

„СЪДБОВНОСТ“ И МУЗИКАЛНОСТ НА ЕДНА ПОЕТИЧЕСКА ТЕМА

Енчо Мутафов

Една интересна стихосбирка може да постави толкова въпроси, че разсъжденията върху нея да имат и теоретически характер, т. е. да се осъществи по-лесен преход между критика и теория. Смятам, че в подобно отношение с критиката може да бъде и стихосбирката на Дора Габе „Сгъстена тишина“. Разделена на четири цикъла, тя се състои, по моя преценка, от две части. Първата е произведението „Сгъстена тишина“, втората е останалите стихотворения, които от различни временни и пространствени гледни точки допълват неговия смисъл. Затова първо ще се спра на „Сгъстена тишина“.

1

Стихотворенията от „цикъла“ са свързани тематично, но връзките им са по-сложни и по-интересни. Те не са свеждат до съответствия и циклично единство, както е обичайно в поезията. Цикълът е организиран по логиката на структурно цяло и звучи не като единен цикъл от единадесет стихотворения, а като едно произведение от единадесет тематично-композиционни единици.

Това значи, че в него следва да се търсят закономерности в развитие на темата, композиционно единство, дори сюжет. То е произведение, както ще имаме възможност да се убедим, с елементи на музикален жанр, което усилва тъкмо неговата литературност и почти пълна безпрецедентност в поезията.

Тема в „Сгъстена тишина“ е (най-общо казано, разбира се) многократно-стта на възможното, универсализацията на видимия и въобще конкретния свят. Тя се осъществява в противоборството на едно всеобщо, всевалидно състояние на духа и конкретните му прояви и отношения. Поетическият субект се освобождава от конкретния миг и конкретно отношение, за да не се наруши у него илюзията за универсалното; конкретното да бъде не конкретно, а възможно, т. е. повтаряемо, многократно. Това е тема на зрелостта, на големия жизнен опит („Обременил ме е животът с факти/, тежат ми спомени/ с трагични дати, ранена съм/ от срещи и раздели/, от знания/изчерпващи до дъно“). Темата на „сгъстената тишина“, на онези състояния, в които човек, познал света и неговите многообразни прояви, иска да се сроди с неговата универсалност, да изживее представата си за мощни възплъщения.

Тази тема е резултат не само на всепризнатия творчески подем у видната ни поетеса. Според мене това е въпрос на необичайно хрумване, на необичайно осъществяване на един рядък тип поезия, по-точно на един поетически жанр.

Като всяка високохудожествена творба „Сгъстена тишина“ не съдържа нищо случайно: не само като смислов мотив, но и като музикален мотив, не само като тематично ядро, но и като строго осъществена „мелодия“ в отделното стихотворение и в цялото циклично многосъставно произведение.

Темата минава през няколко варианта опозиционни двойки, достига кулминация в осмото и деветото стихотворение и се разразява в динамично и финално движение. Противоборството на общото (възможното, многократното) и единичното (конкретното) се разработва в мотивите (съответно във всяко стихотворение — от второ до девето): *същност, глас, движение, докосване, зрение, неназованото, песен, моят свят*. Всеки мотив съдържа противовесни двойки. Първото стихотворение съдържа не първия мотив: то е обобщение-предпоставка на всички мотиви. Казано с музиковедски термин, то има увертюрни признаци. В него е поставен проблемът за: поетическия субект — любимия — тяхното конкретно и универсално отношение. Като обобщение-предпоставка за тяхното отношение и на представата за всевалидност на едно преживяване и светоотношение първото стихотворение „се съдържа“ във всички останали стихотворения на цялото. То е техен инвариант. По този начин, казано с терминологията на структурната поетика, първото стихотворение е явление парадигматическо, останалите — синтагматически.

В първия мотив — за същността („що съм и какво съм“ — опозицията е разкриване—неразкриване. Разкриването „оголва“ от тайнственост случайната ни среща“, лишава поетическия субект от илюзията, повтаряемото във въображението („извън времето“, „извън възможното в едно небитие“). При втория мотив опозицията е обаждаме—необаждаме. Обаждането е единичност, конкретизиране на човека, необаждането — „твоят глас в цялата природа“ (съвсем пряка вариация на увертюрния мотив „ти, живия човек без име, когато назовавам с всички имена“). Четвъртото стихотворение с трети мотив — „недей се приближава“ — е призив към любимия да застане пак в едно всеобщо състояние на духа („бъди изображение върху стъклата на старинна катедра, високо и недостигаемо“ — какъв чудесен образ!): състояние на вечен копнеж, на всевалидно съзерцание, неконкретизирано от движението и единичния волеви или сетивен акт. Петото: без докосване, без конкретна среща, за да не се разрушат хилядите възможни срещи в онази сгъстена тишина, която ражда надеждата. Шестото — „недей очите ми отваря“ — за да продължи животът в една възможна вселена. Седмото — „не ме осъждай, че крия нещо“ — разкрива магията на неназованото, което ни заключава в самота, но разведрява мисълта ни и създава чувството за нещо неопределено, тайнствено, за „усета на птица с нейния летеж“. Осмото — песента е натежала от любовно чувство, в „ритъма на твоите стъпки“, тя носи общото и се проти-
воставя на конкретния укор на любимия. Деветото е кулминация и вид обобщение на мотивната разработка във вариациите: на конкретния и малък свят на любимия („нима е толчок тесен твой свят: от теб до мен“) се противопоставя универсалният (и илюзорен същевременно) свят на мисълта, на нейното движение „до сетната ми стъпка, до края на света“. По този начин любовното чувство се развива *диалогично* в осем варианта и с нарастваща настоящност се разкрива като елемент на противовесна двойка единично (конкретно и сетивно) — всевалидно (илюзорно). Вторият елемент е именно освобождаването от единичността и видимостта, „сливането“ с всевалидността и многократността на явленията.

Десетото и единадесетото стихотворение имат много интересно композиционно място в цялото. Десетата част съдържа импровизационно медитационен смисъл („на бягство може би от теб, а може и от себе си“) с мелодично-

композиционни функции: подготовка — след кулминациите на вариативните разработки — на завършека на цикъла, издържан в императивен тон. Единадесетото е призив за пълнота на живота. Обобщението му идва по линия на петкратно повторение на заповедната форма „нито една“. То е вид обобщение, сякаш „на нов лад“. Всяка структурна единица (отделно стихотворение) се гради чрез финално-начално повторение на заповедните форми (недей, не се обаждай, не ме докосвай, не говори, не казвай, не ме осъждай). Като форма те определят признака на музикалното рондо, а като същност са призив към всевалидност — настойчив, непримирим. Ще рече, те активизират най-силно основната тема. Любопитно е още, че ограничават в едно пространство стиховата опозиция, а в същност именно те елиминират ограничаващите съдържания (с функциите на конкретното). В последната част императивите вече не рамкират нищо: вниманието е съсредоточено не върху рамкирания от тях мотив, а върху самите тях, върху неограничените и неограничаващите императиви. Рондо формата се разрушава и поради тази естетическа изненада: поради напрежението от разликата във формалния строеж на осемте стихотворения и на двете финални темата прозвучава в крайната си вариативна фаза мощно и непоколебимо. Императивите увенчават основния стремеж: не метафизично откъсване от действителността в името на илюзорно всевалиден свят, а движение към пълнота на битието, към живот, зареден с много раздели, напрегнато очакване и вълнения.

2

Стана дума няколко пъти за рондо форма. Бих я нарекъл трети вид музикалност в тези отлични стихове. Първият е жанров и на него ще се спра по-подробно: това е вариативното разработване на една тема. Третият тип музикалност е мелодичният, на него в случая няма да се спирам, за да не утежнявам анализа.

Говорейки за жанров вид музикалност, имам пред вид не многочастната сонатна форма (симфонично-сонатно-концертната), не и предкласическата сюита с контрастно развитие на темата и на музикалния образ. Имам пред вид „вариация върху една тема“. Историата на музиката познава шедьоври в това отношение: от грандиозните Бахови цикли „Изкуство на фугата“, „Музикална жертва“ и „Голдберг-вариацион“, известните „32 клавирни вариации върху една тема“ от Бетховен, виртуозните „Двадесет вариации върху една тема от Корели“ и „Рапсодия върху тема от Паганини“ от С. Рахманинов до доста усложнените „Вариации върху тема от Пърсел“ от Бритън. У нас интересен образец в това отношение е „Вариации върху тема от Добри Христов“ от Марин Големинов. Очевидно музиката е много активна в този жанр. Той допада на нейната същност, в него тя е дала едни от най-необикновените си прояви, от най-смелите си търсения. Поезията е, общо взето, безразлична към него. В наблюденията си ще имам пред вид (странично, разбира се) и причините за това толкова странно явление.

Стремежът на музикалния творец е да изгради художествен образ, използвайки многообразните възможности на една хрумнала му или вече битувала тема. Тази тема може да се окаже (и най-често тя именно се оказва) много дълбока — в смисъла на съдбовна. „Изкуство на фугата“ се нарича завещание на Бах не само защото е последната творба на великия композитор, но и защото има действително някакъв съдбовен, „омагьосващ“ характер. Изложена в канона, нейната тема стига до почти неизпълним апотез в последните фуги. Темата на Паганини от знаменитото му капричио № 24 — предизвикало разработки още у Лист и Брамс — у Рахманинов варира сякаш с безгранични

възможности. Различните вариации имат ту лирично прозрачен, ту мощно настъпателен, ту зловещо демоничен характер — особено напрегнат във финала. Никак не е случайно, че в седмата вариация се появява и темата на средновековен напев *Dies irae*, който символизира съдбоносната власт на смъртта. Изобщо, да посочим още веднъж, тези „еднотематични“ и многообразни вариативни творби носят в себе си твърде често нещо съдбовно и пророческо. Рапсодията на Рахманинов разкрива трагедията на богато надарената, артистичната личност в борбата ѝ между красота и зла сила.

Щом е дума за повторение на темата (вариативно, а не репризно, както е примерно в сонатната форма) като основен принцип на временните изкуства, ще обърнат внимание на друг музикален жанр, който осветява по-добре повдигнатия проблем. Думата е за чакона и пасакалия. Това са полифонични вариации върху една тема, която неизменно се повтаря в баса. Любопитно е, че и в този род творби се говори за дълбока, „съдбовна“ конфликтност. Да споменем само гениалната чакона на Бах от ре-минорната му партита за соло цигулка и елегантната, но и „демонична“ пасакалия на Хендел от Седма сюита за пиано. Споменатите вариации за пиано на Бетховен също имат характер на чакона.

Казах, че поезията е безразлична към тази жанрова повторителна форма. Дали поради по-малка абстрактност на литературата в сравнение с музиката, дали затова, че нейната вторична моделираща система се гради върху една вече условна знакова (моделираща) система, каквато е езикът? Въпросът, разбира се, е много сложен (и крайно привлекателен за теоретическо изследване), за да го решим тук. Но все пак като въпрос трябва да се постави. Поезията изобилствува с единни цикли, които са така или иначе съставени от няколко теми, а не вариации върху една „съдбовна“ тема. Известно изключение е може би петнадесетчастният сонетен венец, един изключително труден поетически жанр.

Към сонетен венец са прибъгвали, общо взето, малко поети. Като образец би могло да се посочат творбите на Франце Прешерн и Валерий Брюсов. Сонетният венец има сложно вариативно изграждане, но с почти натрапваща се формализация на поетическия акт. До известна степен тази поетическа форма е малко „насилена“ и тя изисква строго спазване на канонични принципи: първият стих на всеки сонет повтаря последния стих на предходния (та по този начин, както твърди Прешерн, всеки сонет „изплува“ от предишния); последният стих на четринадесетия сонет трябва да повтори първия стих на първия; последният, „магистралният“ сонет повтаря всички първи стихове на останалите четринадесет и по този начин се изгражда венец от акцентни, поантни, взаимосвързани стихове. Темата прелива от сонет в сонет, вариативно се разработва и накрая се съгъстява в последния, най-„формалния“ сонет. Устойчиви принципи в музикалната „тема с вариации“ също има, но те лесно се рушат. Обратно: структурата на сонетния венец не може да се обнови, без да се наруши жанрът. Очевидно в най-висшата си вариативна форма поезията рязко се формализира.

В този ход на паралели между музиката и поезията в сходна жанрова форма може да се изтъкне вероятно още и ренесансовата лирика с нейното настойчиво третиране на сходни теми („теми на най-дълбоката лична съдба на твореца“), силно подчертано у Петрарка, Вийон, Микеланджело, Ронсар и Шекспир.

Сега да се върнем към „Сгъстена тишина“ и към цялата стихосбирка на българската поетеса. Безспорно е, че цикълът има съдбовен характер, подобни

на него са и останалите стихотворения. Има наистина нещо мощно и завладяващо в това усърдие да се универсализира един личен опит, да се изведат във всевалидни категории лични понятия и представи, лични отношения, да се универсализира любимият и самата любов. Това е мисловен и емоционален акт на зрелостта, на мъдростта; на мъдрост от някакъв източен тип, която иска в капката да види и узнае вселената.

В цикъла няма нищо излишно, темата се рамкира рондово, прозвучава силно и енергично, с графична непоколебимост и истинност. Отделното стихотворение, както и видяхме, е вариант на увертюрната тема на първото. Последното също не прилича на останалите, то е техният образ „в друг лад“. Първото е пак диалогично като останалите, но с увертюрния си характер поставя любимия в измерения сегашни, с други думи — несимултантни. След признанието „сама съм, / и никие присъствие / не е оставило следа / във паметта ми“ диалогичният образ на любимия е призован в мисълта, та затова е обгърнат с цялата същност на поетическия субект. Второ, той е универсализиран: той е човекът, назован с всички имена. Така първото стихотворение е „родовото“ съдържание на произведението (инварианта), а последното — патетизиране на темата.

Доколко „Сгъстена тишина“ е едно произведение, а не единен цикъл, показва не само неговата музикалност. То се потвърждава и от други обстоятелства.

Първо. Преди публикацията в стихосбирката то бе отпечатано в „Пламък“. Там обаче съдържаше десет стихотворения, липсваше толкова важното първо стихотворение и композицията му беше по-различна, не в настоящия вид. Очевидно поетесата настойчиво се е връщала към него, към тази трудно изразима тема и сложна поетическа форма (повтарям, почти безпрецедентна в поезията), щом и след една публикация вече е направил съществени промени.

Второ. В същия диалогичен тон са написани още няколко стихотворения в книгата: „Изтръгвам се . . .“, „Погледът ти . . .“, „Твоят тънък усет . . .“, „Ти обеща . . .“, „Ти си моята неудържима лудост“, „Не си отивай разгневен!“, „В многоезицието на света . . .“, „Във твой свят . . .“ Някои започват с познатите ни императивни форми, а последното дори съдържа белези на разглежданата вече корелация на общото и конкретното:

Във твой свят е всичко видимо и осезаемо,
а аз съм като птица: все летя
във празното пространство.
Ти можеш да докоснеш облака с ръка,
дом да построиш върху лунага.
Аз гоня все неуловимото
и дияр същината, която може би не съществува . . . и т. н.

Те са близки до „Сгъстена тишина“, но поетесата не ги е поставила там: те не са вариации на темата, те са само нейно съществуване. В такъв случай би се нарушила и музикалността на „Сгъстена тишина“. Творбата щеше да стане цикъл от стихове, а не едно произведение.

Стремежът към всеобщата истина, по-вярно към някаква универсалност на нещата, извън тяхната конкретност, характеризира цялата книга на Дора Габе. Този стремеж се осъществява в няколко типа отношения: освен конкретно универсално още пределно-безпределно, мигновено-вечно. Това е отношение и във времето и пространството. Цикълът „Край брега“ подчертава простран-

ствения му характер: безпределното в нещо визуално и единично. Миниатюрите — временния му характер: безкрайното в мига.

„Миниатюри“ започват с едно чудесно стихотворение, с едно „неистово“ обръщение към утрото. Утрото е опоектизирано като „космическа“ същност на раждането: то се зачева от нощта като кървав изгрев, ражда се от огньовете на вселената и е озарено с многоцветието на небесните селения. Втората част диалогично съотнася тази картина с настроението на поетическия субект. По начало поезията гъмжи от „сливане с природата“, от подобни вътрешни (реални и съчинени) тържества на човека. Но трябва да притежаваш духовната мощ на силното поетическо озарение, да чувствуваш дълбочината на битието, диалектичността на конкретното и универсалното, за да ти повярва някой. Не на последно място: трябва поетиката на стиха да се гради изключително върху тази диалектична ос. Иначе подобно рисковано отношение може да се окаже „бенгалски огън“.

Движението на един самолет създава илюзията за безплътната красота на едно безпределно пространство, за присъствието ни в два свята. Погледът на любимия поглъща всички светлини, „за да не видя нищо освен тебе“... Какви интензивни съгъстени образи, родени от едно „универсалистично“ съзнание!

Първото стихотворение на цикъла „Край брега“ завършва по следния начин:

Къде е мястото ми,
за да спра —
къде е края,
за да го настигна?!

Обобщаващ символ в цикъла е морето. Както може да се очаква, то става символ на безпределното и тайнственото. В един миг на утрото поетесата вижда космичността на сътворението; образът на любимия се превръща в изображение на катедрала; в паметта ѝ не властвува ничие присъствие — тя обгръща всички със същността си; по същия начин във всеки миг морето е и конкретно, и неконкретно. То е едно състояние, един миг, едно пространство, но и една необхватна същина; морето е вечна и тържествена неподвижност, стаила хиляди тайни и омрази; само то може да погълне разхвърляните ни мисли, да разгони кошмарите ни; ние ще постигнем някаква същност с изкъпана, пречистена и успокоена душа. . . И т. н.

Неведнъж Дора Габе стига до подобно „деиндивидуализиране“. То е продължаване диалогичността на конкретното и общото или по-точно — техни резултат, съвсем в духа на едно непривично за европейца мислене.

5

Вероятно тук е мястото да подчертая, че при Дора Габе този диалог може да се нарече с много имена, но без едно — бягство от действителността. Това деконкретизиране, това деиндивидуализиране (универсализиране и на собствената представа), тези енергични императивни форми — това не е бягство от живота, както може да се стори от пръв поглед, поне от един неизчерпателен анализ. То е стремеж да се познае животът, да се вникне в онова, което не се открива в нагледа, във видимостта на познатото. То е осезаемият стремеж да се обясни тази вълнуваща загадка, която стои винаги пред поети от типа на Дора Габе:

А живота?
Как не му се свида да отронва
капки от кръвта си
и да ги прелива в мен?
Как?

Предполагам, че по тази причина финален цикъл на стихосбирката е (най-некачественият) „Болнична стая“: в него властвува мотивът за преодоляване на смъртта, за тържество на живота. Иначе тези четири стихотворения не ще „увенчаят“ усилията на цялата стихосбирка. В тях преживяванията имат по-стеснен тематичен периметър, по-конкретно естество и не може да не изпитаме леко разочарование след „Сгъстена тишина“, пък и след двата цикъла.

6

Преди да завърша, уместно е да се постави още един въпрос, който (дали косвено или пряко) се свързва с поставените.

Българската литература се създава обикновено от млади хора. Преобладаващата част (при това изключително преобладаваща) от върховете ѝ постижения е дело на млади хора. За по-голяма яснота може да се каже: не от хора на зряла възраст. В наивно риторичен план бихме могли веднага да изтъкнем, че това е нейно предимство, че тя е „млада литература“. Но още по-естествено е да се допусне, че то е и нейна беда. Това я лишава от зрелост, а мисля не само от зрелост.

Съвременната ни литература е с „амбицията“ да преодолее това колкото странно, толкова закономерно явление на българската литературна мисъл. Неколцина от нашите творци създадоха зрелите си произведения тъкмо в зрялата си възраст. Не се наемам да твърдя, че Дора Габе едва сега написа дълбоки и зрели стихове, но че „Сгъстена тишина“, особено едноименната творба, е от върховете ѝ, за мене е въвн от съмнение. Би било любопитно да се види връзката на тази ярка стихосбирка с ранните ѝ творби. Тогава вероятно ще се уяснят много от причините за тази избухнала зрелост и жизненост, но и за философичността на стиховете ѝ. По същия начин един паралел между „Дървар“ и „Най-хубавият празник“ показва интересно създаване на ново (модернизирано) равнище на стари поетически принципи у Димитър Пантелеев. От друга страна, интерес за изследване представя и спорът, който тази стихосбирка води със съвременната ни любовна лирика, с патриотичната лирика (виж чудесното стихотворение на Дора Габе „Твоят обсега ми е страшен“, което е в категоричен, макар и дискретен спор със самолюбивия порив на родената от него плоска клетва към родината у много днешни поети). В този спор естествено изследователят ще открие не отрицания, а литературни трансформации, създаване на нови равнища в едно явление.

Така на по-широка основа може да стигнем до извода, че неблестящата, неефектната лирика на Дора Габе поставя разностранни проблеми пред литературоведа и пред естетика-компаративист.