решава в името на човека и любовта големите исторически задачи и перспективи. Един изтъкнат френски критик¹ не без задоволство писа, че лирическата епопея на Арагон се противопоставяла на марксистическата концепция за историята, защото на историческата съдба Арагон „противопоставял“ любовта, защото чрез един поет била показана цялата история, а Арагоновият обективизъм при описанието на историческите събития съжителствувал с едно необичайно за марксистската естетика явление — главният герой е необикновен човек, луд, „извънсериен“. Наистина в последните страници Лудият, когото Арагон нарича „отблясък от самия мене“ престава да бъде пълно покритие с автора, става болен човек, който бълнува. Арагон сякаш се отчуждава от героя си, сякаш релативизира поведението на междунуна за щастieto на човека и любовта. Но няма това не засилва още повече дълбокото човешко звучене на творбата, лишена от всяка регламентация и готови истини! И кой е казал, че марксистическото разбиране на историята подценява най-големият проблем на всички епохи — човешкият! Имаше време, когато увлечена в големите магии на историята, политиката и икономиката нашата идеология за момент притисна под тях човека и той сякаш остана забравен под концепциите и цифровата логика на едно ново конфуцианство, Горкиевата фраза се превърна в празничен лозунг, господствуваше теорията за човека-бурма, а дълбоките проблеми на човешкото станаха поле на „по-антропологични“ философи и писатели: от Киркегард и Хусерл до Сартър и Камю. Не е нужно да се доказва колко усилия се хвърлиха и хвърлят за преодоляване на тези увлечения. Гигантският труд на Арагон естетически да пресъздаде най-вярното и най-нужното съчетание на човешкото с историческото (а не да ги противопостави), да даде творба, която с жанровата си структура даде да говори, че човекът е център на историята и в негово име трябва да се решава съдбата ѝ — този труд е проникновен израз на нуждите на епохата и има кръвна вярност с крилатата фраза на Маркс: „Да бъдеш радикален, значи да разбереш предмета в неговия корен. Не корен за човека е самият човек.“

Хуманистичният „радикализъм“ на Арагон го води и до интересно решение на проблемата за героя. Известно е схващането, че героичното е обект на литературата в периода, когато тя още не е осъзнала себе си. На това разбиране Арагон противопоставя своето мнение, че „реализмът започва там, където започват героите“ („Виктор Юго поет-реалист“) „Аз наричам реалистична тази поезия, която не намира своята цел единствено в собственото си горене, а която, имайки за цел на съществуването си да възпитава и превъзпитава хората в духа на бъдещето, създава, изхождайки от действителността, типични образи, наричани герои, когато се касае за лица, които водят към преобразяване на самата действителност“. От времето, когато Арагон е писал тези думи, досега са минали повече от десет години — достатъчно, за да се променят разбиранятия на един автор като него. Но в общи линии Арагоновата трактовка на героя е същата. Тя няма нищо общо с охетялото схващане за подложителния герой като монолитна фигура без недостатъци, призвана да разруши стария свят и с пълно познаване законите на историческия материализъм да се бори за ново общество. Касае се всъщност да се използват елементи на действителността, за да се създадат представи, характери, оптики, философии, фрагменти, принадлежащи на едно бъдещо общество с пълното съзнание, че се творят обекти на действителност, която предстои да се

¹ Alain Bosquet, „Aragon, l'histoire et la philosophie“, NRF, № 134/1964.

изгради. Такъв „героизъм“ бихме могли да наречем митически, прометеевски, той указва на неовладените сфери на природата и обществото. Рожба на това разбиране за героизма са и характерите в „Луд по Елза“. Главният герой, меджунът, не е борец в буквалния смисъл на думата, той даже се отказва от борбите. Нещо повече — този „герой“ е трагична личност — той не може да си намери място в своя век, който, неразбрал хуманизма му, го обвинява в идолопоклонство. Арагон отива и по-нататък — неговият положителен герой не би могъл да си намери място и в нашия век: „Тъй като се доближаваше до времето, в което човекът лети, голяма умора обзе Лудият, защото броят на неразбираемите неща растеше вместо да намалява, както той винаги си беше представял. Предметите, с които се обграждаха хората, добиваха форми и цветове, по които не можеше да се познае за какво служат. Непреводимите думи се умножаваха безспир в стария език. Имаше огън без огън и думи в кутии. Музиката стана странна, дрехите също. Човешката ръка даде много имитации на всякакви естествени неща, измислиха нечупливото стъкло и розите без мирис и това се наричаше прогрес, но колкото до трайната любов, тя все изглеждаше химера. . .“

В този памфлет звучи отрицателният патос на Арагон. Меджунът е негативистът, отрицателят, антиконформистът, който живее с фантасмагоричната мечта за времето, когато любовта-творчество ще бъде възможна. Този бездеен съзерцател, този болен мечтател, олицетворил трагизма на нашето време, по чудните закони на естетичното се превъплъщава в положителен герой, в светла фигура. И това е така, защото определящо за стойността на литературното произведение е в крайна сметка въздействието му. Въздействието на Лудият е положително — той събужда мислене, протест, стремеж към осъществяване мечтата на „идолопоклонника“. Такова третиране на положителния герой е несъмнено един от пътищата за преодоляване на административния тон и щамповата рецептурност на прогресивната литература.

Арагоновото човекознание слага отпечатък върху метода, жанра и стила на творбата. „Луд по Елза“ — тази енциклопедия на любовта — в нова светлина поставя въпроса за реализма, традицията и смешението на жанровете.

В метода на Арагон обективното описание на декор, епоха и действащи лица се смесва със смело въвеждане на фантасмагории — от Лудия и неговата живееща след четири века Елза до смелото боравене с категорията време, при което минало, сегашно и бъдеще губят границите си, Арагон се поставя на мястото на меджуна, Лудият скача в двадесети век. Арагон, минал през сюрреализма, носи известен багаж от него и в последните си творби. Твърде „дадаистичен“ е първият тласък, породил написването на лирическата епопея: една незначителна граматическа грешка в стара песничка за Гренада внася неясна тъга в стиха, ухото е заинтригувано, прибавя се и стихотворението на Михаил Светлов („Гренада, Гренада, Гренада моя. . .“) и това е вече достатъчно умът и въображението да изградят върху магията на думата цял един свят. В „Луд по Елза“ сюрреалистическото влияние се изразява чрез странните картини на факирите, танцьорите и блънуването на Лудия, чрез неочакваните аналогии, объркването на времената — с това се създава една действителност, крепяща се сякаш само на силата на поезията. Но строгата обективност на описанието отново се намесва, за да покаже, че сюрреалистичните похвати на Арагон не са формална прищевка, а необходимост, дълбоко съдържателна форма: с тях се разкрива едно драматично виждане на нашето време, цели се да се начупи спокойната овална линия и в последна сметка да се превърне поемата в едно митическо видение на света, пълен и с мъдрост и с тревога, два компонента, които поезията на Арагон не игнорира, а иска да свърже в единно цяло. За художественото разкриване на тази диалектика писателят-комунист търси по разни естетически хоризонти и смело обогатява реалистичната си палитра. „За мен човекът в литературата, който представлява най-чист образец на реализъм, е Шекспир. Шекспир в неговата цялост, с вещите в полето около Макбет, с призрака на Банко и на бащата на Хамлет по крепостите на Елсинор. У Шекспир виждам действителността в изкуството, а не в тези пощенски картички, които отрицателите на реализма също както и известен брой посредствени писатели и художници представят за реализъм“. В този смисъл трябва да се разбира

и защитата, която Арагон прави на сюрреализма в последната си книга с есета — „Кожата“. Той защитава търсаческия характер на сюрреализма и макар че днес го е надживял, критикува старите си увлечения да разруши всичко създадено преди, за да гради на чиста основа реалистичното изкуство. „Никак не мога да си представя изкуството извън времето му. Ако считам, че то е продукт на обществото, в което се ражда, и за миг не вярвам, че само с това може да се обясни чудото му. Както не може да се обясни човекът единствено чрез животното. . . Реализмът не е затворена система, речник с рецепти, той е главозамайване, желание, страст, чрез които величието на изкуството и човекът се сливат с беса на познанието и мощта на създаването. . .“

Стремежът на Арагон да направи лирическа епопея на човека и разкрие колкото е възможно по-пълно съдбата и проблемите му естествено го довежда до разбирането за съвременния реализъм като наследник, „снел“ в себе си постиженията на историята на изкуството. В тази връзка едно сравнително изучаване на поемата на Арагон с някои явления от историята на френското поетично мислене налага интересни изводи. В „Луд по Елза“ звучат патетичните и изобличителни акценти на „Трагичните“ от Агрипа Д'Обинье — със същия ренесансовски устрем, с който протестантът защитава религията си от католицизма, Арагон брани исляма от католическата вяра. В епичния ритъм на Арагоновата творба отеква енциклопедичната амбиция на Юго от „Легендата на вековете“ — да се създаде една библия на човека с борбите и любовта му. С педантичната археоложка реставрация на миналото на Гренада Арагон се доближава до скрупулозния позитивизъм на Льоконт дьо Лил. Зависимостите не са само контактни, а и типологични — френската компаративистика ги забелязва, без да може да ги обясни. Средата на нашия век живее с възрожденска страст към проблемите на човека, неговата вяра и безверие — акцентите на Агрипа намират обществено-историческа почва, за да оживеят. Оптимистичната комунистическа идеология на нашия век се стреми към панорамичен изглед на човешката история и съдба, към големи обобщения, които не преодоляват, а понасят в себе си фрагментарните анализи — оттук лирично-епичната традиция на Юго става пак съвременна. Научният манталитет на съвременния човек иска конкретност — оживяват описателните упражнения на парнасците. В сложните процеси на естетическия влияние влияещият се, т. е. съвременникът ни, Арагон, е активният фактор. Изхождайки от нуждите на времето, той отбира от традицията само това, което я прави съзвучна с настоящето. И ето ни пред преоценка на традиционните стойности. Наш съвременник, Арагон принадлежи и на романтичната поезия, и на модернистите от началото на века. Но в синтеза на неговото творчество всички тези течения добиват до неузнаваемост ново звучене, защото ги споява нова идеология. Литературната история познава и други случаи, когато сходството в настроението на две епохи, на двама автори, кара по-новия да заема от естетическия арсенал на предшественика (напр. Тувим и романтиците от „млада Полша“). Но в новото време традицията добива нов смисъл, защото философията, която я изпълва, не е вече същата. Сходството в художествения израз не винаги предполага сходство в идеологиите — Арагон доказва това и с последните си творби.

Енциклопедичните стремежи на Арагон го изправят пред необходимостта да търси нови решения на най-традиционното в литературната творба — жанра, „паметта на литературата“. Подчертаният интерес към човешкото, нитимното, личното иска лирика. Но лириката е недостатъчна, за да се вгради съдбата на човека в съдбата на колектива. Когато лириката е недостатъчна, че аз-ът е невъзможен без другите, лиричното вече е недостатъчно. Нужни са дистанцията и мисленето на епоса. Следващата еволюция на жанровете ще доведе може би до налагане на епичното. Сега е времето на хибридите: да се запази лиричното — то носи тревогата на индивида, но да се прибави към него епичното — то носи къл-новите на спокойната мъдрост, на оптимистичното утре. „Луд по Елза“ е сизифовско усилие за синтез на лирическото и епическото начала. Оттук и странната форма на творбата: един роман в ритмувана и на места римувана проза, изпъстрен с прекрасни „традиционни“ лирически късове и спасен с чиста проза, написана обикновено или в стихове. Странни мета-морфози: това, което се предлага като поезия е проза, това, което е написано като проза,

в много случаи е поезия. В резултат — оркестрация на художественото мислене, ксего задължава в интимното или се впуска по големите меридиани на общественото. Органичен синтез не е постигнат — у Арагон има и многословие, и разпиляност, и ненужно гонене на точност в изрази за сметка на естетическото въздействие. Впрочем и самият Арагон не се стреми към „органичен синтез“ на лиричното с епичното, в наше време той е невъзможен, писателят нарочно акцентува ту на единия, ту на другия елемент, дразни чувството ни за овална форма, и тъй косвено, чрез съдържателната форма сочи към противоречията на времето. „Ако изпреварвам фактите, то е само заради склонността ми да ви накарам да почувствувате, че нищо не е установено веднъж завинаги, че пътищата на поезията са непредвидими, че нищо не е изчерпано нито в стиха, нито в прозата, нито в това, което прилича на едно, нито в това, което прилича на другото, че ние ще открием картини от никого още неизмислени, цветя, които ще се разтварят пред нас като порти с радар, от само себе си, стига само ние да пристъпим към тях.“ И Арагон се увлича в играта, зарадвайки искрено от възможностите, които му открива човешкото слово. . .

„Виктор Юго — писа Арагон през 1952 г. — е за мен като една огромна басня, чиято поука е поуката на живота, и той ме предпазва от съждения, които искат да фиксират хората, които не им оказват доверие, които не държат сметка за възможното развитие, за преобразяващата сила на живота и историята.“ Днес, след близо 80 години Арагон, без да прави никакви аналогии с ранга в поетичната йерархия, струва ми се, че поетът-комунист на съвременна Франция е също като Юго огромна басня, чиято поука е поуката на развиващия се живот. Четиридесет години литературно творчество — и толкова противоречия, толкова непредвидени развития, които той признава и с които се гордее. „Аз съм минал по този път, за да дойда до тук. За мен това е важно и толкоз по-зле за догматичните духове, които обичат само не *varietur*, само текстове и хора, родени в пълно въоръжение, като откровения. Упреквайте, щом ви харесва, тези къпини по пътя към морето: аз обичам още да ям плодовете им“.¹ На тази променливост дължим образцовия лиризм на радващия ни поет с богата рима, къса метрика, архаически инверсии, смели анжамбани; тя ни дава музикалната проза, в която отеква гласът на трибуна, решил да победи и покори; благодарение на нея се получава този широк диапазон на поемата, включила и трагизма в съдбата на съвременния човек на Запад, и вратата в неговото утре: вярно, в преклонна възраст поетите се насочват към епично интерпретиране на света, с философско спокойствие пеят като Елиот за природата, младостта, нейната преходност и тъгата от смъртта. Арагон също вижда „вечния гардеробер да му държи балтона и да му се хили“, той също го посреща сигурен, залял тревогата си от проблемите на света с една дълбока вяра. Но тази вяра не е в бога на Елиот — Арагоновият „мистицизъм“ е насочен към човека. И независимо от аналогите с божественото в края на поемата, не бога има предвид поетът, а силата на конкретния човек. Затова лирическата му епопея е тъй своеобразна. Затова Арагон продължава да носи и създава лириката с юношеско увлечение и сила. В епопеята си той не убива лиричното, а го съхранява както едно парче земя приютява кристали метал — лиричното у Арагон стои в естествената си чистота, крехко, нестопено, капки обичливо доверие към интимния свят на човека. Но то не може без земята, без прозата и епоса, без времето и проблемите. Старият поет в разцвета на творческите си сили сочи към нови промени в съдбата на лиричното: то е безпомощно да усвои мъдростта на космическата епоха; в изкуството на нашето време, предчувстващо хармонизиране на човека със себе си и на човека със света, то, като запазва самостоятелността си и изразната си сила, подава ръка на епичното. Поетичното творчество на Арагон напоследък е един предвестник на нови жанрови революции, които сигурно няма да закъснеят, щом се е родило едно съзнание, разбрало необходимостта от синтез между субективния, специализирано-анализаторски лиризм и мисловната дистанция на обществения епизъм. Пред експанзията на лиричното общество „ангажираното“ изкуство изправя една бариера — необходимостта от големи платна, от епос.

¹ A r a g o n, Entretiens avec Francis Crémieux.

² A r a g o n, Collages, Gallimard, 1965.