

## • КРИТИКАТА НА Т. С. ЕЛИЪТ

*Светлозар Игов*

### 1

Историята на световната литература дава много примери на творци, които са се изявявали и като художествено-творчески, и като критически духове. Сент Бъов, Лесинг и Белински (какъв странен сбор от имена!) редом с крупното си критическо дело имат и чисто художествени изяви, при това — не съвсем незначителни. Наистина огромното критическо наследство на Сент Бъов оставя донякъде в сянка неговия роман „Сладострастие“ и „Стиховете на Жозеф Делорм“ и все пак това не са посредствени творби — без да мерят ръст с шедеврите на своята национална литература, това са явления със значима художествена стойност, оставили своя следа в развитието на френската литература. Още по-показателен в това отношение е случаят с Лесинг — колкото и теоретико-мисловното начало да доминираше дори в поетическите му творби, драми като „Емилия Галоти“ и „Натан Мьдрецът“ са значително явление на Немското просвещение, етап в художественото развитие на немската литература. Далеч по-скромна художествена стойност представляват поетическите опити на Белински, един от най-типичните по натюрел критици в световната литература — и все пак и те имат своето място в съвременния му литературен процес.

Но и Сент Бъов, и Лесинг, и Белински, колкото и талантиливо да са съгрешавали в стих или в проза, остават преди всичко критици и мислители и едва след това обръщаме внимание и на художествените им творби.

От друга страна, съществуват големи художествени творци, в чието обемно литературно наследство критическите размисли и теоретическите концепции не само заемат голямо място, но и оказват огромно влияние върху естетическите вкусове и критическото развитие на своето време — а наистина малко са онези големи световни творци, които не са били и критици. Да вземем само неколцина от най-големите — Гьоте и Пушкин, Толстой и Флобер, Зола и Горки са не само творци на безсмъртни художествени творби, но имат и своя „теория на литературата“, свое критико-рефлексивно отношение към съществуващата литература и към литературата, такава, каквато би трябвало да бъде според тях. При това този темен критико-естетически идеал не само е имплицитно изпълнен в художествените им творби, но е и обособено изразяван — било в отделни статии и цялостни естетически съчинения или разпръснато в писма и разговори, съхранени в паметта на съвременниците им.

Критическите и естетическите работи на Гьоте, съжденията му за литературата и изкуството в „Поезия и правда“ и в разговорите с Екерман го разкриват и като могъщ критически дух, като творец не само с ясно самосъзнание за същността и функциите на литературата, но и като конкретен оценител и тълкувател

на традиционни и съвременни нему явления на литературата и изкуството. Дори само понятието „световна литература“ да бе лансирал Гьоте, името му на голям критик и теоретик на литературата би било достойно за безсмъртие. Скромни по обем, пръснати в писма, дневници и фрагменти и съвсем рядко жанрово обособени са теоретико-критическите съждения на Пушкин и все пак ни го представят като най-крупния и проникателен литературен мислител на Русия преди Белински — в този смисъл той е родоначалник не само на художествената, но и на критическата руска литература. Не по-малко, отколкото я е създавал, е мислил и се е изказвал за литературата и Флобер — при това неговите критически възгледи ни го разкриват с такъв естетически копнеж по художествено съвършенство, какъвто може би единствено той можа да осъществи в стилистично скрупулосния си реализъм. Зола е не само най-крупният художествен създател на натурализма, но и неговият най-голям теоретик, въпреки че и художествените му творби, и критическите му програми не се побират в тесните рамки на собствената му доктрина (при това, когато казвам „тесни“, имам пред вид рамките, в които се създават титаните на литературата, а не прокрустовите ложета на литературните дилепути).

Нашата литература също има блестящ пример в това отношение — Ботев. Макар и оскъдни по обем, разпилени във фейлетони, публицистични статии и сатири, критическите възгледи на Ботев са достатъчно категорични, дълбоки и проникателни, за да ни го разкрият и като творец с ярък критически талант.

Впрочем това изглежда като че необходимо условие за наличието на универсален художествен талант — почти всички големи творци в световната история са били писатели с определени — повече или по-малко експлицитно изразени — критически възгледи. Това се отнася дори за творци, у които спонтанното вдъхновение като че изцяло изключва или поглъща критическата рефлексия — Омир, Шекспир, Сервантес. Само няколко реплики или сцени у Шекспир са способни да ни убедят в това. Така както целият пародийно ироничен патос на „Дон Кихот“ ни убеждава в напълно ясното антително естетическо съзнание на Сервантес спрямо предшествуващата го литература.

Дори само тези примери са достатъчни, за да разберем, че величието на един художествен талант се определя и от ясното художествено самосъзнание (а това ще рече критическото съзнание), което има творецът за себе си и своето творчество в контекста на цялата литература. Големият художествен талант като че винаги включва в себе си (или се допълва) и от голям критически талант.

И тук възниква един парадокс. Колкото и изключения да има това правило, в каквато и различна степен у големите художествени творци да се изиявява и критически талант, като че винаги големият художествен талант предполага, съдържа в себе си критическия, докато обратното — наличието на художествен талант не е необходимо условие за критика. По-малкият формат на някои художествени творци зависи често от отсъствието на критически талант в комплекса на творческите им възможности. Парадоксът, за който става дума тук, може да се разбере, ако се изходи от Хегеловите степени на човешкото познание — от художественообразното към интелектуалнорефлексивното. Би следвало да се очаква, че по-висшето познание — интелектуалнотеоретическото — ще съдържа в себе си (ще снемат диалектически) по-низшето — художественообразното. А примерите от световната литературна история като че показват обратното. Този парадокс обаче е само привиден. И то не защото тези два различни типа познание трябва да се разглеждат не само като произтичащи едно от друго, а и като успоредни и различни по същност типове познание. Но и защото — дори ако разбираме интелектуалното познание като произтичащо от художественообразното — трябва да разглеждаме това последното като синкретично. Този

изконно присъщ синкретизъм на художественообразното познание е може би основата на по-сетнешната негова универсалност.

Художественотворческото начало по-често съдържа в себе си критическото поради атактичен синкретизъм. Докато критическото начало — поради специализацията и диференциацията на познанието — твърде рядко съдържа в себе си художествено. Твърде рядко — ако под „художествено начало“ разбираме само художествените жанрове. Ако разгледаме обаче критиката на езиково-стилово равнище, ще признаем, че — без да бъде традиционно „художествен“ — всеки голям критик е по стил на изява и голям писател.

Но нека оставим по-нататъшния размисъл за взаимоотношението между художественообразно и интелектуалнотеоретическо (като една от основите на критическото) познание. И то не защото по този път ще се натъкнем на нови и нови противоречия и парадокси. А защото твърде много се отдалечих — макар и неслучайно — от основния предмет на настоящия размисъл — творчеството на Т. С. Елиът.

Т. С. Елиът не принадлежи към нито един от двата очертани по-горе типа литератори. Или по-точно принадлежи и към двата едновременно. Той не е нито предимно критик, създаващ и собствено художествено творчество, нито предимно „чист“ художествен творец, който е писал и критика. Той е творец, който в еднаква степен е значим и влиятелен и като критик, и като художник (поет и драматург). Т. С. Елиът е еднакво (ако въобще в динамиката на литературните процеси може да има такива точни мерки, които да определят това „еднакво“) един от родоначалниците и класиците и на модерната поезия, и на модерната критика.

Всички историци на модерната западна поезия (европейска и американска) изтъкват неотразимото влияние, което е оказал авторът на „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“, „Четири квартета“ и „Пустата земя“ (би могло да се преведе също и „безплодната“ и дори „яловата“ земя) върху един най-широк спектър от поетически търсения на световната поезия през XX в. Естествено най-голямо е това влияние в англоезичната поезия. Но като се има пред вид — редом с индивидуалното творческо влияние на поета Елиът — и голямото влияние на поезията на английски език върху световните поетически движения, можем да добием представа за мащабността на влиянието и популярността на Елиът в световната поезия от Първата световна война насам. При това еднакво присъстващ — поради своеобразната си езикова ситуираност — и в английската, и в американската литература, Елиът не е затворен в собствено езиковата традиция — нито по влиянията, които възприема, нито по влиянията, които оказва. Типичен англосаксонец по кръв и дух, Елиът (мнозина го свързват и с регионалната духовна традиция на Нова Англия, и със специфичния мироглед на англиканското пуританство) е един от най-отворените към европейската и световната традиция сред пиещите на английски език автори на нашия век. Елиът е един от първите творци, които разкриха на англоезичната литература смисъла и значението на френския символизъм, които откриха от нова гледна точка богатствата на Данте и Виргилий, на античните литератури — неслучайно понятията „цялата европейска литература“ и „традиция“ са едни от основните му критически инструменти. При това тази отвореност на Елиът беше двупосочна — на неанглоезичните литератури той за пръв път посочи голямото влияние на Едгар По, разкри отново ценностите на т.нар. английски метафизически поети. Парадоксално е наистина как този консервативен по дух американец, който неслучайно избра островното кралство — родината на своите прадеди — за своя нова родина, се оказа не само така възприемчив за международни културни влияния в собственото си творчество, но и посредник, „мост“ за създаването на една по-хомогенна човешка култура. Така и със собственото си поетическо твор-

чество, и като културен посредник Т. С. Елиът се оказа една от средишните и изворни фигури на модерната световна поезия.

Но не по-малко — а аз бих казал дори по-голямо — е влиянието на критика Елиът. Всички истории на модерната критика сочат като предшественик и главен вдъхновител на англосаксонската Нова критика Т. С. Елиът. А като се има пред вид фактът, че Новата критика, редом с т.нар. „руски формализъм“ (школата ОПОЯЗ), със стилистичната критика (Лео Шпитцер, Дамасо Алонсо), с френския структурализъм е сред най-влиятелните немарксистически насоки в съвременната западна критика, можем да добием представа за формата и значението на Т. С. Елиът и като класик на модерната западна критика. При това влиянието и популярността на Елиът далеч не се изчерпват само с това, че той е предшественик на една от най-важните критически школи на нашия век (която обаче в много отношения стесни и догматизира неговите възгледи). Със своите критически възгледи авторът на такива забележителни есета като „Традиция и индивидуален талант“ и „Хамлет“, които имат антологична стойност в съкровищницата на световната критика, оказа далеч по-широко влияние от рамките на една критическа школа.

Влиянието на критика Т. С. Елиът се изрази не само чрез стимулирането на определени тенденции в съвременната литературна мисъл и критика. Критическите му възгледи оказаха и пряко влияние върху ред поетически школи, насоки, тенденции и творци. В по-голяма степен, отколкото сам в своята поезия възплащаваше обявените от самия него поетически принципи, някои световни поети през нашия век създаваха своята поезия според рецептите и идеалите за поезия, които Елиът беше прокламирал като критик. Така влиянието на критика Елиът върху световната литература се оказа умножено — влияние на неговата критика върху други критически школи и направления; влияние на неговата критика върху определени тенденции в развитието на самата поезия; и накрая — вторичното влияние на повлияните от него критически и поетически школи и автори върху по-нататъшното развитие на световния литературен (поетически и критически) процес.

Така чрез творческия опит на Елиът бегло очертах един трети тип творци и тяхното влияние в литературния процес. Колкото и условна да е тази типологическа подялба, бих могъл да посоча и други творци, у които съществува прилизително равновесие между художественотворческа и критическа дарба и изява. Предшественик на Елиът в англосаксонската традиция в това отношение е Колридж, който в еднаква степен е значим и като поет със „Старият моряк“, и като критик със своята „Биография литература“.

Особено ярки примери на такива творци в нашата литература са Пенчо Славейков и Гео Милев. Само традиционно по-голямото ни внимание към художествената литература ни е карало досега да подценяваме тяхното голямо значение като могъщи критически духове. Защото, струва ми се, и Пенчо Славейков, и Гео Милев могат в много по-голяма степен да бъдат наречени могъщи критически, отколкото могъщи поетически духове — достатъчно е в това отношение да ги сравним с Ботев. С това не искам да подценявам значението на тяхната поезия, въпреки че като чисти лирици нито Пенчо, нито Гео (дори в най-добрите си творби) могат да бъдат сравнявани с най-хубавото на Ботев, Яворов, Димчо Дебелянов. „Сън за щастие“ е великолепа лирика, но фигурата на Пенчо Славейков не може да се измери с нея, така както Ботев се измерва с „Хаджи Димитър“, или Вазов с „Епопея на забравените“ или „Под игото“. „Септември“ е един от върховете на нашата революционна поезия, но значението на Гео Милев като културна фигура е далеч по-широко от поезията. „Кървава песен“ ни поразява не толкова със спонтанното си поетическо вдъхновение, колкото с интелектуално-философския замисъл, който се е опитал да възплъти Пенчо Славейков

в нея. И аз мисля, че в бъдеще — без да се подценява художественият им талант — значението и на Пенчо Славейков, и на Гео Милев като културни фигури ще расте в такава степен, в каквато успеем да ги осмислим като критически духове.

От разглежданите дотук възможни съчетания на художествено и критическо начало бих искал да обърна особено внимание на последния тип творци, чието значение се определя не само от художественотворческата им дарба, а и дори в по-голяма степен — от критическия им дух.

От този тип творци е Т. С. Елиът.

## 2

Съвсем естествено е, че при този тип творци основният въпрос, който се поставя, е — какво е взаимоотношението между поетическата и критическата им дарба. Или — както неведнъж е бил разглеждан самият Елиът — в каква степен поезията, която пише, е определена от патоса на критическите му идеи, или пък в каква степен критиката, която създава, е определена от спонтанния му художнически талант. А ако поставим въпроса още по-парадоксално — възпел ли поетът Елиът критическия идеал на критика Елиът? И доколко критическият идеал на самия Елиът се е формирал от качествата, присъщи на собствената му поезия?

Несъмнено е, че при всеки поет, който пише и критика, както и при всеки критик, който пише поезия, не може да не съществува по-определена връзка между художественото и критическото в творчеството им. Така е и при Елиът. Не само защото като критик е писал за английските метафизически поети и френските символисти, изследователите на Елиът често откриват в поезията му тяхното влияние. Съвсем очевидно е, че като критик Елиът е бил привлечен от тях, защото техният художествен опит е бил актуален за него като поет. Очевидно е също така, че ред от критическите идеи, които лансира Елиът, са били и конкретно художествено възпелени в творчеството му. Това личи например от жанровите предпочитания на Елиът критика. Елиът е писал и за проза, но тя заема твърде малък дял в критическите му интереси. Поетът Елиът пише критика за поезия, а драматургът Елиът като критик се интересува от поетиката на драмата, при това драмата в стих. Като критик Елиът лансира забележителната си концепция за традицията, като поет — особено доказателство за това е поемата „Пустата земя“ — е изцяло проникнат от традицията, а в „Четири квартета“ разглежда с почти философска терминология взаимоотношението минало — настояще — бъдеще. Като критик Елиът лансира тезите за обективния корелатив и за деперсонализацията на поета, като поет сам възпелчава в творчеството си тези принципи — неговата поезия е изразена не чрез субективно-изповедна, а чрез епически-наративна, обективна конвенция, така както емоциите и идеите в неговата поезия са внушени чрез верига от обективни събития — точно както изисква Елиът в прочутата си формула за обективния корелатив от есето „Хамлет“. Елиът говори за „трите гласа на поезията“, изпитва особен интерес към драматичната конвенция и в поезията му изразително се чувствуват тези „три гласа“, в нея дори има нещо драматично — и то не е просто драматизъм на времето, което изразява Елиът. По законите на драматичната поетика е ситуиран в поезията на Елиът т. нар. лирически герой, който не напразно някои изследователи сравняват с маска и наричат „персона“.

Но изследването на връзката между поезията и критиката на Елиът, както и на връзката между поетическия и критическия дял в творчеството на всеки, който в еднаква степен ги култивира, може да подведе и към някои неправилни обобщения. Съвсем естествено е при творци от подобен род да подозираме поезията им в прекалена „ученост“, „умност“, „ерудитаност“, „интелектуалност“,

„рефлексивност“, а критиката им — в „поетичност“, „образност“, „метафоричност“, „импресивност“ и пр.

И наистина не е трудно да се забележи, че поезията на Елиът е писана от творец-ерудит, от поет с богато интелектуално познание, с критически дух и способност за прецизно логическо артикулиране на своите идеи. В неговата поезия има твърде много (макар и доста дискретни понякога) културни асоциации, ерудитско богатство. И за това свидетелствуват не само прочутите „Бележки“, с които Елиът придружава поемата си „Пустата земя“ (толкова известни, че сам Елиът казва в една своя работа, че ако някой читател си купи издание без тези „бележки“, мигновено би си поискал парите назад), но и цял ред литературни цитати, дискретни творчески полемики или „съгласявания“ с други поети. Педантичните изследователи дори са изчислили по колко такива литературни позовавания и „цитати“ има във всяка творба на Елиът.

С други думи, поезията на Елиът съвсем не е „наивна“ и „глупава“.\* При това тя твърде демонстративно не е и поезия от традиционния изповедно-емоционалистки тип. Но това, че тази поезия е „умна“, поставя още по-труден въпрос — не е ли отнела нейната „умност“ нещо от онова, което смятаме за единствено присъщо на „поетичното“, не е ли — така както е било в ред други случаи — „критичността“ и „ерудитията“ само компенсация на липсваща „художественост“? Макар че тук няма място за по-пространно доказателство на това, което изисква между другото и сам да обясня какво разбирам под „художественост“, мога да кажа — не, при случая с Елиът не е така. Критическият опит, „умността“ на Елиът не са отнели нищо от художественото обаяние на неговата поезия, те са я направили не само по-дълбока, но и по-въздействаща, дори — ако се изрази с един традиционен критически жаргон — „по-вълнуваща“. В този порядък на мислене мога да добавя, че именно „критичността“ е спомогнала поезията на Елиът — при цялата ѝ дълбока връзка с традицията — да бъде и така нетрадиционна, така новаторска. Макар че в края на краищата едва ли може точно да се установи (ако въобще е установимо) дали и импулсите на критика Елиът не са били поетически. По-добре би било да се каже, че в основата и на поезията, и на критиката на Елиът има единен творчески импулс.

Доста по-сложно е взаимоотношението между поета и критика Елиът от гледна точка на влиянието на поезията върху критиката му. В същност — и това взаимоотношение би могло да изглежда по-ясно, ако успеем да се освободим от един доста разпространен предразсъдък. Предразсъдък, че влиянието на поезията върху критиката се състои единствено в изпълването ѝ с повече „поетичност“, т.е. по посока на един критически импресионизъм. Разгледана от тази гледна точка, критиката на Елиът съвсем не изглежда „поетична“. Нещо повече — както с концептуалния си патос, така и със собствения си стил на изразяване, — тя е пряко отрицание на импресионистичната европейска критика от миналия век и на сладникавата викторианска критика от английския *fin du siècle*. Може би (макар и не само) поради това критическите статии на Елиът след поезията му са се сторили на А. Л. Мортън „твърде изискани, рационални, а понякога дори надменни по тон“. Наистина критическите статии на Елиът са в сравнение с традиционната критика твърде изискано сухи, рационалистично разсъдъчни, интелектуално аналитични, лабораторно вгълбени и дори педантично филигранни. За разлика от критиката, която обича да ахка и охка пред литературните явления (и с това създава впечатление за интимна непринуденост на критическите съждения), критиката на Елиът е твърде сухопарно високомерна и дори

\* Някому може да се стори странна възможността да има „глупава“ поезия, но онези, които си спомнят прочутото Пушкиново изказване: „Поезията трябва да бъде малко глуповата“, ще разберат за какво става дума.

авторитарна не само по тон. Бих нарекл неговия изказ демонстративно стилизиран, ако не беше така присъщ на Елиът, така интимно негов.

Има и нещо друго. Ако в поезията си Елиът съвсем съзнателно избягва традиционната „азова“ изповедна изразна конвенция, в критиката — при цялото впечатление за „обективност“, „рационалистичност“ и „научност“ — Елиът не по-малко демонстративно вмъква своето лично „аз“ като пряк критически глас-съдник, никъде не се скрива зад наукоподобни, „обективни“ изразни конвенции. За някои това може да бъде доказателство за по-голямата лична автентичност на „критическото“ начало у Елиът. По-вероятно е обаче това да е традиционна англосаксонска изразна конвенция в критиката, още повече, че именно като критик Елиът — въпреки че е смятан за родоначалник на модерната критика — е много повече свързан с традицията. Преди всичко традицията на Колридж. Но „азът“ в критиката на Елиът няма нищо общо с разнежения, развълнуван „аз“ в критиката на субективистичния критически импресионизъм.

Влиянието на „поетичното“ върху критика Елиът не е само в интереса му към явленията от традицията и съвременността, които са били полезни за самия Елиът като творчески опит, нито само в тънките технологически наблюдения, които прави върху поетическия език и стил на разглежданите от него творци, наблюдения, които би могъл да направи само критик, който и сам е поет, чувствуваш мъката на творческия израз, познаващ „отвътре“ всички онези тайнства на творчеството, които обаче Елиът никъде не мистифицира романтично, а ги подлага на трезв рационален анализ.

Влиянието на поезията върху критиката и на критиката върху поезията в творческата сплав на една хомогенна литературна личност като Елиът има основа в единния духовен порив, който определя и поетическите му търсения, и критическите му интереси. А този духовен порив, макар и въплътен в поезия, драма и критика, е свързан с неща, които са по-дълбоки и по-значими от литературата. Макар и поезията, и критиката на Елиът да вдъхновяват един подход, който — ако си послужим с терминологията на Велек и Уорън — можем да наречем „вътрешен“, т.е. търсещ критериите на литературността в самата литература, поривът, който вдъхновява Елиът, не е чисто литературен. Този порив е по-скоро социален, морален и духовен. Най-общо можем да го наречем търсене на изход от кризисната ситуация на буржоазния свят през XX в. И ако в поезията си Елиът се изявява предимно като критик на социалната и духовната криза на западния свят, без да очертава по-определено никакви пътища за спасение, в критиката си — успоредно с конкретните интерпретации на литературни ценности — той дава един по-очертан духовен идеал. И понеже този идеал има чертите на една консервативна утопия, понеже социалните, философските и политическите изводи от този духовен идеал се оказват неприемливи от марксистическа гледна точка, не е било случайно това, че критиците-марксиста са приемали в по-голяма степен поезията, отколкото критиката на Елиът. Но аз не мисля, че поезията на Елиът може да бъде пълноценно възприета без критическия контекст, който ѝ дава сам Елиът, така както според мен и критиката на Елиът не може да бъде възприета без представата, която изгражда за него като творец поезията му. В този смисъл по-склонен съм да виждам в критиката му положителните духовни пориви на един ярък хуманистичен дух, чувствуваш остро кризата на буржоазния свят, отколкото отрицателните (консервативни) социални, философски, политически и религиозни последици, които биха могли да се извлекат от този идеал.

Обичайно е и художественото, и критическото творчество да се разглеждат в хронологически аспект. Не би било особено трудно да се проследи по този начин и критическото дело на Елиът от първите му привлекли вниманието критически статии и книгата „Свещеният лес“ (1920) до последните му критически статии и книгата „Поезия и поети“ (1956). Така би било по-лесно да се види не само развитието на критическите му възгледи във времето и в сложната идейно-художествена панорама на ХХ в., но и да се направят литературно-исторически паралели между критическите идеи и художественото творчество на Елиът в различни периоди. Защото несъмнено е, че въпреки единството и монолитността на Елиътвите критически възгледи те са претърпели известна промяна, някакво развитие. С този подход могат също така да се направят и по-определени съпоставки между проблемите, които занимават в едно и също време Елиът в критиката и в поезията му. Несъмнена е връзката между идеята за безличността (имперсоналността) на поета, лансирана в есето „Традиция и индивидуален талант“ (1919), и отричането от „аз“ — изразната изповедна конвенция още в първите творби на поета („Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“, 1915).

Пред този хронологически подход аз обаче предпочитам разглеждането на някои основни понятия и идеи, с които оперира Елиът без оглед на хронологическия ред на тяхното въвеждане и разработка, а според тяхното значение в системата от критическите му възгледи. Основание за това ми дава не само фактът, че колкото и да се развиват критическите идеи на Елиът, те са все пак доста непроменими, дори създават илюзията за една статична критическа система. За този подход изхождам най-вече от методологическата предпоставка, че всяко критическо и художествено дело, след като бъде завършено, заживява като една относително надвременна идейна структура, в която могат да се обособят отделни основополагащи елементи без оглед на тяхното възникване във времето.

Първата (и в хронологическо, и по концептуално значение) такава основополагаща идея в критиката на Елиът е известното му разбиране за традицията, изложено в не по-малко известното есе „Традиция и индивидуален талант“. Появило се през 1919 г., това есе само след няколко години вече е донесло такава популярност на критика Елиът, че няколко видни изследователи виждат у Елиът и в това есе началото на модерната световна критика. Оттогава насетне изложена в него Елиътвата идея за традицията (макар и доразвивана по-късно в други работи) до такава степен обсебва изследователите на Елиът, че почти всички от тях му отделят централно място в своите работи. На Елиътското разбиране за традицията е посветил цяла книга С. Люси („Т. С. Елиът и идеята за традицията“, 1961). Ф. О. Матисен в своята книга за Елиът („Постижението на Т. С. Елиът“, 1935, 1947) е нарекъл една глава „Традиция и индивидуален талант“, в която се казва, че това есе на Елиът е „може би най-известната му литературнокритическа работа ... не по-малко класическа от „Изучаване на поезията“ от Матю Арнълд“. А известният изследовател на модерната критика Стенли Едгар Хайман е посветил на Т. С. Елиът цяла отделна глава, наречена „Традиция в критиката“. На идеята за традицията у Елиът отделят значително място и изследователи като У. К. Уимзът и Кл. Брукс, Е. Уилсън, Г. Морпурго — Талябуе, Ж. Уилямсън, Н. Колиевич, Х. Гарднър, Х. Кинър, Р. Вайман, К. Глайнсбърг, Х. Бромбърт и др.

Естествено, за да бъдат обзети до такава степен от Елиътвата идея за традицията, критиците са виждали за това основание в текстовете на Елиът, в които понятието традиция е централна категория. Самият Елиът до такава степен е обладан от идеята за „традицията“, че един рецензент на неговата критика — Д. М. Харман — справедливо смята, че „в Елиътвата съсредоточеност върху

традицията дори тогава, когато му е помагала да окаже наистина значима услуга на критиката, винаги се е криело нещо болезнено<sup>\*</sup>. В един по-широк идеологически контекст тази наистина болезнена привързаност на Елиът към традицията е лесно обяснима — остро чувствуваш кризата на съвременното му буржоазно общество и така блестящо художествено изразил тази криза в поемите си „Пустата земя“ и „Кухите хора“ (дори заглавията са твърде показателни в това отношение!), Елиът не намира никакво друго убежище на своя дух освен в скъпата на сърцето му европейска културна традиция. Известно е неговото изказване за трите основни ценности, в които вярва — „католицизма, класицизма и монархизма“. Но — без да отричае нито християнската основа на неговия мироглед (макар и в съвсем неканоничен вид), без да замазваме консервативните му политически възгледи (а те е по-точно да се нарекат именно консервативни, а не реакционни) — трябва да признаем, че в тази формула най-голямо значение има признанието му за класицизма. А тъй като под класицизм Елиът разбира по-скоро класическите ценности на културата, отколкото „класицизма“, разбирани в тесен смисъл като литературна школа, можем да дешифрираме в тази формула „класицизм“ като „традиция“ — именно такава, каквато я разбира Елиът в едноименното есе. При това Елиът не бе нито професионален политик, нито професионален духовник и в този смисъл — тъй като той е преди всичко поет и критик — най-голямо значение за нас придобива разбирането му за традицията — основната духовна ценност на човечеството — културната традиция, която за Елиът до голяма степен заменя (или поглъща в себе си) и политическите, и религиозните му идеали. У Елиът концепцията му за традицията в много по-голяма степен определя и религиозните, и политическите му възгледи, отколкото те определят идеята за традицията.

В какво се състои същността на Елиътвата идея за традицията? С присъщата му склонност към афористично изразяване Елиът е изложил своето разбиране за традицията в един фрагмент от споменатото есе, който е до такава степен изтъргнат от цитиране, че доста се колебах дали и аз да го цитирам. Ето това прочуто определяне на Елиът: „Със задоволство се спираме на онова, по което един поет се отличава от своите предшественици, особено от непосредствените предшественици; стремим се да открием у него нещо, по което се отличава, за да му се наслаждаваме. Но ако пристъпим към един поет без такива предразсъдъци, ще открием, че не само най-добрите, но и най-индивидуалните моменти в неговите творби са онези, в които мъртвите поети, негови предци, най-силно са потвърдили своето присъствие. При това не мисля само за периода на младостта, която е най-възприемчива на влияния, но и за периода на пълната зрелост ... Ако единствената форма на традицията (на приемствеността между поколенията) се състои само в това, да следваме пряко пътя на непосредствените предшественици, спяно и боязливо да подражаваме на постиженията им, то несъмнено трябва да отхвърлим подобна „традиция“. Виждали сме много такива течения, които скоро са затъвали в пиясьците, защото всичко ново е по-добро от повторението. Но традицията е нещо, което има много по-широко значение. Тя не може да се наследи, а ако ви е потребна, се постига само с много труд. На първо място тя изисква от нас чувство за история,<sup>\*</sup> а то е задължително за всеки, който би искал да бъде поет и след двадесет и петата си година, а чувството за история включва в себе си усет не само за отминалото в миналото, но и за онова от него, което продължава в настоящето. Чувството за история кара човек да пише не само с мисълта за собственото си поколение, но и с чувството, че цялата европейска литература, започвайки от Омир, а в нейните рамки и цялата литература на неговата собствена страна съществуват едновременно и със-

<sup>\*</sup> Би могло да се преведе и „историческо чувство“ или „исторически усет“.

тавят единен и общ порядък. Такова чувство за история, което значи усет за извънвременното, както и за преходното, или за извънвременното и преходното, взети заедно, е онова, което кара писателя най-остро да съзнава своето място във времето, да съзнава своето съвремие. Нито един поет, нито един творец няма значение сам за себе си. Неговото значение, оценката на неговото дело се определя от неговото отношение към мъртвите творци.“

Удивително е, че тези редове са написани от творец, който по времето, когато пише своето есе, е знае на крайните радикали, на модернизма и авангардизма както в поезията, така и в критиката. Удивително е, но едно по-дълбоко вглеждане в нещата ще ни помогне да видим как този „традиционалист“ е могъл да стане знае на модернистите и защо въпреки това на традиционалистите Елиът изглежда все пак „модернист“. Елиът сам е дал ключа за това, когато изтъква, че „традиция не значи просто следване на непосредствените предшественици“. А понеже в литературата — а и не само в нея — отношението към традицията най-често се определя от отношението към непосредствените предшественици, а и от самите тези предшественици, не е било трудно да се разбере, че Елиът, който отрича непосредствените предшественици и в поезията (романтиците), и в критиката (викторианската критика), е бил наистина новаторско явление. Но Елиът пръв сред модерните писатели прояви едно по-зряло чувство, което го разграничи от тоталния нихилистичен бунт на авангардизма. Той пръв може би показва, че модерното не е просто отрицание на предшестващото старо, а и свързване с по-стари, по-дълбоки, а това значи и — по-здрави традиции. Или — както се казва — в литературата дядовците често са по-обичани от бащите. Изхождайки от това, можем да разберем защо Елиът изпитва неприязън към романтиците, но са му близки метафизическите поети от XVII в., защо недолюбва позитивизма и културисторизма на XIX в., но е дълбоко привързан (чрез Данте) към християнската теологична система на Тома Аквински.

Тясно свързани са с идеята за традицията у Елиът и понятията „чувство за история“ и „цялата литература“. Те заслужават едно по-подробно разглеждане в контекста на неговото разбиране за традицията, но аз тук ще се спра само на някои неща, които ми се струват по-важни. Мнозина от критиците на Елиът са изтъквали, че неговото чувство за история е твърде своеобразно, едва ли не метафизическо, за да бъде смятано за действителен усет към историческото движение. Можем да обясним това негово разбиране като реакция срещу механичния историзъм, позитивизма и културисторизма на XIX в., който виждаше историята като проста редица от факти, като елементарна каузална верига. Можем да търсим в това разбиране влияние на Сантаяна, но дори когато се убедим, че у Елиът наистина липсва и детерминизъм, и каузалност, все пак в неговия историзъм има един твърде рационален момент — поне от гледна точка на историята на културата. Въпреки че Елиът говори за „цялата литература“ от Омир насам и в нея „цялата литература на собствената нация“, все пак за него нито „цялата литература“, нито „традицията“, нито „чувството за история“ включват в себе си механичната подредба на всички съществували литературни факти. За него традицията е само онова, което е живо и продължаващо от миналото. Друг е въпросът, че както поради своята концепция за живота и историята, така и поради своята конкретно-историческа културна ситуираност за Елиът са актуални от миналото явления, които могат да не бъдат актуални за други творци или поне да не бъдат актуални по същия начин, по който са актуални за Елиът. Както изтъква един от изследователите на Елиът, „ние не трябва да сме съгласни с философията на Тома Аквински, за да разберем „Божествената комедия“, нито пък трябва да бъдем християни, за да разберем истинската съсредоточеност и дълбина на поезията на Елиът“. Но самата идея на Елиът за това, че исто-

рия е своеобразен синтез на преходно и вечно (надвременно), за това, че традицията е система от художествени творби, които изискват ценностен избор, има голямо евристично значение за критиката. Тази идея само на пръв поглед изглежда метафизическа. Не бива да забравяме, че Елиът създава не просто философия на историята, а говори за чувството за история в културата и литературата. А явленията на изкуството винаги изискват ценностен подход. В този смисъл идеята на Елиът за традицията не може да бъде разбрана, ако не разбираме неговия „историзъм“ в един културно-ценностен аспект. Друг е въпросът, че можем да не приемаме критериите, според които Елиът прави своя ценностен избор.

Крилата фраза е станало от този прочут фрагмент и педагогичното изказване на Елиът за това, какво е необходимо, за да остане човек поет и след двадесет и петата си година. В него пределно ясно личи противопоставянето на Елиът на наивно романтичното разбиране за поета като „божие чадло“, като „пещца птичка“, като обхванат от „божествен бяс“, личи Елиътвият рационализъм и интелектуализъм, съчетан със своеобразното му чувство за история. Не е тук мястото да говорим за съотношението на талант и труд, на дадено и придобито, на интуитивно и рационално, но понеже интелектуалната леност е може би най-голямата опасност за младите таланти, именно тези педагогически нотки у Елиът ме накараха преди повече от десет години да цитирам това изказване на Елиът като дискретен укор към някои наши „модернисти“, които смятаха, че новаторството е голо отрицание на традицията и че „талантът“ сам по себе си е достатъчен за пълноценно творчество. Дори само този откъс от Елиът е достатъчен, за да покаже в каква степен неговата критика има и творческо-възпитателно значение за култивирането на литературния талант, за едно лабораторно задълбочено проникване в тайните на литературата.

Друго важно идейно ядро в критическите възгледи на Елиът е разбирането му за „безличността на поета“ и свързаната с него теория за „обективния корелатив“. Възгледът за „безличността на поета“ произтича от изложеното по-горе разбиране на Елиът за традицията. И още в програмното си есе за традицията Елиът развива възгледа, че „прогресът на художника е непрекъснатата саможертва, постоянното унищожаване на собствената личност“ и че „честната критика и прецизната оценка са насочени към поезията, а не към поета“. Съвсем естествено бе, че от една критическа теория, насочена против субективизма, против индивидуалистичния произвол, в която се поставя като върховна ценност обективното присъствие на традицията, ще се роди теория, пряко насочена срещу творческия субективизъм и срещу прекаления критически интерес към творческия субект. Може би в противопоставянето си на предишната крайност в критиката (биографизма на XIX в.) Елиът понякога да е твърде рязък, особено в изискването за „постоянно самоунищожаване на собствената личност“. Но и от това есе, и от цялостния критически контекст на тази теория съвсем ясно се вижда, че идеята за деперсонализацията на поета съвсем не означава творческо безличие, липса на творческа индивидуалност — и поезията, и критиката на Елиът ни говорят за една ярка индивидуалност, а съвсем не за безличие. Със своята теория за деперсонализацията Елиът просто търси нов, по-ефикасен начин за изразяване на творческата индивидуалност. И тук следва прочутият пример с катализатора, който иска да внуши, че ценността на една поезия не е в емоциите, които „притежава“ поетът (като личност), а в „творческата емоция“, която е възплътена в текста и на която поетът е само медиум. Колкото и крайна да изглежда тази теория на хората, възпитани с по-други критически схващания (често превърнати в празна фразеология), мисля, че тази „безлична теория на поезията“ също може да насочи младите таланти по пътя на една творческа самодисциплина.

Естествено произтича от този ред на критически съждения и не по-малко прочутата теория на Елиът за „обективния корелатив“. Отричайки изразната конвенция на „аз-овата“ изповед в поезията, изисквайки поетът не да изповяда, а да внуши една емоция, Елиът дава и технологическата формула на този тип творчество в другото си забележително програмно есе, есето за „Хамлет“: „Единственият начин да се изрази емоция в художествена форма е да се открие „обективен корелатив“, с други думи — група от предмети, известна ситуация, верига от събития, която би представлявала формулата на определена емоция, и то така, че като са дадени външните фактори, които трябва да завършат в сетивен опит, емоцията непосредствено да се призове.“ Както за много Елиътски съждения, и върху това изречение са натрупани купища от коментари. За да не ги увеличавам излишно, ще добавя само, че „обективният корелатив“ не е толкова технологическо правило за определен тип поезия, който култивираше сам Елиът и която стана особено популярна в Европа през нашия век — у нас известни нейни паралели са развили след късния Дебелянов и Далчев, та до Валери Петров и Любомир Левчев поетически тенденции. Изследователите вече са доказали връзката на това Елиътско схващане с теорията *ut pictura poesis*, от която произтича и пиететът му към имажинизма, но идеята на Елиът за „обективния корелатив“ не се отнася само до един тип поезия с визуалнопластична и обективно-предметна образност, „обективният корелатив“ загатва и един по-общ, универсален механизъм на художественото творчество въобще, в което нещата трябва да се показват, а не да се казват.

На тази формула противоречи от пръв поглед Елиътското разбиране, че всяка прецизна емоция е устремена към интелектуална формулировка. Не е ли образното показване на нещата противоположно на тяхното интелектуално формулиране, което Елиът смята приложимо и в поезията? Не само поезията на Елиът (да си спомним великолепната му „философия на времето и надвремето“, диалектиката или по-скоро метафизиката на минало, настояще и бъдеще в „Четири квартета“), но и логиката на неговата критическа мисъл показват, че образната пластика и интелектуалното формулиране могат да бъдат органично синтезирани в единен поетически акт. И макар че при предишните критически идеи на Елиът проявявах известна склонност към педагогически творчески препоръки, именно по отношение на разбирането за това, че всяка прецизна емоция се стреми към интелектуално формулиране, ще се въздържа от подобна препоръка поне по отношение на нашата литература. Защото при творци, зад които стои доста рехав философска традиция, но са изкушени от „философията“, всеки опит в това отношение завършва с дълбокомъдрено, а в същност наивно философствуване, което е в ущърб на органичната сила на таланта. А нашата литература доказва, че това изкушение може да бъде вредно дори за не така не-изкушени и не толкова млади таланти.

Биха могли да се посочат още ред възлови концептуални положения в критиката на Елиът, но дори само изброените дават достатъчна представа за основните, върху които е изградена системата на критическите му възгледи. Именно „система“, защото — макар и тези възгледи да не са изразени в наукоподобно систематично съчинение — те са така споени помежду си, че образуват едно концептуално системно виждане на културата и литературата, базирано и върху определено виждане на света и историята. И ако тук няма да изброя и други средишни концептуални положения в критиката на Елиът, то не е защото върху тях достатъчно е писано, нито защото те все пак имат по-второстепенно значение, а защото така логично произтича от цялостното разбиране на Елиът за

същността и задачите на литературата и критиката, че е по-важно не да се разгледат аналитично всички отделни елементи на тази критическа система, а да се даде ключът към нея. Ключът, който сам Елиът е дал в своите най-известни идеи — за „традицията“, за „чувството за история“, за „цялата литература“, за „безличността на поета“ и за „обективния корелатив“.

Важна особеност на Елиътвата критика е това, че в нея теоретическите и критическите аспекти при разглеждане на литературата са така тясно преплетени, така произтичат един от друг, че е трудно да бъдат разграничени. Елиът рядко се е заемал с абстрактни теоретически проблеми. И дори когато е писал работи с по-определено теоретическо значение, те не са имали теоретически амбиции, а винаги са свързвани с конкретен литературен повод — било една творба или автор от традицията и съвременността (а за Елиът съвременността също е вид традиция), било някое чуждо критическо суждение, което импулсира към собствен размисъл. Така например теорията за „обективния корелатив“ е изложена не в специално съчинение, а в кратко есе за „Хамлет“ и е трудно да се определи дали това есе има значение повече като една нова интерпретация на „Хамлет“ или с лансираната в него теория за „обективния корелатив“, която има по-универсално литературно значение. Мисля, че от съвместното си съжителство взаимно са спечелили и критическата интерпретация на Шекспир, и теоретическата идея за „обективния корелатив“.

В този смисъл теоретическото и критическото начало у Елиът са единна и органична творческа сплав, която все пак е по-уместно — както поради критическите ѝ функции, така и по отношение на жанра и стила на изява — да наречем критика, отколкото теория. Дори когато решава някои по-теоретични въпроси на литературата, Елиът създава критически теории, теории на критиката, теоретическа критика, но не теория на литературата, въпреки че ред от неговите идеи имат релевантност и в теорията на литературата.

И, съвсем естествено, критическото начало е погълнало (без да ги унищожава) не само теоретическото, но и историческото начало. Защото естествено е, че критик, който има в основата на своите възгледи идеята на традицията, ще се занимава по преимущество с явления от историята на литературата. И Елиът наистина обхваща в своето критическо внимание „цялата европейска литература“ и в рамките на нея „цялата литература на собствената си страна“, литературата „от Омир до наши дни“. Но Елиът не е историк на литературата и то не само защото неговото чувство за историята е по-скоро метафизично, отколкото исторично, не само защото неговата „традиция“ не е толкова развоен процес, колкото едно надвременно съществуване на висшите литературни ценности, един надисторически „сбор на духовете“, както казва Андрич по друг повод, където явленията живеят в единно надреално пространство, протегнали едно към друго ръце над времната. Елиът не е историк, защото неговият избор от „цялата литература“ е доста тесен и субективен и отразява не толкова обективното ѝ развитие, колкото собственото му критическо виждане за това развитие. Но това, както казах, е може би и неизбежно, и необходимо при всеки критически поглед към историята. И преди да критикуваме Елиът за това, какво е пропуснал в историята на литературата, какво не е видял или не е желал да види, по-добре е да изясним смисъла на онова, което е видял.

Може определено да се каже, че Т. С. Елиът наистина е усвоил духа на „цялата европейска литература... от Омир до наши дни“. Дори епохи, творци и творби, към които като че се отнася с пренебрежение, той познава със завидна дълбочина. Може да бъде упрекнат, че подценява (в сравнение с предишната критическа традиция) Байрон и Уордсуърт, целия романтизъм — за сметка на предходната епоха на XVII в., метафизическите поети, че пренебрегва френския романтизъм за сметка на символизма, европейския реализъм — за сметка на

Данте (и то не Данте като родоначалник на Европейското възраждане, а като синтез на европейското християнско Средновековие). Но не може да бъде укорен, че не ги познава. Ако въобще един критически дух може да бъде упрекнат за това, че не е обхванал „цялата световна традиция“, тъй като това едва ли е по силите на един критик. Може да се възрази, че под „световна литература“ Елиът разбира само европейската традиция — и то видяна от определен зрителен ъгъл. Дори неговото „бягство“ от Америка към Европа е израз на търсене на една по-богата традиция, каквато е несъмнено европейската в сравнение с доста тънката американска литературна традиция. Но Елиът (както и приятелят му Езра Паунд, комуто е посветил своята „Пуста земя“) проявява удивителен интерес към по-стари и извъневропейски цивилизации (културата на примитивните народи, старондийската философия и литература, древната и средновековната митология и пр.), поради което би било несправедливо да бъде укоряван в европоцентризъм. Затова е най-добре неговият пиетет към европейската литература да се свърже с хуманистичните му идеали (разбирани като една донякъде консервативна хуманистична утопия в епохата на криза на буржоазния хуманизъм), отколкото да се смята за теснота и ограниченост на литературните му интереси.

Като всяка критика и критиката на Елиът изпълнява определени посреднически функции — и то не само между творбата и читателя, но и в международен аспект. Поради големия си международен авторитет Елиът спомага на европейската и американската култура да открият творци от английската традиция, които са били по-малко познати — метафизическите поети на XVII в., драматурзите от епохата на Елисавета, пък дори и творци като Бен Джонсън, Милтън, Уилям Блейк. А на досега херметичната английска традиция помага да открие Бодлер (когото смята за пръв модерен поет) и френските символисти, да осмисли по новому класици като Вергилий, Данте и Гьоте. Макар и да е смятан за родоначалник и класик не само на модерната литература, но и на модерната критика, като критик Елиът не прави особено много за утвърждаване на нови модерни имена, въпреки че като редактор и човек поощрява цяла плеяда от млади творци и критици, дори такива, които са чужди на идейните му възгледи, както свидетелствува А. Л. Мортън в статията си „Т. С. Елиът в моя живот“. (И тук трябва да се отбележи, че толерантността на Елиът към ред прогресивни писатели и комунисти, които сътрудничат на изданията му между двете войни, се дължи не само на личните му човешки качества, не само на тенденцията към „олевяване“, особено в кръга на интелигенцията през този период, но и на съхранилото се през целия му живот отношение към марксизма „като към единствената нерелигиозна философия, изискваща сериозно интелектуално осмисляне“). От съвременниците си Елиът храни по-голям пиетет единствено към другите двама създатели на модерната литература — поета Езра Паунд и прозаика Джеймс Джойс (един от редките случаи, при които Елиът проявява поспециализиран критически интерес и към прозата). Неведнъж — в отделни работи и в пръснати из други есета съждения — Елиът е писал и за Шекспир. И макар да не му признава ранг „класик“ в онзи смисъл, в какъвто го признава за Данте, вижданията му за Шекспир са особено оригинални и проникателни.

Сред работите, които засягат Шекспировата проблематика, най-известно е есето за „Хамлет“. И то не толкова с оригиналната интерпретация, която дава на тази най-интересна и най-загадъчна Шекспирова пиеса — „Хамлет“ е „Мона Лиза“ на литературата“, казва Елиът, — колкото с прочутата си теория за „обективния корелатив“, която — както вече изтъкнах — има по-универсално значение. Чрез това есе можем да открием и някои по-характерни особености на критическия метод на Елиът.

Като нарича иронично Гьотевата и Колриджова интерпретация на „Хамлет“ „погрешен път“ и като отдава дан на учеността на двама професори, имащи в центъра на вниманието си творбата, а не личността на Хамлет, Елиът ни предлага едно свое виждане. И странното е, че то отново се връща към проблема за личността на Хамлет и личността на твореца. С други думи, след като отрича един „погрешен път“, Елиът отново се връща към него. В този смисъл бихме могли да разберем Елиътвата критика на биографичния подход не като тотално отричане на един критически метод, а като показване на това, което този метод не може да реши. Биографизмът за Елиът е порочен не поради самата си същност, а защото не може да ни даде необходимите данни. Ако би могъл да ни даде факти за загадката на Шекспир, той би могъл да бъде полезен. Но тези данни не е могъл да даде и сам Шекспир. Едва в този смисъл разбираме защо в крайна сметка в центъра на вниманието на критиката трябва да бъде творбата, а не творецът.

Но в интерпретацията на Елиът на мен ми се струват много по-интересни съжденията му за Хамлет-личността, отколкото за Хамлет-творбата. В края на краищата не мога да разбера какви са основанията на Елиът да смята „Хамлет“ за по-малко „художествена“ творба от други Шекспирови пиеси. В това проличава известен оценъчен догматизъм у него — догматизъм, който обаче не му пречи да види в творбата богатства, незабелязани от други интерпретатори. Но тези богатства Елиът открива, струва ми се, повече вървейки по „погрешния път“ на Гьоте и Колридж, отколкото по „правилния път“ на професорската критика. А не е ли критиката въобще осъдена да върви по погрешни пътища? Защото тя едва ли има свой път. По-широките и „погрешни“ пътища на духа ми се струват много по-примамливи за критиката, отколкото някакъв собствен, само „неин“ път, който може би не съществува. Критическият опит на Елиът между другото сочи, че след като извърви докрай „правилния път“, критиката винаги ще се връща към „погрешния път“. Но аз не смятам, че това лутане на критиката е гибелно за нея и не смятам, че това е само „завръщане“. Може би в това именно е вечният път на критиката.

От другите конкретни критически интерпретации на Елиът особено важно място заема есето му за Данте — един от творците, които най-много са го занимавали през целия му живот и който е най-близък до неговия творчески идеал. Така чрез Данте се докосваме до най-важния въпрос в критиката на Елиът.

## 5

Няма да скрия, че лично мен в критиката на Елиът най-много ме интересува отговорът на въпроса, „що е класик“. Това е, струва ми се, основният въпрос на всяка критика. Ако съществуваше някакъв зрелостен изпит по критика, неговата единствена тема би трябвало да бъде „Що е класик“. Един критик може и да не напише есе с това заглавие, което след Сент Бъов е създадо цяла традиция в критиката, но един зрял критик (нека и аз си послужа с Елиътното понятие „зрелост“, макар и да не влагам в него същия смисъл) в цялата си критика дава критика въобще и на индивидуалното критическо дело. В него се съдържат и представата за традицията, и чувството за история, и разбирането за бъдещето на литературата, и критическият идеал, и целият комплекс от оценъчни мерки на критиката. Всеки конкретен критически акт е в същност съизмерване с един въображаем (а той може да бъде и реален) творец, който съсредоточава в себе си представата на критика за „съвършения творец“ (нека отново направя една парафраза по Елиът) или, с други думи — представата за „класика“.

На този класически за всяка критика въпрос Елиът отговаря не само в прочутото си едноименно есе, но и в есета „Традиция и индивидуален талант“,

„Свършеният критик“, в есетата за Данте и Гьоте и, бих казал — в цялата си критика. Когато казвам „в цялата си критика“, нямам пред вид това, че на този въпрос по някакъв начин отговаря всяка критика. Въпросът, „Що е класик“, е средищен въпрос именно в критиката на Елиът: поставен програмно, с особено остро критическо самосъзнание. И то не защото поетът Елиът е бил обхванат от суетното желание да узнае как се става класик, въпреки че подобен въпрос измъчва навярно всеки голям поет, още повече когато не само собственото му, самочувствие, а и признанието на околните го насочват към това — та нали Елиът и като поет, и като критик твърде рано бе канонизиран като едно от крупните имена на западната култура, нали нямаше още 40 години, когато ред авторитетни изследвания и истории го бяха обявили за родоначалник и на модерната западна поезия, и на модерната западна критика, нали още през 1948 г. получи Нобелова награда (която е почти равна на подобно канонизиране, въпреки че в ред случаи е била присъждана и на не толкова значими творци, като не говорим за доста особените мотиви, които нерядко ръководят иначе авторитетното жури на Шведската кралска академия), нали през 1954 г. сп. „Лайф“ го бе нарекло „най-значителния жив поет на света“.

Интересите на Елиът към „класика“ и „класичното“ имат по-особен смисъл за разбиране същността на неговите критически възгледи. И то не само защото сам той се бе обявил за привърженик на „класицизма“ в литературата — неговата представа за „класичното“ се отличава доста от традиционното разбиране за класицизъм.

Още в началото на своето прочуто есе Елиът изяснява, че понятието класик „има и за в бъдеще ще има различни значения в различни контексти“. И като определя някои от най-важните разбирания за понятието „класик“ и „класично“ — за класическата старогръцка и римска литература; като литературно-историческо (епохата на класицизма) и литературно-типологическо понятие (в дихотомията класицизъм — романтизъм); като „голям“ творец на всяка една национална литература или като представителна творба в даден жанр или област Елиът се опитва да даде своето определение за класик, за „универсалния класик“, както той го нарича.

И тук отново и особено проличава разбирането на Елиът за наиндивидуалния смисъл на литературата, дори на индивидуалното литературно дело. Един творец, сам по себе си, каквито и колосални творчески възможности да има, не може да стане класик. Но той може да бъде класик, когато го е произвела — не без собствения му гений и усилия — след дълго (не само в темпорален смисъл) развитие една литература, един език, една цивилизация, един дух. И първото качество, на което обръща внимание Елиът при определянето на класика, е „зрелост“. Класикът може да бъде продукт само на зрял език, зряла цивилизация, зряла литература и зрял дух, а зрелият дух предполага зряла история и зряло историческо съзнание. „Зрелостта на една литература — допълва Елиът — е отражение на зрелостта на обществото, в което тя се създава.“ Това на пръв поглед напомня марксистския детерминизъм, но под „зряло общество“ Елиът не разбира онова, което разбира марксизмът. За него социалният прогрес сам по себе си не е мерило на зрелост. Но като имаме пред вид, че и Маркс (в „Увод“ (из икономическите ръкописи от 1857—58 г.) не разбираше прогреса като „обикновена абстракция“ и говореше за неравномерното развитие на изкуството, възхитен от древните гърци, създали блестящо изкуство в едно не-особено социално зряло общество, можем да разберем особеността на духовен смисъл, който влага Елиът в понятието „зряло общество“ и „зряла култура“.

При това под „зрелост“, необходима за „класика“, Елиът не разбира и абсолютния край на един език, общество, култура. Въпреки че за него „класикът“ е по някакъв начин завършек на културата, въпреки всички телеологични еле-

менти, които се съдържат в това разбиране, Елиът и тук проявява своето особено разбиране за взаимоотношението между минало, бъдеще и настояще. Неговият „класик“ не е само зрял край, той е и зряло начало — ретроспективата е немислима без перспектива. И Елиът изрича забележителни слова: „Ако престанем да върваме в бъдещето, миналото ще престане да бъде напълно наше, ще стане минало на една мъртва цивилизация.“ Именно поради това „класикът“ може да бъде край само на цивилизация, която продължава да живее трансформирана, с нова перспектива. С други думи, „класикът“ за Елиът не е нито зрял край, нито гениално начало, той е с р е д и щ е. Именно поради това Омир за него изразява твърде млад етап на културата, за да бъде класик, така както и Шекспир, и Милтън са само велики и гениални поети, но не класици, защото носят у себе си младостта на английския език и дух. Единственият европейски класик за Елиът е Вергилий, той е средище на една цивилизация. Преди Вергилий европейската култура е добила достатъчно зрелост, която се самосъзнава в него и която има пред себе си перспектива за нова зрелост, която обаче е била недостатъчна за всеки следващ велик европейски писател, за да може да бъде наречен той „класик“. Освен понятието „зрелост“ Елиът лансира и понятията „всеобхватност“ и „универсалност“ като необходими качества на „класика“. „Всеобхватността“ е качество, което дава възможност да се изрази „възможният максимум от чувства, които определят характера на един народ“, но тя не е достатъчна за „класика“. Затова Гьоте, който е гений и велик поет, не е класик на европейската литература, тъй като е твърде национален, което според Елиът не значи, че не трябва да се знае от всеки европейец. Затова на класика е нужна и „универсалност“, синтез на повече от една национална култура и валидност за повече от една национална култура, необходима е „констатация за с р о д н о с т т а между две велики култури и естествено, тяхното помирение в една всеобхватна съдба“. Не е достатъчно дори един „класик“ да синтезира няколко национални култури, той трябва да свързва п о н е д в е в е л и к и к у л т у р и, да бъде средище, мост между две цивилизации, но — „помирени от една всеобхватна съдба“.

Струва ми се, че това понятие „всеобхватна съдба“, както и „неминуемост“ (които предполагат „съдбовност“, но не са плосък фатализъм), имат най-голямо значение и в Елиътовото разбиране за „класика“, и в неговото разбиране за живота и литературата. Защото, колкото и да е съсредоточен върху чисто литературни, чисто духовни и дори формални въпроси, всички възгледи на Елиът имат като подоснова определено разбиране за живота, обществото и историята. Между литературата и историята има съдбовна връзка, въпреки че Елиът разбира историята повече като с ъ д б а, отколкото като п р о ц е с. Всички възгледи на Елиът са обединени от доста неясната за прецизно логическо определение, но твърде внушителна като духовно присъствие своеобразна философия, в чийто център е самотитно модифицираната идея за *историческата необходимост*. Разбира се, както вече казах, у Елиът и „историческото“ не е онова, което ние разбираме под „история“ и „историзъм“, и „необходимостта“ е повече „съдба“ и „неминуемост“. Но колкото и своеобразно да е трансформирана тази идея у Елиът, по някакъв особен начин, със странното обаяние на някакъв рационален мистицизъм тя струи от всички негови възгледи. Затова и всички възгледи на Елиът могат да бъдат разбрани, ако се знае и неговото разбиране за поезията като „етически смисъл на историята“. В това разбиране „естетическото“, „етичното“ и „историчното“ у Елиът се сливат в някакъв своеобразен *идеал*, който е трудно да се обясни еднозначно и който не бива да се свежда нито до християнската религиозност, както и своеобразно да я интерпретираме, нито да се свързва с някакви социално-политически програми.

Но това не значи, че колкото и да имат културологичен, литературен и критически смисъл, идеите на Елиът са лишени от философска дълбочина и че не трябва да се свързват с някои философски идеи на нашия век — генетично, типологично и функционално. Може да се каже, че у Елиът присъствува едно „трагично усещане за живота“ (М. Унамуно), че той е близък повече до някои идеи на европейския (и то атеистичния френски) екзистенциализъм, отколкото до американската философска традиция, с която го свързват. Елиът в разбирането си на живота е близък до трагичния стоицизъм на Камю, макар неговият „екзистенциализъм“ да е повече „исторически“, отколкото „антропологичен“ и макар че той е едновременно социално-апокалиптично и християнски-телеологично оцветен.

Във всеки случай Елиът дава контурите на една цялостност в погледа към живота и литературата, която е необходима за всяко зряло творчество, дава стремежа към един идеал, който е личистото ядро на неговия поетически и критически дух. Проникновеният тълкувател на Елиът Йован Христич свързва този идеал със стоицизма и цитира едно определение за стоицизма, валидно и за духовния опит, който ни внушава Елиът: „Стоицизмът учи хората да почитат природния закон и да му се покоряват, да практикуват самоотричане в името на владеещото на себе си.“ Не зная доколко философията на Елиът може да се нарече само модерен стоицизъм, но неговата идея за историческата необходимост (която у него е наречена „традиция“, „безличност на поета“, „чувство за история“) предполага наистина чувството на дълг и отговорност. На обективната необходимост човекът и творецът трябва да отговарят със своето чувство за индивидуален дълг, който не е нищо друго освен осъзната необходимост. А това е и човешката, и творческата свобода.

В крайна сметка ние можем да не приемем нито Елиътското разбиране за „класик“, нито неговото разбиране за „традицията“, нито неговото разбиране за „историята“. Но неговият духовен опит може да бъде полезен за всеки, който иска да култивира у себе си чувство за творческа отговорност.

## 6

Не е трудно да се забележи, че в критиката на Елиът — дори когато говори за „цялата европейска литература“ — липсва литературата на славянския свят. Поради това наистина бихме могли да заподозрем Елиът във „високочел консерватизъм“ и едва ли не — в презрение към славянството. Но не е така. В това проличава просто типичната за Елиът англосаксонска добросъвестност — той не се заема да се произнася за една традиция, която не познава. Това обяснение обаче не извинява големия пропуск в Елиътската представа за европейската литература. И — поне съдейки по познанието за Елиът в България — може да се помисли, че славянският свят отвърща на Елиът със същото равнодушно пренебрежение. Но макар че Елиът е най-популярен в литературата на английски, влиянието му докосва и славянските литератури. Както изтъква А. Л. Мортън, едва ли е прав Ливис, когато нарича изданието на Елиът „Крайтерийн“ орган... на млади поети-комунисти, на техни приятели и спътници“. Но несъмнено и благодарение на тези прогресивни млади сътрудници името на Елиът е станало известно в средите на европейските творци-комунисти, а чрез тях — и в Съветския съюз. На изданията на Елиът между войните сътрудници известният руски критик Дмитрий Святополк-Мирский, който през 1932 г. се завръща в родината си, благодарно — което значи и критично — асимилирал някои от тенденциите на европейската критика, включително — и ред от идеите на Елиът. Още през 30-те години и поетическите творби, и критическите му възгледи стават известни на някои интелектуалци в славянските страни, но истин-

ската негова популярност и като поет, и като критик — настъпва в славянския свят от 50-те години насам. Във всички славянски страни — СССР, Полша, Чехословакия, Югославия — неговата поезия е преведена и добре позната. Макар и да не е издадена още в отделна книга (което е крайно необходимо), поезията на Елиът става известна и на някои български творци. (Има свидетелства, че отделни поетически и критически творби на Елиът са били познати в оригинали и в превод на някои интелектуални кръгове у нас още през 30-те години.) Както ме уверяваше покойният Далчев, за сходствата между когото и Елиът като поет и критик съм писал, с поезията на Елиът той се запознава в по-късни години, така че тя не е оказала върху него пряко влияние. Но ред поети от по-младите поколения — от Любомир Левчев до Николай Кънчев — са изпитали определено творческо влияние от поезията на Елиът. Особено ценеше поезията на Елиът покойният Цветан Стоянов, който не само пръв преведе някои негови поетически творби, но и с присъщата си страст към разговор запозна ред интелектуални кръгове с нея. Неизтощимо духовно любопитният Владимир Винтила също отдавна познава и превежда поезията на Елиът и негово дело бе първата по-голяма преведена творба на Елиът в България — „Четири квартета“ (сп. Съвременник, 1974, кн. 3), към която написах кратка редакционна статия.

В далеч по-слаба степен е позната в България критиката на Елиът. Освен в средите на специалистите по англоезична литература, където Елиът е донякъде познат, в средите на критиците е известно едва ли не само името на Елиът. И тъй като в България са вече познати — в различна степен — ред критически школи и направления на нашия век и отделни техни представители, които са изпитали огромното влияние на критика Елиът, редно е и нашата култура най-сетне да има като свое достойние критиката на Елиът.

Критикът Елиът не е лесен автор. От една страна — неговите духовни корени (християнската теология, новоанглийският пуританизъм, английските метафизически поети, древната и средновековната митология) са доста далечни на българската култура, така както не са особено близки на българския читател и собствено критическите и философските традиции, върху които е израснал Елиът — от Колридж и Матю Арнълд до Сантаяна и Ирвинг Бебит. При това, свикнал с традициите на една предимно публицистична критика, на българския читател не ще бъде лесно да възприеме една до голяма степен кабинетна, учена и дори педантична критика, каквато е аналитичната Елиътска критика. Предполагам също така, че читателят ще бъде изненадан не само по отношение на „непознатото“ у Елиът, но и по отношение на онова, което той очаква от критиката на Елиът. Та няма толкова новаторски са неговите идеи за традицията и класиците, за обективния корелатив и деперсонализацията на поета, за „мъдростта“ на Гьоте и за „класичността“ на Виргилий? Не са ли това твърде известни неща? Несъмнено 60 години след излизането на първата критическа книга на Елиът („Свещеният лес“) много от неговите идеи няма да изглеждат така предизвикателно новаторски, както са изглеждали по време на своята поява. При това идеите на Елиът така са пропили цялата европейска и световна критика на XX в., че до мнозина тези идеи са достигнали чрез техните епигони, коментатори и интерпретатори. Но аз не мисля, че това е най-правилният път за популяризирането на творческите идеи. Не е ли парадоксален например фактът, че преди няколко години ние се запознахме с пародията на една творба на Джеймс Джойс (имах пред вид „Портрет на художника като млад пес“ от Дилън Томас, преди още да знаем творбата — обект на пародията? И това далеч не е единственият случай. В този смисъл запознаването с един избор от представителни критически текстове на Елиът е твърде необходимо за нашата култура. Усвояването на голям брой критически концепции на нашия век — било като ги приемаме, било като ги отхвърляме, спорейки с тях — изисква преди всичко по-

знаване на техните извори. А в началото на ред от основните модерни критически концепции стоят именно критическите идеи на Т. С. Елиът, той е пределно наситил духовната атмосфера на ХХ в.

Вече споменатият английски литератор-марксист А. Л. Мортън пише в статията си „Т. С. Елиът в моя живот“: „Дори в най-обскурантските му съждения е видим неотстъпният интерес към социалния живот; чиято искреност не може да се отрече, макар и да отхвърляме изцяло и напълно Елиътвата диагноза на социалното заболяване и предлаганите от него рецепти. Ролята на Елиът е сложна: пред нас е един от случаите, когато едва ли може да се даде точна оценка за въздействието на един писател върху литературата и мисълта. Но лично за себе си мога да кажа, че Елиът заема едно от водещите места сред хората на моето време, които ми помогнаха да разбера по-добре съвременния свят. Много неща у него аз трябва да отхвърля и за мен не е трудно да посоча у Елиът онова, което смятам за безполезно и да се откажа от него поради неприложимост. Но и тогава остава още много, без което бих бил по-беден и бих гледал на живота по-тясно и за което мога само да му бъда благодарен.“

Дори и да не приемем всички възражения на Мортън към Елиът или пък да имаме и други възражения, не е трудно да открием какво у Елиът не е съвзвучно с нашето време и идеи и какво остава завинаги като ценно достояние на световната култура и критическа мисъл. При това не бива да забравяме, че — както казваше самият Елиът — идеите могат да оказват влияние не само с онова, което приемаме у тях, но и със съпротивата, която им оказваме.