

СЛУЧАЯТ ЕМИЛИ ДИКИНСЪН

Цветан Стоянов

Емили Дикинсън е от мъчните фигури в световната поезия. Нещо в нея се съпротивлява срещу стереотипите на литературните оценки повече, отколкото при други автори. Почти всички нейни критици си служат с думите „тайна“, „гатанка“, самата тя също ги употребява:

През гатанката накрая
мъдростта търси път. . .

Първото впечатление от стиховете ѝ, дори когато ни грабват, е несигурност, съзнанието е очаровано, но и разтревожено, то не може да ги отнесе към познати образци. Изживяване ли са те или своеобразни афоризми? Символи или усещания? Дидактика, която не е дидактика? Несръчност или трик? Или всичко това е така размесено, че не можеш да му хванеш краищата?

Мъчна е и нейната биография — и пак не в общоприетия смисъл. В нея няма авантюри, „бездни“, губещи се години. Тя е мъчна с това, че е най-обикновена. Емили Дикинсън живее тъкмо в средата на своя век, от 1830 до 1886, и почти не напуска родното си градче Амхърст, Масачузетс. Тя е от „партията“ на Кант — вярва, че за да постигнеш истината, няма защо да излизаш от Кьонигсберг. По онова време Амхърст брои малко повече от 2000 души и единствената му забележителност е един колеж, основан впрочем от дядо ѝ. Дикинсъновци са били заможни и уважавано семейство, бащата веднъж дори бива избран за сенатор. Той е бил суров човек, типичен представител на пуританска Нова Англия, и до смъртта си не е знаел, че дъщеря му пише стихове. Завършила колежа, тя отива да следва в друг град, но прекъсва — изглежда, че баща ѝ забранил, а и самата тя изживява някаква религиозна криза и не иска да учи повече. След като минава тридесетгодишна възраст, я връхлита по-дълбока криза, защото се затваря изцяло в себе си. Дълго се смяташе, че причината е нейната велика и нещастна любов към един мъж, женен и седемнадесет години по-стар от нея — безнадежден случай, който я съкрушава. Но други биографи смятат, че тази любов е била не само платонична, а и съвсем въображаема. Още по-късно нови материали разбиха мита за единствената любов — оказа се, че тя е имала повече увлечения и флиртове. Едната картина за нея — на все по-съсухряща се стара мома, странна, почти безполова девственица, която обитава несъществуващи вселени, се конкурира от друга картина — на нормална жена с нормални вълнения и реакции, която просто не е успяла да изгради свое семейство. При нейното общество, затворено и потиснато от предрасъдъци, подобна съдба не е била рядкост. Какво е истинското отношение между тези два образа — ексцентричката и неосъществената жена, — трудно може да се определи. Това, което се знае, е, че до края на своя

живот тя остава сама, среща се само с няколко най-близки хора, мъчително боледува и умира на петдесет и пет години. Толкова е и цялата ѝ биография.

Плюс още един факт: че в тези години тя написва близо 1800 стихотворения, от които приживе биват публикувани само седем — останалите са пръснати по тетрадки, писма, хвърчащи листчета. След смъртта ѝ ги намират в нейните чекмеджета между квитанции, рецепти, изрезки от вестници и кълба конци. В цялата световна литература надали има автор, който да е бил така безразличен към общественото признание:

Колко е мрачно да си някой
и като жаба мокра
да казваш цял ден своето име
пред възхитена локва. . .

„Мехури за красноречие: това е всяка слава“ — заявява тя в друго стихотворение. „Който публикува, оковава духа“ — също неин цитат. Само веднъж тя частично нарушава своя принцип — в 1862 г. пише на Томас Хигинсън, един от редакторите на бостонското списание „Атлантик мънтли“, праща му цикъл от свои стихове и го моли да прецени „дали са жизнени“. В този Хигинсън, във факта, че избира него, а не друг за консултант, проблясва една от онези „малки иронии на живота“, които дават пипера на именитите биографии. Хигинсън е полковник-литератор, джентълмен-есеист от старата школа, изискан и влиятелен в доброто общество — самата антитеза на нейната поезия. „Имате оригинални мисли — отсъжда той в своя отговор, — но зле владеете стихосложението“ . . . Все пак той проявява заинтересованост, тя отново му пише — „не беше толкова болезнено, колкото очаквах,“ — завързва се преписка. Хигинсън предлага да отпечата някои стихове — тя отказва; предлага ѝ да дойде в Бостон, да я въведе в литературните кръгове — тя отказва. Самият той два пъти я посещава в Амхърст — любопитни са противоречивите му, дори малко комични впечатления от нея. Той е и раздразнен, и хипнотизиран: „Не е имало същество, което така да ми опъва нервите. . . Тя е една най-обикновена плаха женичка. . .“ Но на друго място: „Отнесох впечатлението за нещо тъй единствено и далечно като Ундино, Миньон или Текла“. . . До края той все я учи — не може такива грозни рими и граматични неправилности — тя учтиво го изслушва и оставя текста, както е. Един всемогъщ инстинкт я възпира да приеме препоръките на специалистите. Защото инстинктът ѝ е подсказвал нещо, което специалистите не са разбирали — че тук става въпрос не за „усъвършенствуване“ на несъвършен текст, а за намиране на нов, по-точен „медиум“ и че неговата привидна тромавост е само част от по-голямата точност.

Любопитна е и еволюцията на Хигинсън — полека-лека викторианската му естетика се огъва пред този чепат талант и накрая той признава, че „когато една мисъл ти взема дъха, граматиката не е толкова важна“. Четири години след смъртта на поетесата той заедно с нейната сестра подготвя първия сборник стихотворения, пише предговора и се заема да уреди издаването му. Тук „малката ирония“ достига върха си — тръгвайки по издателствата, Хигинсън започва да се бори с другите Хигинсън-овци, да вижда като в огледало собствената си шокирана физиономия. Ние високо ценим вашия вкус, полковник, но. . . „тия стихове са много особени и римите им много объркани“. . . „Те правят впечатление със своите недостатъци не по-малко, отколкото с достоинствата си“. . . Все пак един издател се решава накрая да публикува сборника в 500 екземпляра при условие, че евентуалните загуби се понесат от сестрата, и в 1890 г. излиза първата книжка „Стихове от Емили Дикинсън“.

И от този ден започва най-голямата авантюра в съществуването ѝ — нейната „посмъртна авантюра“. За изумление на издателите книжката се разграбва. До 1892 г. тя претърпява единадесет издания — читателите я харесват, въпреки че „римите са объркани“. Критиката, разбира се, предпочита да замълчи пред това необичайно творчество. То заживява свой живот, навлиза в антологите, става все по-популярно, въпреки че първите сериозни критични статии върху него се явяват едва в тридесетте години на нашия век. Самият ѝ архив дълго време зависи от милостта на случайни обстоятелства без научна текстологична обработка, разчитането му продължава невероятно бавно. Едва в 1945 г. до публиката стигат последните 666 стихотворения, дотогава забутани и неизвестни — над една трета от цялото ѝ творчество! Едва в 1955 г. се появява пълното тритомно издание на стиховете ѝ — Харвардското академично издание с всички варианти и с оригиналната пунктуация. Едва в 1958 г. излиза също така пълното тритомно издание на писмата ѝ. Светът научава за един мощен талант — превеждат я на всички културни езици, поставят я между предтечите на модерния стих, името ѝ се нарежда между първите тричетири имена в американската поезия. Сега вече критиката се надпреварва да я изследва и обяснява. Стига се до парадокс, какъвто литературната история едва ли знае другаде — от клишето на толкова карикатури: старата мома, която пише стихчета в своя албум и се лигави над тревичките и цветенцата, — от това изтъркано, безнадеждно клише изведнъж в този уникален случай нещата се обръщат наопаки и там, където никой не чака нищо, където всеки разум е убеден, че „квадратчето е празно“, гръмва зашеметяващ поетичен взрив. Чекмеджето на умрялата поетеса — същото онова с квитанциите и конциите — взема реванш за хиляди подобни чекмеджета с хиляди скрити ръкописи, безпомощни и банални; баналността излиза от себе си, за да отхвърли себе си, за да докаже, че поетичният акт може да се извърши навсякъде, включително и на онези места, където не се предполага.

Някои литератури сравняват проблема на Емили Дикинсън с „шекспирианския проблем“ — как е възможно един „случаен“ провинциалист от Стратфорд да напише такива пиеси; как е възможно една „случайна“ провинциалистка от Амхърст да напише такива стихове? И те заговарят за „другата Емили“ — онази, която изведнъж може да каже, че цветът на очите ѝ е „като вишновката, оставена от госта в чашата“; онази, за която старата мома е била само мимикрия. „Това, че животът ѝ е бил оскъден, е глупост; животът ѝ е един от най-богатите на американския континент“ (Алън Тейт). „Нейното усамотяване не е отдръпване от живота, а авантюра за живот, много по-реален от външния“ (Арчибалд Маклиш). „В същност тя не е била такава, каквато би изглеждала в Бостон — селска поетеса или стара мома, а принцеса, когато е карала Хигинсън да идва при нея“ (Остин Уорън). Подобни оценки изобилствуват — все в същия смисъл, че истинската биография на Емили Дикинсън не е в мизерните делнични сведения, а е една епопея на духа, за която можем да гадаем единствено по нейните стихове.

Това, разбира се, е истина и важи за всеки поет, но в случая не ни поставя на твърда почва; „шекспирианският проблем“ — как да свържем една житейска съдба с едно творчество — остава открит. Когато излязо опрем до субективния живот, кой може „отвън“ да отсъди каквото и да било за богатствата и дълбочините му? В субективните дълбочини всички стари моми са „принцеси“. Други изследователи пък — като Д. К. Ренсъм и Томас Джонсън, редакторът на Харвардския тритомник — говорят обратното, за „въображаем опит“, за една, така да се каже, „изкуствена достоверност“ на поетичното преживяване, в което авторът се отдръпва от непосредствената житейска достоверност. Кой са правите? Впрочем, ако човек прочете примерно двадесетте основни

статии в американската критика върху Емили Дикинсън, накрая сигурно ще получи чувството, че не знае повече за нея, отколкото, преди да ги прочете. Така, пак според Алън Тейт, поетесата „няма способност да мисли“, в нея „абстракциите са усещания“, идеите са самите предмети. Според Маклиш, обратното — „предметите в нея не са предмети, а само абстракции, използвайки сякаш са предмети“. . . Същото казва и Луиза Воган, изтъквайки нейната „иронична интелигентност“ — същевременно обаче Луиза Воган я смята за „мистичен поет“, докато Айвър Уинтърс е на противното мнение — „няма особени причини да се мисли, че Емили Дикинсън била мистичка. . . Нейните стихове са определено ясни и. . . носят призрачното чувство за човешката изолация в една враждебна вселена, което е отрицание на мистичния транс“. . . От последната мисъл пък тръгва нов разбой — Уинтърс, както се вижда, подчертава „изолацията“, „разрива между човека и природата“, но влиза в противоречие с други: „тя (Емили Дикинсън) има „Емерсоновска вяра в хармонията на природата“ — казва Воган; „тя винаги е обичала природата спонтанно и с обич, която Уърдсуърт би нарекъл страст“ — добавя Ренсъм.

Показателни са и мненията около познатия проблем за „неправилността“ на формата. Конрад Ейкън, един от първите, които пишат с голям респект за Емили Дикинсън, все пак не може да не уточни, че при нея има „непоправима небрежност към приетите форми и ред“, макар накрая да следва противоположното уточнение: „поетичната магия е толкова сигурна. . . , че грешките и отклоненията стават положителен чар“. Споменатият вече Айвър Уинтърс предпазва срещу „надценяване“ на нейното творчество. „Дори в най-съвършените ѝ стихове човек е наклонен да усеща следи от нейната провинциална ексцентричност. . . От всички велики поети на нея най-много ѝ липсва вкус. . . Има безброй хубави стихове и пасаж, изхабени в пустинята на нейната суровост“. . . Но и Уинтърс прави обратна, който видяхме при Ейкън: „С изключение на Мелвил тя не е била надминавана от никой американски автор — за вършва той. — Тя е един от най-големите лирични поети на всички времена“. . . Не по-малко курioзен е Р. П. Блекмур, който в 1937 г. рязко я напада — успехът ѝ бил случаен, „чрез самия тласък на усещането“, повечето ѝ стихове били съвсем близо до „автоматичното писане“. . . „Тя не е нито професионална поетеса, нито любителка. Тя е частна поетеса, която пише неуморно, както някои жени готвят или плетат. . . Но тя никога не е поемала великото призвание да контролира средствата на обективния израз. Ето защо целостта на нейното творчество не изразява, а само фрагментарно обозначава“. . . Въпреки това и Блекмур по-късно изменя оценката си в нова статия за Емили Дикинсън, където, поставяйки я във „веригата на голямата модерна поезия“, изразява надеждата, че съвременните френски автори ще открият в нея собствената си естетика, както преди един век Бодлер откри своята в Едгар По! . . . Колко наистина неизтребим е духът на Хигинсън! И Айвър Уинтърс, и Блекмур са също „полковници“ — от онази армия, чийто „генерал“ е късният Томас Елиот — прочутата „нова критика“, модерната „класицистичност“, според които формата и „обектът“ са независими от твореца, от обществото. След войната обаче идва пък обратната вълна — сега се посочва, че „използването на езика при Емили Дикинсън е почти безпогрешно обмислено и прецизно“. Впрочем обвиненията на Блекмур в „автоматично писане“ при по-подробно запознаване с архива на поетесата се оказаха несправедливи: установено бе, че тя, макар да не е публикувала стиховете си, многократно ги е обработвала, има стихотворения и пасаж, за които са намерени по няколко варианта. Особено енергична полемика срещу Блекмур води Рийвз, който с пълно право изтъква, че „щом нейните стихове са добри, те са и технически добри“, че не съществуват

добри стихове, които да са технически лоши. Но наред с това в най-новата американска критика пак изскачат и рецидиви на тезата за „автоматизма“, вече произнесени не като укор, а като възхвала. Доналд Текри например смята, че „Емили Дикинсън се е приближавала към поезията индуктивно, т. е. че е комбинирала думи, за да стигне до заключениято, което ѝ предложи словесният модел, а не е употребявала думите като подчинени средства за израз на една ясна концепция“. . . Докъде може да се „извиси“ формализмът! Знае се, че нерядко поетите започват с отделна дума или израз без предварително начертан замисъл, но да сведеш една проникновена поезия до случайни съчетания на думи, до детска игра с кубчета — да видим какво ще се получи! — е нелепо. Тази тенденция обаче сега е модна: вместо стария романтически „автоматизъм на вдъхновеност“ — един нов автоматизъм на съпътстващата комбинация; вместо „божествения глас — калкулаторът, който проверява възможните „модели“ и отчита „оптималния“ — сякаш може да има моделиране без „задание“, без „проблем“, сякаш моделирането е цел, а не средство!

Би могло да се продължи и с още критически версии и контраверсии, но едва ли е нужно — то би подсилило общото чувство на неудовлетвореност и обърканост. Дори и там, където споменатите критически статии предлагат ценни наблюдения относно форма, психология, социално-историческа обстановка, те пак остават някак откъснати от целостта и губещи нещо твърде важно. Очевидно е, че творчеството на Емили Дикинсън в цялото „единство на противоречията ѝ“ тепърва ще се оценява. Настоящата статия, разбира се, няма претенцията за подобно цялостно изследване, пък и след казаното дотук такава задача би била твърде амбициозна. И все пак не можем да не отбележим някои моменти от нейната поезия, замъглени или преиначени от досегашната западна критика. Колкото и да е необичайна фигурата на Емили Дикинсън, колкото и да е „загадъчна“ нейната вътрешна драма, нейната криза, тя въпреки всичко не се разиграва на друга планета, тя е от сферата, към която принадлежи, чиито родови белези не може да не носи.

Кризата на Емили Дикинсън — в родовите си белези — е същата криза, усетена още от романтиците и по различен начин изживявана от почти всички дълбоки и чувствителни умове на времето — кризата на едно общество, което идва с „големи надежди“ и не ги оправдава, което се гордее, че е унищожило ужаса, а само го е заменило с друг ужас. Да се изрече това не значи, че е обяснено всичко в една поезия, то е само начало, но като начало от него би трябвало и да се почне. И то влиза в „шекспирианския проблем“ — „как може една провинциалистка“ и т. н.! Най-напред тогава цяла Америка е била провинция, периферия на системата, но периферия особена, гигантски набъбваща, за да стане по-късно център на същата тази система и затова пълна със скрити сигнали, които нейните истински писатели са дешифрирали. Та кой от тях не е „провинциалист“, кой не е израсъл в някакъв Амхърст? Но всички те още в зората на американската цивилизация ѝ казват своето „не“ — едва са я видели и се отдръпват, предупреждават, търсят изход и в личната драма на всеки от тях повече или по-малко се отразява и голямата зрееща драма на тяхната среда.

В този смисъл Емили Дикинсън не е чак толкова неповторима — по-скоро бихме казали, че е в руслото на всички свои сънародници — събратя по перо. Дори такава, каквато си я представяме — уединена и тайнствена, — тя е поглъщала флуидите на своята общност. Тя е била дете, когато Купер довършва своята пенталогия-епопея за Нати Бумпо, „естественият човек“, който не може да се помири с настъпващата буржоазна лавина, и бяга навътре, „в прерията“, при истинските човешки ценности. Тя е изживявала първите си момински вълнения, когато настъпва развързката в драмата на друг беглец, Едгар По,

оплаквач загубата на човешкото и изричаш проклятия към света на парите. Тя е била млада жена, когато трети беглец, Мелвил, търсил по-рано спасение в тихоокеанските острови, също изрича проклятия и обявява злото, „Моби Дик“, „бялата гибел“, за непобедима. По същото време четвърти беглец, Торо, си прави колиба в гората, за да се скрие от цивилизацията и пише своя „Уолден“ и своето „Гражданско неподчинение“; по същото време Лонгфелоу, иначе певец на „позитивните“ американски качества, намира чрез „Хайавата“ опора в митическите предколумбовски времена; по същото време Уитман пуска първото издание на „Стръкчетата трева“ и се възправя срещу мъртвината в своето общество, бива осмиван, хулен, мразен, мечтае за бъдещата свободна Америка, за „неделимния континент“. И най-сетне, за да довършим списъка, Емили Дикинсън вече е отивала към своя край, когато един последен автор създава още двама безсмъртни бегълци — Том и Хък — и те бягат на своя остров и помагат на избягалия негр Джим да се скрие и до края кроят нови бягства: от скудоумието, от ограниченията, от робството, пак там, в същото царство на естествостта и невинността, спасителното детство, защото срещу останалото Марк Твен е могъл да насочва само безмилостен присмех. Това са шедевровете на американската литература от миналия век и те всички са единни в своето отрицание, те са в една линия, в една велика традиция — светът, в който сме принудени да живеем, става все по-нечовешки, нека до последна капка кръв се борим, за да запазим човечността!

В този духовен климат — като негов резултат и негова проява — живее едно момиче боляво, плахо, малко чудато, което подобно на Едгар По, Мелвил и Торо не може да се „устрои“ — един Хък Фин в рокля, който плаче, вместо да се бие с юмруци. Тя иска да учи, но разбира, че това, което учи, е фалш. Тя иска да обича, но обичта ѝ се оказва невъзможна. Тя би могла да се ожени и без любов, „по разум“, да роди четири-пет деца, които да възпита, както е редно. Но на всичко това тя също казва — пак подобно на По, Мелвил и Торо — своето беззвучно „не“. В тази игра аз няма да участвавам! . . . Тя е ужасена от нахлуващата арогантност и просташина, от шурма на апетитите, дивата предприемаческа енергия. Когато до Амхърст прекарват железница, баща ѝ се включва в спекулантските игри, у тях постоянно се водят разговори, пазарлъци — тя го изживява като болест: „В къщи влязоха всякакви хора начело с всемогъщия долар“ — пише с тръпка на отвращение. Нейното равнодушие към известността и славата, за което споменахме още в началото, е свързано тъкмо с това чувство. Малко автори не само в американската, а и в цялата световна литература така тънко и същевременно остро са се обявявали против „успех а“, разбран като основна категория на буржоазното съзнание: стремежът да се „реализираш“, да се осъществиш външно, „обществено“, да натрупаеш богатство, да утвърдиш „фирма“, да говорят за теб! Но тъкмо защото е външна, тази реализация губи лично духовното, неповторимото, то се обективира, изразява се само със знаци, с купчина мъртви предмети, където е умряло най-важното. Това е буржоазният „успех“. Вставайки против него, Емили Дикинсън забива острие в сърцето на господстващата етика и го забива дълбоко, макар и на пръв поглед невидимо, защото идеята за успеха е от най-блазнителните идеи, тя има своето фалшиво етично сияние — та кой не иска да се „осъществи“, не е ли това вечно човешко качество? Ако тук е позволена критика, тя е най-много до начините — к а к е успял, да не би нечестно, с измама, докато Емили Дикинсън руши самата основа на буржоазната етика, тя не пита к а к, а з а щ о и отхвърля „успеха“ изобщо, във всичките му форми, понеже инстинктивно усеща, че около нея всеки успех е на дадено равнище измамен и нечестен, че илюзията е негова същност.

Гладувах толкова години,
настъпи мойто пладне.
Трепереша, довлякох масата,
допрях вината хладни.

По чужди маси бях ги виждала,
когато гладна, тръпнех,
и гледах, гледах през прозорците
богатства недостъпни.

Тъй бял и хубав беше хлябът,
— различен от трохите,
които в хола на природата
разделях си с врабците.

Но днес от многото обилие
почувствах се ранена,
като къпина от полето,
в паважа присадена.

И повече глад не усещах —
гладът, разбрах тогава,
натрупва се извън прозорците,
а вътре се забравя.

Тя напразно е „реализирала“ мечтата си: в същност трохите, които е делила с птичките „в хола на природата“, са по-ценни, „гладът“ е по-близо до нейното истинско битие и сега в предметното мъртво „обилие“ тя се е отчуждила от себе си и се чувства „присадена на паважа къпина“. „Осъществяването“ е липса на осъществяване, отнемане, саморुшене — този, който печели, губи, затова най-дълбокият, висшият триумф е да не получиш триумф.

Когато го няма успехът,
успехът най-много услажда.
За да схванеш нектара,
се иска жестока жажда.

И цялата пурпурна армия,
който под знамето крачи,
не би разбрала победата —
какво тя точно значи —

както я разбира битият,
в чието ухо запретено
удря ехото на триумфа,
болно и определено.

Тук не става дума само за психологическия момент — познатата истина, че недостъпният плод е по-вкусен, че трябва да си лишен от нещо, за да го цениш. В един първи план и тази истина е изказана, но веднага след него следва друг план (върху многоплановостта на Емили Дикинсън отделно ще говорим по-нататък), където вече се преосмисля самото познание на нещата. За да цениш нектара, трябва жестока жажда — „жаждата“, както и „гладът“ в предишното стихотворение, е поривът, вътрешното движение на субекта към света, когато

още не е постигнал или вече не може да постигне мъртвината на външната придобивка. „Жаждата“ има повече света, отколкото „ймането“ — „жаждата“ е динамична, трепетна, всичко в нея искри; „ймането“ е застинало или в най-добрия случай е така въодушевено от самото себе си (триумфа на пурпурната армия), така самодоволно, че все едно няма придобивката си. Затова и както казахме вече, този, който „печели“, в същност губи, а този, който „губи“, „битият“, е запазил интензивността, „връзката“, „емблемата“, както казва Емили Дикинсън. „Емблемата — пише тя — е неизчерпаема, докато осъществяването може да пресъхне“. . . Някои критици изтъкват, макар и бегло, отричането на „успеха“ у Емили Дикинсън, но само в абстрактно-психологически аспект, докато нейната поезия колкото и да е абстрактна, дълбоко в себе си съдържа и социално-протестен смисъл. Оттук идва и един трети план в този мотив — да го наречем трагичен, за който американската критика не споменава. Въпреки цялата преоценка, която тя прави — че победеният е победител, „емблемата е неизчерпаема“ и т. н., — и в двете стихотворения не усещаме чиста радост от откровението на такава една голяма истина, а заедно с тезата се лее и скрита болка, чувството, че животът не върви, както трябва, че има някаква грешка, изкривяване. Все пак картината на „бития“ пробужда сърцето, макар той да „има“ успеха повече от външния победител, все пак компенсацията е субективна, „емблемата“ остава във вътрешния копнеж, но този копнеж по природата си е движение „нави“, в него е заложена необходимостта да се „опредмети“. За да утвърди идентичността си, човек трябва да успее в своето усилие, т. е. да извърши делото си и в него да постигне синтез между вътрешнородушевного и външнопредметното. Буржоазното общество обаче прави тъкмо това невъзможно и води до антиномия, до разрыв между субекта и света — то издига в култ реализацията и същевременно я осакатява. Емили Дикинсън, отхвърляйки фалша на външния успех, търси опора в субективния копнеж — за нея той все още е насочен към света, макар и лишен от него. Но болката от лишаването, от разрыва не може да бъде успокоена, тя гори, и то тъкмо в копнежа. Колкото и да е неизчерпаема, „емблемата“ не е целият действителен свят.

Тази двойственост се прехвърля и върху поведението на личността, тъй както го защитава Емили Дикинсън. Какво трябва да прави човекът, който е осъзнал, че „успехът“ е илюзорен?

Аз никой съм. А ти кой си?

Ти също ли си никой?

Тогава двама сме. Но не издавай,
че те ще ни навикат. . .

След като си се оттеглил от „играта“, остава да „изчези ш“, да не се забелязваш сред гоненицата на придобивки! „Гоненицата“ обаче е толкова тиранична, че атакува и „отказалите се“ — за господстващата етика отказът от състезание е равносителен на провинение: затова не издавай, че си „никой“, изгасни си тихо, нека те да не осъзнаят отдръпването ти! Това е позицията на аутсайдъра, на „беглеца“; днес бихме я нарекли пораженска, но за времето си — в Амхърст, в средата на миналия век, при обстоятелствата, сред които живее Емили Дикинсън, — тя е била единствената възможна форма на протест. И все пак забележете няколкото плана — пак няколко! — в които се местят значенията на това „никой“! В един първи план — кротост и смирение: аз съм нищожно същество, оставете ме на мира! В един втори — тънка пронизваща ирония: вие, които мислите, че сте „някои“, в същност сте кухи и прозрачни, вие сте несъществуващите, докато аз си изграждам по-достоверна реалност, където са възможни любовта и приятелството, където връзките не са лъжливи,

а автентични, където двамата „никой“, двата отрицателни знака, дават в събора си положително човешко присъствие, човешка същност. И в един трети план — „никой“, въпреки всичко остава да звъни със студен отблъскващ звън дори през обещанието за обич и близост, да хвърля сянката на изчезване, на небитие. Знакът все пак е отрицателен и не може да излезе от себе си — съществуването е останало само вътре в субекта, то е съществуване, което не е. Лесно би могло да се види, че тези три плана на „никой“ отговарят на трите плана при отхвърлянето на „успеха“: един елементарно-психологически, един критично-ироничен, преоценяващ, и един кризисно-трагичен, идващ от субективизма.

Важен момент в духовната еволюция на Емили Дикинсън е религиозната криза, която изживява още в младостта си. Тук към общата антибуржоазност се добавя и един „регионален“ бунт. Както отхвърля господстващата вяра в „успеха“, „просперитета“, така отхвърля тя и официалния бог на своя роден край или по-точно отхвърля и двете преобладаващи версии за бога, които по нейно време започват да си дават сражение. Едната е „староверската“: фанатичната вяра на предците-пуритани — знае се, че Нова Англия е била тяхната крепост: тук са стъпвали първите заселници, изхвърлени през океана сред враждебната дива природа, и техният бог е бил суров като тях, библейският Йехова, който не носи любов и прошка, а възмездие. Хората са изгубили неговото благоволение, за хората тази земя е „долина на скърбите“ и те могат отново да бъдат спасени само с черен труд, с горчиво покаяние и с безропотна вяност към всемогъщата църковна организация. Но към първата третина на XIX в. някогашните бедни, брадясали пионери, които се бореа със зверове и индианци, са вече анахронизъм — сега техните внуци издигат комфортни къщи, магазините прашят от стоки, парите в касите растат като по чудо. Буржоазна Америка е още млада и примитивна, но тя вече предвкусва бляскавото си бъдеще и старият кодекс вече не е подходящ — той или трябва да продължи само като лицемерна, явно фалшива фасада, или да се ревизира. В етично-философската сфера тази ревизия извършва новата школа на „трансцендентализма“, разцфтяла тъкмо в Нова Англия, в крепостта на пуританите. „Пророкът“ на трансценденталистите, Емерсън, отхвърля стария бог, за него човек не е „паднал“, а по същността си светло-радостен, възвисяващ се, частица от общия океан, където няма деление на добро и зло, светлина и мрак — всичко е единно сияние, което постепенно се разгръща и каквото и да прави човекът, той е оправдан и осмислен. Философската вяра на Емерсън е несъмнена крачка напред, разкрепостяваща и освобождаваща, затова е привличала и множество благородни умове на времето. И все пак в нея има и други, подводни тенденции — едно „пангловско“ самодоволство, една безконфликтност, които по-късно излизат наяве. Всичко е добро и да искаме не можем да направим фатални грешки — не сме обречени, а призвани! Макар Емерсън да е ревностен моралист, той носи и невидимите зрънца на аморализма от по-късната епоха, нещо от онова „все дозволено“ на Разколников и Иван Карамазов — но и на Смердяков! Той носи и нещо самодоволно, както казахме вече, предущане за охолството на бъдещата „пулмановска“ Америка. По думите на Алън Тейт „Емерсън, без да ще, става пророк и на настъпващия пиратски индустриализъм“. При всичките им отблъскващи черти на пуританите не може да се отрече, че създават трагично напрежение, драматизъм в личността. Емерсъновската личност е „така вътрешно съвършена, че не ѝ остава място за борба“!

Нека бъдем извинени за това отклонение, но без да се разбере конфликтът между мрачния пуритански бог и новия бог на Емерсън, доста страни от псезията на Емили Дикинсън биха останали неясни. Със сатароверския кодекс тя не може да се примири, отхвърля го не само заради неговата суровост, а и заради все по-непоносимия фалш и фасадна надутост. Теоретическата система

тя направо отрича с презрение, за един пастор, прочут с красноречиви проповеди, пише, че безцеремонно „бърка в нас“, че „с една величествена светкавица скалпира голата ни душа“. Пак по повод проповедите и религиозните проучвания са и следните стихове:

Наркозата не може да успокои зъба,
който боли в душата. . .

Религията като „наркоза“, като „опиум“ — това е направо атеистичният термин и за Амхърст представлява нечувана смелост. Но Емили Дикинсън прехвърля своята критика и към самото божество, вдига се със своите малки стихчета „на бунт“ — точно тази дума „бунт“ употребява и цялата американска критика. Тя го упреква в несправедливост, подигравателно го нарича „забележителен църковник“. За нея той е фалшив като своите служители.

Сърдечният лик на Твореца,
макар и с доброта голяма
изглежда отвън изльскан
като една реклама. . .

В едно стихотворение той дори бива назван „бандит, banker, баща“ — невероятни думи в устата на пуританско момиче: ако случайно го прочетеше, старият Дикинсън би получил удар! Разбира се, тези цитати не бива да се тълкуват в смисъл, че Емили Дикинсън е преодоляла изцяло религиозното съзнание — тя си остава вярваща, но заедно с това и бунтуваща се. Ако споменем за втори път Иван Карамазов, тя като него не отрича съществуването на бога, но му „връща билета“ — не с неговия титаничен размах, а по-приглушено, по-женствено, и все пак нареждайки се в същата категория на „бунтовете“. Както пише един коментатор, тя си изгражда „своя църква, състояща се от един член“ . . . „и нейният бог не може да бъде доближен чрез доктрината“. А пък според Алън Тейт. . . „поезията ѝ е величествена изповед, богохулна и почти неприлична в своето саморазкритие и честност“ и ако се беше родила преди двеста години, „пуританите щяха да я изгорят като вещица“!

Всичко това я доближава до Емерсън и тя наистина е симпатизирала на трансцендентализма. Но характерно е, че тя се отклонява и от Емерсън, и то тъкмо във връзка с тези скрити тенденции на безконфликтност, за които говорихме преди малко. Тънкият и усет е подсказал, че тук се ражда нов фалш, за да замени стария; че лъскавата оптимистична усмивка е също така далече от истината, както и „черното проклятие“ на пуританизма. Така в този основен конфликт между двата бога тя застава в същност на трета, лично своя и по-проницателна позиция. Органичното ѝ отвращение към буржоазността не е могло да съжителствува с отстраняването на трагедията, с духовния комфорт „и бодрячеството“ — за нея трагичното е същността. Не в едно стихотворение тя води с Емерсън скрита полемика. За нея е неприемливо и неговото отношение към природата, която той също лишава от конфликти, сладникавият пантеизъм — вселената като ласкаво море, в което да се потопиш и да възкликнеш от блаженство, да си затвориш очите за всичките ѝ черни дълбини. Срещу това тя предупреждава:

Природата е все още чужда
и тези, които я цитират,
нито знаят нейната къща с духове,
нито духовете ѝ разбират. . .

Неприемлив за Емили Дикинсън е и моралният смисъл на Емерсъновата идея, че щом светът е единен, всичко е добро и оправдано. В едно от най-дълбокит

си стихотворения тя сравнява своя живот с „пълна пушка“, която е стояла в ъгъла, докато „стопанинът“ идва и я взема; сега тя вярно му служи, ходи с него на лов, пази го, унищожава враговете му. Целият образ е изграден на едно отношение между абсолютен властелин и предан, лишен от собствена мисъл слуга-изпълнител — тази преданост е неизбежна, но и ужасна; сякаш „господарят“ е „програмирал“ човека без собствена човешка воля, като автомат, като неодушевено сечиво за свои цели. . . Отвъд привидно равния тон, наситен едва ли не с фаталистично упоение, обаче блика страхотна болка, която изкрещява на финала:

Макар че мога да го надживея,
то нека той ме надживее — по-добре!
Че мойта власт е само да убива,
без власт самата да умре!

„Сечивото“ не може дори да изчезне по свое желание, но то би искало — тъй както е покорно — него да унищожат, за да не е принудено то да унищожава! Значи не всичко е чак толкова добро и светът не е толкова единен; има и някакво странно зло, и то не като външна противопоставка, а вътре в самия „господар“ и в неговия служител, вътре в самото тяхно „добро“! Привидното упоение крие зашифрована критика на всяка религиозна система, в този смисъл то бие и старата пуританска вяра, но то е още по-зашифрована критика против Емерсъновата позиция, а и против всеки мистично-пантеистичен оптимизъм — едно Иван Карамазовско „не“ срещу пангლოსовския „най-добър възможен свят“, където „съществуващото е разумно“.

Стихотворението за „пушката“ е удивително многопланово — от един зрителен ъгъл изглежда мистично, от друг е обвинение срещу мистиката; то е примирение и протест, изказ и отказ. За тази многоплановост вече споменахме при мотива на „успеха“ — за нея заслужава да се кажат и специално няколко думи. Тя е съществена част от поетиката на Емили Дикинсън — нейното непоколебимо убеждение, че „едната истина“ не стига, че светът е хилядолик и неговите хиляда лица се борят и размесват непрекъснато — и за да се схване целостта, еднопосочното утвърждение или отрицание не е достатъчно, трябва особена, по-висша „методология“. Така тя ни поразява със своето разнообразно, „амбивалентно“ сграбчване на нещата, с неподражаемата си амалгама от плюсове и минуси, ужаси и усмивки, героика и пародия, издигания и принажвания. Ето например едно стихотворение, което е възхвала на любовта:

От всичките създадени души
аз си избрах една,
когато от духът се рони разумът
и е излишна всяка хитрина. . .

Когато фигурите идват в царствен ред
и през мъглите някой е дълбал.
Вижте тоз атом, който предпochтох
пред пластове земя кал!

В един основен и очевиден разрез всичко това е патетично — сред света, който е разпаднал, остава само изключителната вяроност и интензивност на истинската любов. И в същото време, в друг разрез — дълбоко скрити иронични жилки — тържествените изрази и образи, почти парадната им внушителност е в съзнателно противоречие с интимното чувство. Дори самата дума „атом“ в предпоследния стих е двойствена — противопоставен на „земята кал“, „атомът“ е въздигнат в ценност като субективно-достоверното, личностното,

но заедно с това е и принизен: най-нищожната частица. На сходна тема е и друго стихотворение:

Душата си избира свое общество,
после вратата захлопва.
В нейното божествено мнозинство
недей се вече натрапва! . . .

Аз зная — от цяла просторна нация
тя одного ще посочи.
И ще запуши клапите на вниманието си
като със плочи. . .

И тук в едната посока — въздигане: лисовта не се съобразява с нищо, тя е твърдествена със себе си, стопроцентова, буди възхищение; в другата посока тъкмо пък тази крайна стопроцентовост я прави по особен начин тъпа, невъзприемчива за нищо освен за собствения си център. Тя е и хуманна, и нехуманна. В началото „хлопването на вратата“ звучи като отпъждане на фалша, накрая „запушването с плочите“ е вече отрицателно, „каменно“, но не за да зачеркне първото значение, а за да го допълни, да образува цялост.

Особено богата и сложна е многоплановостта на стиховете, в които се третира темата за смъртта: тук мрачният тон се преплита с много други „обертонове“ и ако не се възприемат едновременно и съвместно, впечатлението пропада. В може би най-популярното стихотворение на Емили Дикинсън „Каляската“ („Понеже няма как да спра Смъртта“) патетика и ирония също вървят ръка за ръка, както при досегашните примери:

Понеже няма как да спра Смъртта,
тя спря пред мен с внимателно усърдие.
В каляската ний бяхме само двамата
и нашето безсмъртие.

Карахме бавно, тя съвсем не бързаше
и аз отхвърлих мойта предпазливост,
мойто усилие и моето безделие
заради нейната вежливост.

Ний минахме край селското училище,
класът с борби и викове излезе.
Ний минахме нивя със жито втречено,
и после слънцето залезе.

Спряхме пред къщичка, която ми приличаше
на малка пъпчица върху земята;
отгоре покривът едва се виждаше,
вместо корниз — с една издатина.

И въпреки че векове преминаха,
изглеждат те по-кратки от часа,
когато пръв път зърнах конските глави,
насочени към Вечността.

Емили Дикинсън нарочно взема изтърканото клише на романтиците: „рицарят-скелет“, при когото се отива като на любовна среща — и веднага го разрушава със самата интонация. В картината няма нищо „черно“, „готическо“, както сме свикнали да я приемаме, а, напротив, светска неприну-

деност и лекота, размяна на любезности, сякаш рисунка от нравите в „доброто общество“ — млада дама и сух джентълмен си говорят в каляската. И в същото време какви дълбини се отварят зад тази игрива рисунка, все по-засилващи се в следващите строфи — би могло цяла студия да се напише в разгадаване на значението и символите и пак не би предала синтеза на тези двајсет реда! Така Емили Дикинсън руши мрачната склерозирала сериозност на темата чрез привидно банална и лека трактовка и в същия миг самата лекота се насочва против себе си и става средство за ново проникновение.

Сходен е и ефектът в стихотворението „Умирайки, чух да бръмчи муха“: поетесата говори за своята собствена смърт, тя агонизира, всичко е предадено с тъмна тържественост и изведнъж в последния миг „забръмчаваш мухата“ и картината се преобръща. Каква е тази „муха“? Дали романтичен символ на Нищото, пратеник от „бездната“? Или снижаване на самата идея за смъртта — вмъкване на нещо делнично-кухненско, което отвътре да разстрои смъртната церемония, дворцовата „гипсраност“ на присъстващите? И две значения се смесват, няма как да ги разделиш, без да ги развалиш, и тук е неповторимата „методология“ на Емили Дикинсън — че смъртта е и това, и това, и още много неща заедно, тя не е само изключителната жестоко-празнична секунда, която съгъства смисъла на един живот, а е и реален, домашен факт, прозаична като яденето или спането, като бръмченето на мухата. Смъртта е и дълбока, и плитка — и вие, които искате да видите в нейната делничност само знак на „разрухата“, имайте пред вид, че делничността е и обратният знак: на живота, на непрекъснатия поток, непоклатимостта на домашното, вечното „бръмчене“, което продължава над мъртвеца! . . .

По начало Емили Дикинсън често се занимава със смъртта, нейни думи са, че „този гологлав живот под тревата безпокои човека като оса“, но дори според онези коментатори, които са склонни да преувеличават болезнените моменти в нейната поезия, тя надделява болезнеността и прекрачва напред. „Тя овладява живота дори когато го отхвърля“ . . . „Четенето на стиховете ѝ никога не внася отчаяние“ . . . „Емили Дикинсън знае, че само чрез цивилизоване и фамилиаризиране на смъртта тя може да бъде внесена в сферата на търпимото и вероятното“ . . . Стъпка по стъпка тя навлиза в ужаса и мъката на съдбата си, уплашена е, но твърдо крачи и надмогва ужаса“ . . . „Нейната любима тема не е смъртта, както до преди се предполагаше, наред с нея тя утвърждава любовта и живота“ . . . Това са само няколко цитата от различни статии. Изтъква се също разликата между нея и Едгар По — и двамата дълго са гледали как агонизират любимите им хора, но докато По е хипнотизиран от смъртта и иронично-пародийният му талант се срива пред нейния тъмен шемет, Емили Дикинсън запазва контрол. При нея не може да се говори за безсилие — дори примирението ѝ, дори рухването ѝ крият особена сила.

Така тя съчетава живот и смърт като две страни на едно единство, т. е. „многоостойностният метод“ на поетичното познание ѝ дава и философска опора: след като всичко е свързано и се преплита едно в друго, не бива да се абсолютизира фактът на смъртта. Да си отчаян — значи да гледаш едностранчице, да обедняваш истината. По същия начин Емили Дикинсън съчетава и мъката с радостта, трагичното с комичното — видяхме, че противно на Емерсън тя не може да приеме „отстраняването“ на трагедията, което обаче не ѝ пречи да притежава и вроден инстинкт за комедия. Джордж Хуичър например в специална статия „Американският хумор“ анализира „нейния навик да комбинира голямо и малко, който тя прилага и в най-сериозните си стихове“ . . . „особено качество да стои невзмутима сред конвулсиите с едно незасегнато парче от мозъка, което е готово иронично да се отдръпне“ . . . По същия начин тя е и хармонична, и конфликтна в отношението си към природата и тази нейна

двойственост отразява самата човешка и проста истина: че природата е и ласкава майка, и сляпа рушителна сила. За „неокласици“ като Айвър Уинтърс разбира се, такава истина е непостижима — как може едно нещо да бъде и „А“ и „Не—А“! — както видяхме, той търси в Емили Дикинсън „изолация от вселената“, докато тя, съзнавайки, че понякога страшни бездни ни делят от природата, заедно с това постига другаде пълен синхрон с природните трептения. Ето само един мъничък бисер:

Утрините са все по-меки,
бузи къпината издува,
орехите стават кафяви,
розата иска да пътува.

Кленът е със весело шалче,
ливадата — с лисича кожа.
За да не бъде старомодна,
и аз едно биху ще сложа!

Един „изолиран от вселената“ не би написал никога такива редове, а като тя могат да се дадат още десетки примери.

При Емили Дикинсън следователно трябва винаги да имаме пред вид многоплановостта като съзнателна или интуитивна система за изграждане на поетичния свят, да имаме пред вид, че тя твърде рядко остава само при една единствена стойност, без да внесе в нея други, допълнящи или „контрапунктни“, че само цялото представлява нейното истинско „съобщение“, и то така, както тя го споява. Нека повторим — цялото, както тя го споява! Някои критици се стремят да експлоатират тази нейна разнопосочност и да я тълкуват като относителност. Гледните точки са много и всички са еднакво верни и неверни — изберете си според предпочитанието! Но нищо не е по-чуждо на Емили Дикинсън от такова тълкуване — това, че е многопланова, не значи относителна, както множеството стойности не значат липса на стойности. Нейната поезия не е „плуралистична“ — всякакви „истини“, които да се разпаднат в хаоса като освободени лутащи се частици! Нейната поезия е, бихме казали, диалектична — при цялата ѝ разнопосочност и противоречивост тя е единна, не раздробена, „едната истина“ не стига и същевременно истината е една в многоцветната си сложност. Това е и изключителното достойнство на тези стихове — че както и да се местят и да „играят“ значенията, почвата под нозете стои стабилна, има център, спойка, която с учудваща здравина организира движенията и смените на моментите. Светът е цял — от единия край до другия той е взаимодействие; не е хаос, а организъм дори и в страшните мигове на унищожение. И тази спойка е само другото име на поетичния гений — да уподобиш битието така, че по свой начин да съградиш единство от множествеността.

Поезията на Емили Дикинсън носи и чисто човешки етични ценности. В нея има хуманност, защита на истинското и възвишеното у човека; има нравствен патос, има критика и протест срещу силите, които обезобразяват хората. Емили Дикинсън може да бъде пример на интелектуален кураж — тя винаги дръзко върви към истината и стига до последната точка, която ѝ е възможна — нищо не я сепва и задържа, никакви съображения иmiraжи. Отвратена от догмата на пуританизма, тя е унаследила и главната добродетел на някогашните пуритани — тяхното име значи „очистители“ — и като тях тя търси чистотата, златното съдържание без примеси и измами. Вече споменахме за „почти богохулната ѝ честност“, ще добавим думите и на най-известния ѝ биограф Ричард Чейз: „Тя е като своите прадеди: свирепа, насочена, безкомпромисна,

отдадена на видения, вярна на факта, сардонична“. . . Заедно с това тя притежава и най-добрите черти на американския народ, на свободолюбивата Марк Твенова и Уитманова Америка — простодушие, естественост, омраза към преструвката. Макар и на места стиховете ѝ да са енигматични, изследванията показват, че те са основани на живото говорно слово от нейното време, а по форма са свързани със старата пуританска химнология и с фолклора, с детските мелодии за „Мъдър Гуз“ (Мама Гъска), най-простите песнички, познати на всички американски деца. В това съчетание на дълбока философия с народностни, химново-фолклорни интонации е един от главните извори на нейния поетичен чар. Изследванията показват също, че колкото и да е била уединена, Емили Дикинсън е била и общителна — парадоксална истина, но истина! Тя е следяла живота в своя Амхърст, участвувала е от своята стая в общите възбуждения и се оказва, че немалка част от стиховете ѝ са писани „по случай“ — за сватби, рождени дни, погребения на близки и познати — своеобразни честитки, съболезнования, реплики, които не могат да се отделят от чисто „изповедните“ ѝ творби. Отхвърлила външния успех и слава, тя е предпочитала да остави стиховете си пръснати в чекмеджета, по писма, картички и листчета, но това не значи, че ги е писала само за себе си. Тя по свой начин ги е адресирала до хората, те са нейното съдбовно послание, което дълго е съчинявала с надеждата, че ще стигне целта си — и надеждата ѝ щастливо се е сбъднала. Тя е приказлива самотница. Сто години по-късно ние можем да сочим уединяването ѝ като „слабост“ и все пак нека отново подчертаем, че със своя вътрешен бунт, със своята искреност, с цялото си поетично дело тя има място в голямото движение на човешката мисъл и съвест, в борбите за по-справедлив свят. Тя самата го заявява:

Умрях за красота и тъкмо
в гроба ме зариха,
и друг един, умрял за правда,
до мене настанах.

„Защо си тук? — той кротко рече.
„Умрях за красотата“.
„А аз за правда — все едно е,
ний двамата сме братя“ . . .

Към другите ѝ качества накрая трябва да прибавим и още едно — тя е от онези творци, които и след смъртта си притежават, да го наречем „лично присъствие“. Атанас Далчев, комуто дължим първите български преводи на Емили Дикинсън, разказваше, че когато за пръв път му попаднали нейните стихове, „сякаш някой влязъл в стаята“! . . . Тя обогатява редицата на нашите невидими приятели, които ни напелват от книжните рафтове, учудена и учудваща сред останалите величествени фигури, някак „недокарана“, „непривчесана“, странна, но будеща симпатии. Зачетем ли я, тя винаги ще „влезе в стаята“ — такава, каквато е на портрета: дребничка и ярка, грозна и хубава, с изцъклени, напрегнати очи, вгледани в удивителното зрелище на света. Дори и това, че ще продължи да бъде между хората, тя е отгатнала още приживе — разбрала е, че само през Голготата на нейния безцветен пожертвуван живот се стига безсмъртието на големия поет.

Този свят не е заключение.
Веригата почва оттук —
невидима като музика,
но сигурна като звук. . .
Не я отгатват учените.
Ще я съзреш едвам,
когато презреш потомствата
и се разпънеш сам.