

МОДЕРНИЯТ ЛИРИЧЕСКИ ТИП*

ЕНЧО МУТАФОВ

В статия, посветена на преображенията на днешната ни лирика, аз се опитах да рамкирам новия човешки и новия поетически статут у нас. Сегашната тема е нейно продължение. Модерният лирически тип не обема цялата поезия, но е нейно значително ядро. Ядро с най-неспокойна поетическа физиономия. Пораждащи сили са статутът на подвижния човек, лабилността на бит и психика, изтръгването на сетивата и мислите от старите леговища, усещането за кризисност от това, че една откоleshна хармония рязко, на места и брутално се разруши и на нейно място няма подобен заместител. При поетите от други национални школи изтръгване от корените или не съществува, или не е болезнено.

Не е маловажна другата основа на модерния лирически тип: художественият климат по света, състоянието на психиката и моралът на човека днес. Те безспорно ни влияят. Но не бива да забравяме, че европейските литератури имат други извори, продукт са на други развойни насоки. Както и на друг език. В тези литератури езикът се е огъвкавил безкрайно, минал е през „стресовите“ на барока, класицизма, романтизма, изживени като самостоятелни течения и етапи на културата и изчерпали възможностите на съответния художествен тип в областта на езика.

В рецензии и статии на български критици се разсъждава къде смътно, и къде в поставена тема върху принципите на модерното лирическо мислене, което отдавна съществува по света. Шествието не ни е много познато, то се познайва. Нямаме и критическо самосъзнание за него. Едва напоследък влязохме в по-обстоен диалог. Имената на модерни поети за нашата публика вече не звучат „заклинателно“, думите по техен адрес невинаги и по задължение са ругателни. Днес приемаме не само поети като Лорка и Маяковски, но и други творци на модерната лирическа мисъл, въпреки че в биографиите нямат „смекчаващи вината обстоятелства“.

Разполагаме и с книга по някои въпроси на естетическите преображения. Тя е „Естетически прелом в поезията на 20-те години“ от Розалия Ликова и засяга началния етап от нашето приобщаване към модерния лирически тип. Наскоро след това се запознахме и с есета на Томас Елиот, с манифестите и статиите на символистите, със Сеферис, с Алейсандр, Елитис, Рилке, със Сен-Джон Перс, Ален Боске, преди това с Куазимодо, Нели Закс, Емили Дикинсън, Незвал, Пастернак. Ако думата приобщаване не ви харесва (на мен лично не), бих предложил друга дума — аспектиране на този тип с наши средства, със средства, породени от обстоятелства, за които намеках.

* Сп. „Литературна мисъл“ е готово да даде място и на други схващания по повдигнатите проблеми. — Бел. ред.

Модерният лирически тип има вече „класика“ и богати критически тълкувания. Главоблъсканицата около множеството школи, направления, стилове (едно голямо име става „стил“) отстъпи в някои проучвания преди релефния проблем за единството в множеството, за общност от качества, които не са сума, а система, структурен тип. В него се съдържа идея за цялостен модел на модерната лирика, който обединява разнообразни, че и противоречиви явления. (На тази идея не е чужда Р. Ликова.)

Като такава цялост искам да разгледам модерния лирически тип у нас, видян като острие на поетическите преображения. Разглеждането ще бъде не повече от постановка на въпроса. Цялостната картина, която отдавна чака ред, тук може само да се рамкира.

Модерният лирически тип у нас е „терен“, върху който изоморфно се проявява художественото моделиране на века — в книгата си „Съставки в изкуството“ го нарекох „модерен хипотаксис“.

Откъде води началото си то? Ново, съвършено непознато явление ли е?

ХИПОТАКСИСЪТ И МОДЕРНАТА ЛИРИКА

В блестящата си книга „Структура на модерната лирика“ Хуго Фридрих вижда началото на това моделиране от гледището на един художествен род у Русо. Според критика „той олицетворява първата решителна форма на скъсване с традицията“; при Русо заливява старата нужда човекът да помири себе си със света; той заличи разликата между фантазията и действителността; в „Нова Елоиза“ изказа думи, които са неоценими за бъдещето на поезията (те ще бъдат повторени, без да ги знаят кога са изречени за първи път от много творци и критици на модерното изкуство), а именно — „само въображението носи щастие“, „сънищата са единственото място, което заслужава да бъде обитавано от човека“, „човешкото същество е толкова нищожно, че красиво е само онова, което го няма“. Фридрих обръща внимание на ролята на Дидро за модерните схващания на човешкото и на неговата художественост, на Новалис за поезията като магьосничество, на Фр. Шлегел за раздвояването на прекрасното от истинското, на възгледите на Бодлер, Рембо, Маларме. . .

Не е трудно да се маркира такъв път на художественото развитие. Повече или по-малко, известен е на мнозина, влагани са много амбиции и патос за тълкуването му. Той е верен, *стига да не се смята за нов, за уникален*. Аз не го смятам за нов. В други варианти, с други акценти и комбинации на основните признаци, но със същия комплекс от признаците той е съществувал в историята на човешката цивилизация. Новаторски черти има безспорно, но те са *вариации и крайност на един тип моделиране*. Хипотаксисът се превръща в „модерен хипотаксис“ — опитах се да покажа този механизъм в „Съставки в изкуството“. Но ми е безкрайно чужда идеята и модерното шестлавие да се смята модерният за цел на историческото развитие с уникални признаци. Не е нужно да се спирам върху добре известната истина, че изкуството за разлика от науката е ревниво към битувалите във вековете ценности, че то запазва в паметта художествените езици на миналите епохи, по израз на Лотман. Но ги запазва и актуализира по логиката на два модела, за което пак ще стане въпрос.

Да вземем само скицираните от Х. Фридрих (и не само от него) „нови моменти“ в развитието. Откога например е стара и колко време е стареела човешката нужда за помиряване със света, та е дочакала решителната крачка на Русо? Цяло Средновековие? Плюс Ренесанс и барока? Или още по-рано? Ами нали елинистическата философия се строи върху нейното отрицание! А нали тази философия се простира надълбоко в интелектуални кръгове и на източното, и на западното

Средновековие! После, за сънищата и въображението не мислят само Русо или следващите го, а и преди тях: за щастието от въображението и острослова (необикновено употребената дума и метафора) в барока са писани цели съчинения...

Книгата на Фридрих е много ценна, спестява главоблъсканицата около модерната лирика, спомага за разбирането ѝ. Но я дадох за пример тук, защото и с достойнствата си тя не прави изключение от онези изследвания, които *определят модерната художествена мисъл като разрыв с традицията*, като разцепление в общото русло, от което *тръгва съвършено нов ръкав*. Разцеплението и промяната се фиксират, новият художествен тип се очертава вярно. Но коя е тази традиция? Какви черти има, какви сили я формират, противоречиви ли са те? И най-сетне — къде се простира? На тези въпроси никой не е отговарял и никой не може да отговори. Традиция, разбира се, има, за нея са писани сериозни изследвания. Но така употребеното понятие отразява една *безформена маса*, чие то единично предназначение е да се разруши и да изгрее зората на модерното изкуство. (Дълго време тази безформена маса се разширяваше докъм взривовете на изкуството в края на миналия век. После се измести по-назад, към романтизма. Сега отиде още по-назад — до маниеризма, че и до готиката. Обемът ѝ непрекъснато се свива, а точката на грейналата модерна зора се мести назад.)

Така се полагат, това искам да подчертая, основите на зле разбран делаж „традиционно — модерно“. Всичко се е движело към нас, модерното е цел, промяната настъпва едва при него. Преди това — „традиция“. У нас плод на това разбиране освен на някои настроения сред интелигенцията през шестдесетте години е „Естетика на модерното изкуство“ от Димитър Аврамов. Книгата, иначе полезна поради липса на други и със скрупулозна систематика на естетическите принципи, е безпомощна, когато трябва да обясни генезиса и ситуирането на модерното изкуство в развоя на изкуството. То има за начало — там се „взривява натрупаната от векове традиция — романтическото изкуство и l'art pour l'art. Явно на Аврамов му допадат най-остарелите и повърхностни концепции. И е съвсем естествено според него „сравнението, което всеки е склонен да направи между характера на традиционното изкуство и артистичния авангард“. Вслушайте се по-внимателно: традицията (която вероятно се простира от критомикенската или етруската култура — не знам, Аврамов нищо не казва за това) има „очевидна историческа приемственост, континуитет на художественото мислене“, има още „обективен формообразуващ принцип, доставящ относително стабилен критерий на естетическото съждение: природонаподобителното изображение“. Веднага се питам — валидно ли е това за средновековното изкуство? Или то не влиза в „традицията“? Може би традицията започва от „новата епоха на европейската цивилизация“ (още един удобно неопределен термин) след Ренесанса? Тогава важи ли за късния Тициан, за Ел Греко, за Маняско, за Д. Креспи, за Констейбл, за Гварди, за Търнър? Ако не важи, те изключения, които потвърждават правилото, ли са? А Рембранд? Светлината, цветът, рисуващът, отношението пространство и фигура натуронаподобителни ли са? Какъв е „обективният им формообразуващ принцип“ и какво изобщо значи този принцип? Литературната история поставя още по-тежки въпроси пред „традицията“ на Аврамов...

Като чертае пътя на модерната лирика, Хуго Фридрих не почва, да речем, с дон Луис де Гонгора. „Тъмната лирика“ на големия поет от XVII в. (не мислете, че това ругателно определение се вмениява за първи път на „модерната мисъл“) е типично испанско, бароково явление. То се оказва близко на модерната испанска лирика. В една чудесна статия (реч пред публика) Лорка го нарече „баща на модерната поезия“. Фридрих говори за това, но по-нататък. Не искам да упреквам автор с високи постижения в интерпретацията на модерната лирика. Искам само да кажа, че ако той върне пътя на модерната художествена мисъл още по-

назад, в бароковия век, дележът на традиционно и модерно става все по-съмнителен — много дълго става това „избухнало модерно“! Ако направи тази крачка, поетическата практика ще го повлече и по-назад. Ами сетне? Ако се обърне към елинистическата поезия, към александрийците примерно? Та някои от тях са много по-модерни от много модерни днес!

Затова подчертах по-горе, че маркираният път на модерната художествена мисъл е верен, стига да не се счита за нов и уникален. Ако го наречем „модерен“, трябва с думичката да подскажем, че в този път варират (обогащават се, осмислят се на ново равнище, стигат до крайност и до криза) едни признаци на моделирането, които не са от днес и от вчера. Изхождам от схващането си за хипотактичен и паратактичен модел в европейското изкуство. От това схващане произтича друго тълкуване на генезиса и моделната същност на „модерна“. В него отпада аморфната употреба на понятията „традиция“ и „взривяващия я модерн“.

В случая този път не е тема и поради това, че обектът е особен — българският модерен лирически тип. Няма да кажем нещо съществено за него, ако проследим кога се е зародила модерната художественост и как се развила от едн кога си до едн кога си. Нашите прадеди не са и подозирали, че на света има Джон Дън и Луис де Гонгора, още по-малко, че за тях ще говорят Елиът и Лорка. Те са пеели своите песни и са разказвали своите приказки, в най-добрия случай им попадне някой дамаскин. Отношението ни към модерната лирика на света е от няколко десетилетия. Приближаваме се, но се и разминаваме.

Но към другия въпрос — моделната същност на този тип, варирането на хипотактическите принципи, техните извори в предишни културни стойности — днешната българска художественост не е безразлична. На мене ми е близък този въпрос. А за случая — и особено потребен.

Ако примитивите, културата на фолклора и мита, изображенията на архаичните цивилизации са включени в системата на паратаксиса и хипотаксиса, то е защото в нашия век те станаха невероятно актуални, след като бяха естетически възприети. (В досегашните схващания за двуделност на културните типове примитивите не присъствуват.) Актуалността говори за близост на моделиращите принципи. Примитивите станаха за нас това, което те не са били по предназначение в създалото ги общество — т. е. изкуство. За изграждането на българския модерен лирически тип тази връзка има голямо значение.

Двуделната система — да напомним възгледа си — се появява през античността, когато субектът се отделя от обекта и мисълта от предмета. Паратаксисът отличава равновесната постройка с обособени, хармонични, хоризонтално разчленени, завършени в себе си елементи, човекът и предметът съвпадат със себе си. (Античност, Ренесанс, класицизъм, академизъм.) Хипотаксисът е субординирана постройка, неравновесна, с незавършени и необособени елементи, човекът и предметът не съвпадат със себе си, възприемащият е въвлечен в мистерии и в творбата. (Примитиви, средновековно изкуство, барок, романтизъм, модерни.)

Колкото повече вървим към новите времена, взаимодействията стават все поплътни, а след Ренесанса обемат и противоположни стилови характеристики. Двата модела си отнемат странични характеристики и задълбочават основните. Модерният хипотаксис е среща на идващите от вековете асиметрия, деформативност на постройките и множественост на гледните точки с повишаващата се субективност на художествения акт. Той абсолютизира някои от главните признаци на модела: отделяне на изображение от изображаемо, йерархичност и подчиненост на частите спрямо цялото, условност. Онова, което го отличава, *конструктивната основа на неговия генезис* (а не някакъв „фатален миг на разцепление“ от традицията) е *превръщането на даден принцип от правностен или по-слабо йерархизиран в диктатурен, във водещ и определящ се над останалите.*

Дали това ще бъде цвят, линия, конструкция, езотерична фантазия, обем, музика на стиха, острослов, интелект, време, пространство, акцент върху слаби тактове в музиката, система от петна, размити контури. . . — все едно. Важното е, че един принцип в дадено изкуство (често и в няколко изкуства) се издига в култ и това прави лесни и много манифестите, школите. Тяхното умножаване е лесно, според леснината на поредния култ. (В средата на века един испански критик написал дори книга „Изми“.)

Промяната в разбиранията за цялостност се отрази първо на лирическото слово. Поетическият и комуникативният език днес се различават чувствително. (Това, разбира се, далеч не е ново — познават го примитивите с техния митичен език, който вероятно е бил съвсем различен от комуникативния; познава го „ученият език“ на елинистическата поезия, куртоазният език на рикарската лирика, парадоксално-метафорическият език на барока и романтизма.) Нашите поети не биха повторили след Готфрид Бен, че лириката е отшелническо изкуство. Но биха се поласкали от мисълта, че лириката е един самотен връх сред по-равните долини на литературата. Нейният език е по-особен. Нейното слово днес отблъсква първичните и естествените нагледни на нещата. Актуализирани са вторични значения. В тях се таи амбицията на поета да вникне в скрития смисъл на явленията (зад думите и нещата, по един стих на Михаил Берберов, или в биографията над думите, по стих на Христо Фотев). Светът се оглежда в лирическата творба наистина отразен, далеч от своята природонаподобителност. Естествените причинно-следствени връзки отпадат. Активизират се асоциативни планове, новомитични символи, идещи от архаичните култури и носещи в себе си спойка на разновременни стойности, единство на несходното, алогични образи, връзка на представи, които не следват една от друга. Подробностите добиват смисъл в контекста, сам по себе си смисълът им е неопределен. Смисълът витае над думите, между редовете. Думите излизат от равновесието и привычката на своя делник и влизат в нов комплекс от ценности и представи. Нови сигнали затормозват обичайния ред на възприятие. Създават други, непознати русла на възприятиенния ни комплекс. Смисълът не произтича от слово, наподобяващо и назоваващо явлението в устойчив обем и контур, а от диалога на думи без първичен сетивен наглед. Стихотворението-метафора, за което ще говорим, не е светът, съставен от елементи, а едно непрекъснато пространство с охладен горен семантичен слой на думите. Смисълът следователно не е резултат от хоризонтално симетрично членене на натуронаподобителни подробности, а от вертикалното им подчинение на един диктатурно извисен признак, властен и организиращ.

Малка е възможността да се потопим в атмосферата на една непринудена, още по-малко сетивна причинна следственост. Темата не произтича от пластичния свят, а се налага. Тя намира своята логика в метафорическото създаване на трето от други две. Поетическият свят не е съграден в едно реално пространство, а създава чрез новите си средства свое особено пространство, което нерядко изглежда имажинерно. (Оказва се, че не само живописиста има този пространствен закон.) Принципът на „обратната връзка“ в композицията, тълкуван от много изследователи и свойствен въобще на всяка художественост, днес е динамизиран. Един шрих, една подробност, едно чувство в началото на лирическата композиция добива неочакван смисъл, след като сме възприели комплекса на творбата. Докосването до цялото става преди разбирането, преди пълното смислово асимилиране на творбата. Очарованието на целостта, нейната неопределеност впечатлява съзнанието толкова, колкото го възбужда. Разбирането и очарованието не вървят заедно.

Образецът на поетическата хипотактичност е:

СТИХОТВОРЕНИЕТО-МЕТАФОРА

Метафоризацията според възгледа ми, изложен в „Съпоставки в изкуството“, е светая светих на хипотактичния художествен модел. Метафората е асиметрия, субординация на съставлящите и парадоксалност на мисълта. Тя потулва нагледа на явленията и от съчетанието на две далечни (често несъчетаеми) неща образува трето, което „забравя“ за тях. Активизираните вторични значения се спояват в нов ред, в необичайна връзка. Те могат да бъдат само преносни. *При господството на метафората* (а не само при наличие на метафори, което е обичайно за всяка епоха, вероятно и няма стихотворение без метафора) на лирическото създание е *отказана възможността да следва обичайния ред на нещата*, тяхната логистичност, видимия им смислов строй. Предметите са извърнати и озовани в други съседства.

С това често предизвикват иронични ефекти. Иронията с нейните много подбуди (дистанциране, психически и духовни подбуди, социално-исторически преломи) е в силна връзка със стихотворението-метафора. Във всяка лирическа творба от интересувания ни разред независимо от интонацията и темата, независимо дори от желанието на поета — има открита или скрита ирония. Просто така се подреждат образните ядра, така се конструират мислите и чувствата. Сигурно невинаги Михаил Берберов, Любомир Левчев, Христо Фотев, Константин Павлов, Иван Динков и ред други поети влагат нарочна иронична интонация, но ироничните ефекти се потаят „между думите“, изскачат „между редовете“. Както говорим за стихотворение-метафора, така може да говорим за стихотворение-ирония.

(За контраст — няколко думи за любимия пренос на паратактичния модел — символическия. Символът запазва първичния наглед на предметите и явленията, тяхната устойчивост и твърдите контури на обемите им. Той намножава подробности в дълъг ред (в принципа на символа този ред може да е безкраен). Фантазията на поета се измерва с качеството, но и с количеството на предизвиканите асоциации и символически подробности. Всяка от тези подробности стои и сама за себе си, доколкото в художественото творение това е възможно. Пейзажът е пейзаж — една поетична картина със символически задатък и втъкана в него метафоричност. Гласът на лирическия субект е всевиждащ, той споява всичко — представите си го у Вазов или Кирил Христов.)

Ще разгледаме два варианта на стихотворение-метафора на съвременни български поети. Те са „Капката“ („Взривна зона“, 1978) от Андрей Германов и „Езеро“ („Есенна тишина“, 1976) от Христо Кацаров. Третият пример, който бих желал читателят да прибави към двата примера, е „Сгъстена тишина“ — една цялостна творба (а не цикъл) от единадесет стихотворения от Дора Габе. Опит за интерпретация на тази великолепна лирическа композиция като цялостна метафора направих в сп. „Литературна мисъл“, кн. 2, 1977 г. Някои анализи в следващите страници по същество се отнасят към облика на стихотворението-метафора (например на стихотворения на Л. Левчев, Б. Иванов, К. Павлов, М. Берберов, Н. Кънчев, И. Радоев). Тогава ще уточним доста признаци на това знаменито достояние на модерния лирически тип.

Началният мотив на „Капката“ е с обичайно назоваване: запустението идва по баналния начин — с отсъствието. Той варира три пъти и ясната му логика е в кръга на нормалните представи за нещата. Но акцентите, зародени оттук, се пренасят върху други мотиви на композицията. Например. При отсъствие заледяването забива клин между плочите на покрива и от снега се счежда капка. Вариациите на този мотив, в началото контрапункт в една мелодия, се усложняват и постепенно обсебват обичайните представи. Те ги метафоризират (приблизително: запустението е една жестоко-постоянна капка). На капката и на жесто-

кия ѝ съюз с тревата не устоява и камъкът. В поантата идва силен германовски образ, който е последното възплъщение на метафоризиращата капка:

от око̀то на портрета майчин
поглежда те разкошна бяла шапка.

Капката не е пластичен мотив — явление, което лирическият субект описва в последователния ред на своите възприятия. Тя е една „вертикална метафора“, която „нанизва“ на своята логика всичко, вмести се в привичния му строй, руши реда на представите, подчинява го и създава лирическо творение, от което наистина първо ни облъхва някакво очарование, обзема ни силният образ на бялата шипка от око̀то на майчиния портрет (дошла малко изневиделица) и после бавно, може би и след втори прочит, иде разбирането.

По-усложнено се движат представите и образите в „Езеро“ на Кацаров. Това е една пластична картина, но необичайна. Природата не я познава в този вид. Човек трудно може да се наслади на представите от видяното, няма вездеша гледна точка, която хармонично и наподобително члени пластични картини и състояния. Ето първата картина:

Небето и земята птицата съединява.
Езерото полета ѝ отразява
и до дъното водата свети.
Къщи на села по хълмовете. И последни
поветови люлки на преселили се някъде поети.
И трева,
недоопасена от агне. Малко цвете
срамниче, опрашило се от пчела,
срамува се да ме погледне.

Усещате ли позната връзка между детайлите тук? Аз не. Те ми стоят обособени, незавършени и загадъчни. Всеки чака своя завършек, който няма да дойде сега. Някакъв друг смисъл витае над тях. Подобна е втората пластична картина („С осанката на мъдрец. . .“). В третата пластична картина, с началната молитва, темата започва да се оформя, някъде там се поражда и първото назоваване на цялостната метафора:

Запази водата, боже,
отразила образите краткотрайни
и пречистени като слова.
Твърдата съдба на камъка
тя няма, каменната издръжливост
на нещата груби.
Уповава се на бреговете си ронливи,
както стиховете ми — на рими
и на благозвучия. В пространството
разлива се водата и се изпарява
или в сухи пясъци се губи.
В обедния пек ще я спаси ли
сянката на плачеща върба?
Отлита птицата
и временното си гнездо от кал съзидва,
че само времето е постоянно.

Последната картина „митично“ затваря цикъла:

По напечените хълмове от залезите, рано,
докато пътеката се вижда,

отиват си пастирите,
кръга на своя хоризонт
пресичат. В лозето на вечерта,
под звездните асми
с големи, светли гроздове,
сами оставаме. . . Сами.
Водата, разхладила се, като живот
приижда.

Витаещият и митично-ритуален смисъл на стихотворението, който не усещаме в първия цитат, но подозирахме за него и чието отсъствие прави връзките охладени, картината енигматична, този смисъл е подвижността на нещата, тяхната неустойчивост, каквото е човешкото битие. Сега разбираме защо е тази птица, която съединява небето и земята, и от нейния полет, отразен до дъното, водата свети; защо с полета си птицата се явява пак в молитвено интонираното възлово тристишие (то и графично е отделено); защо са тези поетови люлки на преселилите се поети; защо тревата е недоопасана; защо пастирите слагат хляба и солта върху сянката на облаците и защо тези облаци плуват като венци към светове незнайни (!); защо заключителният акцент иде от тази митична вода и от молитвата за вода; защо пастирите в измененото време пресичат кръга на своя хоризонт и накрая водата, като благослов над света, като приижда разхладена.

Очевидно е, че зрението, единната гледна точка и видимостта на пейзажа далеч не са водещ принцип. Метафоризацията отрича най-напред тях. (В преображенията си спрямо цитаделата на паратактичните постройки — Ренесанса, барокът настоява най-много на „острослова“, на парадоксите, на всепроникващата и всевързваща метафоричност.) От подробностите остават да функционират само фрагменти, странно преобразувана пейзажност. Над тях властвува и ги споява с друга логика едн мотив, една метафора. Като в мит представите в „Езеро“ са добили странен порядък, молитвата за съзидание в тъжната и красива неустойчивост на света е и благослов. Митично тя ще опре и ще завърши в образа на прииждащата като живот вода.

Амбициите на модерния лирически тип за нова цялостност се подчертават от много обстоятелства. Може да се говори и за цикъл-метафора. Великолепен пример е „Глъбини“ от Дора Габе. Също така „Морето се завръща“ и „Тракийска гробница“ от Михаил Берберов, един поет с усет за субординирани единства както в стихотворение, така и в цикли. Творбите в „Морето се завръща“ не са обозначени жанрово — поетът държи на единната организация на цикъла от творби, а не на жанра-поема.

Стихосбирката на Анастас Стоянов „Наричайте ме вечност или миг“ доказва и по външните си признаци амбиция за нова цялостност. Книгата започва с едно стихотворение, което е ключ, но и извор за останалите. Всеки фрагмент почва с поредния стих на ключовото стихотворение. Прибягването към принципа на сонетния венец, без да се прави венец, има своето предназначение.

Интересно композиционно лирическо явление е книгата на Иван Здравков „Закълнете се в солта“. Нейна единна тема са страшните поуки от смъртта и страданието в напрегнатите исторически моменти. Поуките се изразяват в стихотворения с притчова сюжетна основа. (Притчата се удава много на този поет, вижте хубавия му цикъл стихове в „Пламък“, бр. 12 от 1980 г.) Стихотворенията започват с фрагменти, които съгънено формулират притчовото им значение, насочват ни не към видимости, а към подтекстови начала. Условно мога да нарека тази книга една голяма метафорическа притча.

НЕГАТИВНИ И ПОЗИТИВНИ КАТЕГОРИИ В ИЗКУСТВОТО

Испанският поет Дамасо Алонсо заявил: „За да определим нашата поезия в момента, ние нямаме други помощници освен негативните понятия.“ Казано е през 1932 г., цитирано е като симптоматично, неизгубило смисъл от един критик през 1955 г., може да го повторим и сега без загуба на стойността му.

Иначе не може да се опише нито едно явление на модерното изкуство. Това може би се почувствува и дотук, като говорихме за модерния тип лирическа композиция и слово, за метафоризацията и за преobraженията на творбата в стихотворението-метафора. Думите, които се употребяват, за да се отличи модерният художествен тип, биха възмутили Бокачо и Петрарка, Боало и Белори, Гьоте и Пушкин, да не говорим за академичите-класицисти и за стожерите на пет-шест правила в реализма. Но не съм сигурен дали ще възмутят примерно Шилер: в труда му „За сантименталната и наивната поезия“ твърде често се срещат „негативни категории“ в положителна употреба, след като си е поставил сложната задача да раздели поетическото отражение на два обхватни противоположни типа, всеки от които има своето място. (Сантименталният и наивният тип съпадат в много от признаците си с хипотактичния и паратактичния модел.)

Днес негативните категории се употребяват, за да се означат както художествени типове, така и стойности. Ето някои от тях, които модерното изкуство използва: дисхармония, некохерентност, дехуманизация, разпад, преливане между реално и фантастично, поетизиране на грубото, дислокация, маниерност, атоналност, отчуждение от натурата, словесни и синтактични деструкции, самостойност на цвета . . . Да ги избирам ли всички? Все ще пропусна някои, толкова са много. Явно нещо е станало, щом поезията и другите изкуства в нашия век (не знам защо го наричаме динамичен, техницизиран, напрегнат, след като всеки век плаче от същото?) се характеризират така „мазохистично“ — отличавайки себе си с негативност. Това върши критиката, но и художниците. Художниците в ново време имат активно критическо самосъзнание. Обилното на „измами“ подтиква към манифести и критически самотълкувания, поражда теоретически амбиции. Огромен трябва да бъде списъкът, но защо да избегнем част от него: Бодлер, Верлен, Дени, Синяк, Матис, Дебюси, Аполинер, Кандински, Бретон, Шьонберг, Елиот, Маяковски, Белий, Валери, Лорка, Елюар, Гео Милев, Томас Ман, Ален Роб Грийе, Мишел Бютор. . . Съчиненията на тези творци в една или друга степен, в една или друга форма са „царство на негативните категории“. Стига се дотам, че в едно съчинение на критик ще изпусна и въпросът „Дали модерните поети са отишли по-напред от нас, че не можем да намерим подходящи за тях понятия и затова трябва да ги опознаваме чрез негативни категории?“

Нещата биха били твърде драматични (нали така изглеждат?), ако им вменяме качеството пионери в една естетическа категориалност. За сетен път си мисля, че моделните сходства в историята на културата отнемат на модерната мисъл възможността за самооблъщение, драмата на първенеца, които тя с такава страст си вменява. Това може да стори само науката — откритието при нея зачерква предишната постановка (поне в точните науки), на предишните си епохи гледа с умиление. В изкуството, чийто исторически закон е „ренесансовостта“ (актуализирането на „стари“ принципи), е обратно.

Същият извод — и от прилагането на негативните категории. Драмата днес, че не може иначе да се опише един модерен текст, е исторически съляпа. Боравенето с негативни категории е старо колкото самата култура. Какво не бихме дали да имаме достоверен документ от примитивите, да ни съобщи понятията, понятията, с които е описвано едно творение на словесния, пластичния и музикалният ритуал! Сигурен съм, че той ще бъде тържество на негативните категории.

Разбира се, подобен документ не се пази, защото няма, той е невъзможен от гледището на архаичната култура: да се погледне отстрана творението на примитивите, на божествено-ритуалния лик, да се опише (ако и да има азбука), е противопоказна дейност. Но затова пък при естетическото възприемане на примитивите днес, включително и на фолклора, категориите, с които ги описваме, са от такъв разряд. (Срв. литературоведския анализ на народната песен у Никола Георгиев.)

Но все пак как се зараждат негативните категории? Отговорът ще ни даде ключ и към положителната им употреба.

Всяка класичност (паратаксистът) се отличава най-напред с равновесие, просто-та и завършеност. Усложнението на този тип, преобръщането на неговите принципи се *завършва в негативни категории*. Това е дело на хипотаксиса. Разбира се, превръщението не е безболезнено. Никога то не е съпровождано с одобрение. Усложнените и негативно описани хипотактични построики винаги се посрещали къде с неприязън, къде с недоумение, къде с негодувание, къде с хохот. Не само посрещани. Така се отнасяли към тях и с късна дата (например късния класицизъм към барока, XVIII в. към „пияния грубиян“ Шекспир или към „многоучените“ и „мъртви“ композиции на Бах). Изобщо превръщението от „положителната красота“ на паратаксиса към „негативните категории“ на хипотаксиса минава през сътресението на неприязънта.

Да навлезем в някои по-ярки примери, които историята на изкуството предлага.

Един кратък период в изкуството на XVI в. днес се обозначава с думата маниеризъм (макар с отчетливо разногласие в оценките, в типологизирането и времето на проява). Причина е „маниерността“ — високата *условност*, *светът*, *видян като лабиринт*, *изкривяването на характеристиките*, *дислокацията* на времето и пространството, *двусмислеността*, *хаосът* и *неяснотата*. Макар да нямаме документ (поне на мен не е известен) за „сътресението на обидата“ спрямо маниеристите, не се съмнявам, че публиката болезнено е усещала деформациите на положителната ренесансова красота, която е още пред очите ѝ и която (макар в имитационен вид) още се създава въпреки липсващите вече предпоставки. А. Лосев находчиво нарече късния Ренесанс, който по време съвпада с маниеризма (а според много автори това е истинският маниеризъм), „самоотрицание на Ренесанса“. Същото е валидно за някои прояви на френските поети от Плеадата и за нейния вожд Ронсар. Те разработиха схващането за поета като вития и пророк, за *изтъпленост* в творчески акт, за повишената лирическа изповедност и *субективност*, за *чувствена красота*. В творчеството им се вижда *острият разрыв* в окръжаващата действителност, формалната *виртуозност* на стиха.

И все пак крайният си израз преобръщането на положителните ренесансови категории намира в барока. Ако в маниеризма се колебаят, в барока те са напълно отрицателни. „Сътресението“ е почувствувано болезнено. Със своя класицизиращ вкус Якоб Буркхард нарече барока „Ренесанс, който *говори на подвизя диалект*“. Хайнрих Вьолфлин с по-късна дата го нарече „*обърнат* Ренесанс“. Малцина днес знаят, че понятието барок е негативна категория. То е дадено от по-късните класицисти (целта, разбира се, е била ругателна). Искали са от гледище на своя класически идеал да заклеят творенията и възгледите за „*неправилна форма*“, за *неотчетлива и незавършена форма*, за *претрупаност* и *хаотично движение*, за *странни асоциации* чрез *метафората като всевалиден принцип*. На испански барок означава „*бисер с неправилна форма*“, на италиански е „мнемонически термин на средновековната логика за означаване на *екстравагантен аргумент*“, във френските ателиета думата е употребявана, за да означат „*смекчавам, разтварям контурите на предмета*“.

Да се задържим още малко в тази епоха — за сметка на романтическата, когато битката между „положителния“ класицизъм и бунтовния „болен“ романти-

зъм е вече открита и, общо взето, повече позната. Академически настроеният художник и блестящ критик Фромантен — типична рожба на позитивния XIX в. — пише знаменитата си книга „Старите майстори“ след едно пътуване до Белгия и Холандия. На едно място той е смутен: „Нощна стража“ от Рембранд. Със силните си сетива критикът усещал „магичността“ на творбата, но не я разбрал като изключителна, като нещо ново. Тя е чужда на неговия положителен вкус, затова си служи с негативни понятия. Някои от тях са просто отрицателните оценки на разминаването. Но други (чест прави на добросъвестния критик) може да се употребят и в положителен смисъл. Фромантен не е чужд на авторитетния изкуствовед Ръскин, който в амбицията си да защити класическия вкус и в частност рафаелизма и да се противопостави на нахлуващите нови вкусове бил яростно настроен срещу Рембранд и Шекспир. Фромантен говори за несръчно полагане на цвета, за *разединяване на светлината и цвета*, за *липса на единен светлоизточник* — в картината той е някъде „зад платното“, за лошо портретуване, *грубо полагане на мазката*. Говори и за лош рисунък, защото искал рисункът да следва предметите, да се покрива с тях, да ги завършва. При Рембранд това е нарушено в името на други естетически цели. Те са непонятни на Фромантен и той описва картината с негативни категории. На тях той не гледа положително, но това е друг въпрос.

Литературният верноподаник и доносчик на политическата полиция Ф. Булгарин, който страшно ненавиждал Пушкин и Гогол, изпуска в една статия ругателното название „натуралистическа школа“. Подето от някои критици, понятието става негативна категория с положителна употреба за едно голямо направление в руския реализъм до ранния Достоевски. Днес тя е дори с школска популярност. В 1883 г. Верлен написва серия от есета за Рембо, Маларме, Корбьер и други и ги издава в книга със симптоматичното заглавие „Прокълнати поети“. В очите на публиката този изпълнен с трагизъм и особено достойнство израз вероятно е бил негативно понятие. Крайно поучителна е историята на импресионизма. Тя и най-често се привежда в случаи като нашия, защото е шумна и артистично-красива. „Импресионизъм“ е понятие, дадено от критик по повод известната картина на Моне „Изгрев слънце. Впечатление“. Дадено е пак ругателно. Какво е обозначено с него, какви негативни категории са идвали в съзнанието на всички, които с хомот са гледали картините на тези художници, се знае. Днес в понятието „импресионизъм“ и в повторените или нови негативни категории (неустойчивост на мига, техника на разделната мазка, преливност на нещата, изтичащо време, експулсии на светлината, разрушителни и освободителни тенденции, фантасмагории на цвета у късния Моне, разрушение на бариерата между пространството на платното и реалното окръжаващо пространство, неочаквани гледни точки, срязване на фигурата и предмета в края на платното) никой не влага негативен смисъл.

Така е с всяко сериозно художествено явление, чийто истински оценки и възприятия настъпват по-късно.

Преходът от позитивни към негативни категории според вибрациите на двата художествени модела се дължи на симптоматични причини от философско естество: съвпадането или несъвпадането на човека със себе си. Ехо на този преход е отношението здраве — болест в художествената култура според възгледа на Томас Ман. В „хармоничния“ модел на класическото изкуство човекът съвпада със себе си и е изведен на постамент като мярка за всичко. Протагоровата формула става негово правило. В „неравновесния“ модел е обратно, човекът не съвпада със себе си. Той е зависим от средата, изпълнен с остри противоречия и контрасти (барок и романтизъм), „вгледан“ е ирационално-мистично в божествената същност, която е мярката за всичко (средновековната култура), свързан е митично с Вселената (човекът на примитивите). Особено силно чувствава то-

ва несъвпадане човекът на „модерния“ ХХ в. Неслучайно хипотактическите признаци тук добиха такава острота и крайни форми. Освен това след Ренесанса човекът става все по-субективен и се отделя от света. (Съвпадането със себе си е възможно само в подражателните неокласически школи.) *Оттогава насам хипотаксисът е оценяван негативно от другия модел.*

А преди това? Защо средновековните категории не са негативни или не са така негативни, както са маниеристичните, бароковите и романтичните за класическично устроения ум? Истината е, че Ренесансът отрича яростно средните векове, нарича ги варварски. Но понятия не им даде. Негативните категории за Средновековието са от нашата епоха, в която подобно на примитивите моделно сходните средновековни творения заживяха втори (макар и културно нереален) живот. Тези понятия са *обратна перспектива* (увеличаване на размера на фигурата и предмета според отдалечаване от наблюдаващия), *висока условност*, *спиритуализъм* и *иррационалност*, отрицание на телесния и чувствения човек. Причината Ренесансът да не предлага в отрицанието негативни категории е в обстоятелството, че идеологията, която обслужва тези негативни категории, е била все още положителна. И ренесансовият, и класицизиращият („антикизиращ“) човек през средните векове не гледат негативно примерно на формулата „откажи се от мирската суета, бой се от бога и ще спасиш душата си“. Имало и богохулници, но те не определят епохата. Положителната идеология пречи отрицанието да се разпростре върху основополагащите принципи. Това става по-късно, когато самата идеология не е „положителна“.

Механизмът следователно е превращение на *отрицанието* в „*негативна категория*“, която служи за *положително* означаване.

На нас българите този механизъм е познат, но неотчетливо, без плавно развитие на циклите. Проявявал се е сконфузено. Известно предимство е, че имаме по-малко основание за „драма“, защото сме по-„девствени“. Французите могат щедро да употребяват негативни категории. Те са претръпнали, след като имат своята изключителна готика, след като знаят драмата на романтиците и импресионистите. Ние още не сме изживели истински паратаксис като цялостно, господстващо явление в културата, а камо ли да сме почувствували трусовите на смяната му с хипотаксис и механизма на превръщението. Големи наши творци копнеят по класически идеална красота, пък творчеството им е хипотактично в принципа си. Образци са живописиста на Майстора и прозата на Йовков. Дори един Златю Бояджиев, чиято живопис до премреждието се нарича неокласична, неокватроцентристка, руши непрекъснатия канона още тогава, а заложените у него други моделиращи принципи избуяха след 1951 г. (Далеч не съм убеден, че заболяването и лявата ръка са единствената причина да рисува така.)

При нахлуване на „модерните форми“ нашите творци подхождат към тях плахо. Не само по идеологически причини не приветствуваме понятия като разпад, дезориентиране, отблъсъци на унищожението, ирационалност, астigmatичност, дехуманизация, брутализация. . . До преди колко беше: бащата стои с чекръка в едната одая, синът чете Уайлда в другата. От „двете одаи“ и досега не сме се отървали (те символизират един нашенски културен принцип) — бащата стар стожер на няколко правила, синът „от модерен по-модерен“. Но както в единия, така и в другия случай — погаждат се. Двете страни не са части от големите цикли, в които се изживява един модел и от деструкцията му се раждат негативни категории. Наченки на противопоставност имаме в двойките Вазов — Яворов (или Вазов — Пенчо Славейков), Елин Пелин — Йовков. Но само наченки.

Но така или иначе процесите са необратими. Може да допуснем с облекчение, че развитието на нашата култура няма да е все „ускорено“: да съвместява

тенденции, които европейската култура познава отдалечени във времето. След малко или много време вероятно и нашите степени ще станат други. Кой знае.

Модерният лирически тип у нас участва с особена енергия в преобразяването на поезията, формира релефно черти на модерния хипотаксис. За интерпретирането му ще приложим немалко от популярните негативни категории. То е неизбежно, а и отдавна е влязло в критическата ни практика. Нямаме само цялостно изследване. Но в много статии и рецензии се пише за фрагментарност, асоциативност, незавършеност, импровизационност, охlabени композиционни връзки, образни дислокации, диспропорции, неопределеност, изоставяне на причинно-следствените връзки, кълбо от метафори, деконкретизиране, nonsens. . . На нашите негативни категории липсва агресивността на модернистичните прояви, където разпадането на съзнанието и безсмислието са издигнати в култ. Тя ни е чужда. Негативните категории реално отговарят на състоянието на културните стойности у нас и чертаят специфичен път на развитие.

* * *

Ще започнем с *фрагментарността*. Нейни „подгласници“ са поетическата недоизказаност, асоциативността и незавършеността на образа. Толкова много се говори за тях! Те призовават един белег на днешното възприятие: продължаването на художествения образ в съзнанието на възприемащия, въвлечането на естетическия консуматор като съучастник в „мистериите“ на прозведението.

В по-далечен ред на мислите ще стигнем до „мазаичната култура“ на днешния човек. Нейният обичаен механизъм е изместването на ценностите и объркване реда на възпитание и образование. Преди още да е играло с парцалената топка, да са му разказани или да е прочело приказки, детето е видяло на телевизия сладкодумния чичко Кенет Кларк и Авакум Захов, чуло е думичката панагюрско съкровище или пък майката се чуди как да му обясни какъв е този странен човек Дон Кихот. Нещата попадат неадекватно, в безразборни фрагменти, изпреварвайки, заличавайки стария порядък. Фактите се струпват в съзнанието в хаотични сбирки, в чудати съседства. Масмедните — които са „предимство и проклетие“ за модерния човек — променят не само възпитанието в различните възрасти, но и оформеното съзнание. Докато човек е по терлици на фотьойла, синият екран, радиото или вестникът му поднасят отдалечени и приближени, обясними и необясними, искани и неискани факти, нужни и брутални. Нещата в съзнанието се стълпотворят, не се завършват, не се обособяват.

Това не подминава художественото отражение. По-горе посочих в причините на българския модерен лирически тип промените в статута на човека и на поетическите сетива, собствените извори и отраженията на художествения климат по света. Сега ще добавя и тази причина. Поетът днес припряно зове читателя за сътворец. Това е типичен хипотактичен принцип. Той се умножи с подбудите на мозаечната култура и масмедните. Читателят е въвлечен в битието на творбата. Той е негова „част“ — не само нужният интелигентен и подготвен за адекватен прочит човек.

В това се състои важната черта на модерния лирически тип: да задава въпроси, а не да отговаря на въпроси. Или отговорите на въпросите да бъдат индивидуални. Може ли с пасивно читателско съзнание да има висока стойност стихотворението „Езеро“ на Христо Кацаров? „До другата трева“ на Биньо Иванов? „Капризите“ на Любомир Левчев? „От облак мъх във бистро синьо. . .“ на Михаил Берберов? „От мълните всеки има белег“ на Николай Кънчев? Загадките на фрагментите провокират, оставят свободни полета, които възприемащото съзнание попълва. Иначе целостта се разпада на фрагменти. В естети-

ката на хипотаксиса, където човекът и предметът не съвпадат със себе си, фрагментарността предявява много силно своите права. В модерния лирически тип в частност липсва водещата спояваща фигура на лирическия субект. В паратактически лирически тип той е вездесъщ — убеждава, проповядва, изповядва, но с това ни държи „пред творбата“. В модерната лирика лирическият субект е подчинена функция. Дистанцията между творбата и читателя отпада. Същото с пейзажа. Наслаждението от картината, в която предметите съвпадат със себе си, в която завършеността е зададена от наблюдаващия субект и ни държи пред творбата, в която бардовият глас на поета вижда всичко, включително въпросите и техните отговори, загадките и техните отгатвания. . . — това наслаждение днес го няма. То е чуждо на модерния лирически тип. Неговите творения предлагат друг вид наслаждение.

Разсъждавайки за ролята на лирическия субект в творбата („неправилно го наричаме „поета“), ще ми се да припомня едно наблюдение на Борис Делчев от преди двадесет години по повод „Сатири“ на Константин Павлов — още по-вече, че известните му „Разговори за първи стихосбирки“ от 1960 и 1961 г. не са без значение за панорамата на интерпретирания въпрос, някои от оценките на критика са още свежи. „Когато се каже сатира, обикновено се мисли, че това е литературно произведение, което съдържа една присъда над другите. Според тази представа авторът наблюдава жизнените явления на своето време, преценява ги и — като съдник, който стои над човешките слабости и не е отговорен за тях — порицава пороците на обществото един вид от птичи поглед (. . .). Съществува обаче и една друга сатира, по подход и задачи твърде различна от първата. Тя цели не да отрече съществуващото, а да го оздрави и би могла да се изрази с формулата „Такива сме ние“. При нея авторът не се отделя от хората, които го окръжават, и от обществото, сред което живее — не се огражда с мълчаливото предположение, че е недосегаем за порока. Напротив, той порицава злото със съзнанието, че то е проява на неговия свят, на близки и понякога на мили хора — че тъй или иначе той самият е отговорен за това зло. Оттам съкровено-драматичният характер на такава преценка: тя представявяа и присъда, но и самоприсъда, затова обикновено съдържа белезите на надмогване и страдание. От такива сатирически позиции излиза според мен и Константин Павлов“. Много тънко видният критик е усетил нещо, което постепенно се превръща в трайна черта на модерния лирически тип, не само в сатирическите му преображения. (В „Стихове“, втората книга на Павлов, например тази черта става много по-смислена и дълбока.) В новата художествена организация лирическият субект вече сам е един „фрагмент“.

Христо Фотев има едно стихотворение, в което пластичната картина е символна за нас: „И нощите са. . .“ („Лирика“, 1965). Картината е зимна, предметният свят е затворен в себе си, застинал и „безконфликтен“. Фрагментите на целия пейзаж са изолирани от снега и студа: „Земята е сама за себе си“, „Луната е сама за себе си“, „И всички сме сами за себе си“. Дървото с прастария си релеф на пещерен човек също е само за себе си. (Срв. у Кръстьо Станишев: „Тези думи, изразани със нокът в замръзнал прозорец.“) Външно видима връзка няма. Тази зимна картина е като модерно лирическо творение. Между обособените и непонятни фрагменти има невидима връзка, която напомня поетическата мисъл, всепронизващото значение в стихотворението-метафора. Тя е в дълбоко забитите корени, по които винаги протича живот. Зимните условия предизвикват имитацията на изолираност, на безжизненост. Но корените са, които дават сила, голямото единство на нещата. Оттам иде техният смисъл, който през зимата не е показан.

Видимостта и същността се разминават. Върху това правило почива фрагментарността (и ред други негативни категории) в модерната лирика. Подска-

зана във видимостта, същността даже оспорва тази видимост. (При Л. Левчев, например метафорическите образувания се изправят срещу сюжетите.) Онова, което липсва в сюжета, има го в същността. Тя открива други значения във видимостта и ги свързва. Понякога е зададена преди тях. „Откриването“ е поетическата мисъл на модерния лирически тип.

Фрагментарността при Биньо Иванов е резултат от „стресовите състояния“ на мисълта и на словото, от някаква лавинност на чувствата. Фрагментарността изразява едно кризисно състояние, свят в неравновесие. В този наглед хаотичен поток в големи амплитуди, на метафора, която поражда метафора, зрее спояващата мисъл, която не позволява на фрагмента да протича в своя орбита. Спояващата мисъл се очертава видимо в обичайните за този поет лайтмотиви. Но не са те сами нейните изразители. Те са ударения като в музикална творба. В постигнатата височина на състоянието лайтмотивът внася началото, повтарящото се, трайното. (Тази организация е присъща и на Никола Инджов, но не в не така „завихрена“ постройка.) Диапазонът изглежда направо абсурден с криволичещия път от първичната представа на детството до универсалната категория. Значенията са до неузнаваемост преобърнати, стойностите са дислоцирани, предметният свят е в остра несъразмерност. Усещаме аритмите на неспокойния свят. „А всичко, и край мене, и у мене, се стяга, скача, свети и гърми“, каза поетът в „Навярно вечно“ (1980). Жестоко преплетените мисли и метафори в това състояние са:

като разхвърляни в полето вълци,
като навързани в мъглата желяза,
като към края втурнати звезди.

„До другата трева“ е един реквием и надежда на битието да устои; да се спаси в „неравната битка“ със злото. В предзимната ситуация в творбата, в очакване на другата трева „на мартеница ахнала“ се стълпотворят фрагменти от предмети, всяка от които хиперболизира жестокостта, трагизма на този реквием: вятърът се е промъкнал до края на гората, но не може да се втурне, част от жестоките паяци са разплетени, част от клоните удушвачи са развързани — но другите остават, защото няма време. Следващата строфа, която се скъсява с един стих (сякаш да отговори на стиха „защото няма време“) ни свежда от общата природна картина до един човешки живот. Завършва с неопределени въпроси и с лайтмотивен „отговор“ — „до другата трева довиждане и всичко“. Третият фрагмент, напреко на видимата логика и отново със стих по-къс — е един поток от назовавания, една амбиция сякаш да се призове целият свят или да се огледа той в състоянието на реквиема. И той завършва с познатия лайтмотив. Ако първата част е фрагмент-хипербола на реквиема, втората — на индивидуалната съдба, третата — на „всичкото възможно“, следващото четиристишие (то е в скоби не защото е „между другото“, а като символ на зимното „затваряне“) реализира материалното усещане на личния мотив с януарската черга от облак и вятър, който е свирил в лед. Поредният „нелогичен фрагмент“ връща към реалните измерения на реквиема, за да почувствуваме двойствената сила на лайтмотива „до другата трева, до другата трева“ като някаква широка пространствена стойност, но и като надежда във времето.

Лириката ни познава творби, в които стихът е афоризъм или е фрагмент с афористична настройка. Цялата поема на Михаил Берберов „Тракийска гробница“ (1968) е изградена по този начин и това я прави едно от ярките ни явления. В лирическите късове се успокоява съвременният поглед към исторически явления. Ние се оглеждаме в тях, но и те се оглеждат в нас. Останките на историята, на една тракийска гробница търпят поетически превръщения в афористични фрагменти. Само два примера, случайно взети: „Но замръзнали светкавици са не-

говите копия, напомнящи за древен гняв и посивяла доблест“. „Речни камъни изсъхнали без плясък на вълна, без милувка на пъстърва побелели: бяло каменно небе“. Същия вид постройка следва поетът и в стихотворения, и в други поеми — „Нефт“ и „Портрет без думи“, посветена на Ленин. Петко Братинов, Драгомир Петров и Иван Цанев имат стихотворения, които са изтъкани изцяло от афористични мисли.

Втори кръг от въпроси на негативните категории поставя:

РАЗПЛАСТЕНАТА КОМПОЗИЦИЯ

Говорихме по нейните въпроси. Ще съсредоточим вниманието по-конкретно върху *нишката, по която протича смисълът*. В разсъжденията върху стихотворението-метафора бе подчертано, че тази нишка не се опъва по видимите пластове на наблюдаваната картина, нито по допустимата, понятната логика на едно чувство, на едно преживяване и събитие. Движи се по разпластяващата логика на една назована от поета или от нас при възприятието метафора.

Ето стихотворението „Последна любов“ (1965) от Любомир Левчев:

В града на Омир —
там в родния град на Омир —
чакаш ме ти,
моя последна любов,
чакаш ме...

Дори и когато, уморени от преспи,
елените слезнат да ближат асфалта...
чакаш ме...

Но когато в изгнилата, стара беседка насядат
предчувствия,
роднини
и мълчания,
когато в електрическата крушка
започне да звъни шурец...
и бъде казано:
— Ще изгори...
Изгаря вече...

Нека загасим!... —
Ще бъде ли възможно да се чака?
Зашото ида аз,
последна моя, в града на Омир —
там в родния град...

Дето викат хората — нерде Ямбол, нерде Стамбул! Каква е тази последна любов, какъв е този роден град на Омир, какви са тези елени, които ближат асфалт, какво е пък тая изгнила беседка с роднини, изгаряща крушка и натежала от предчувствия и мълчания. Или и тук някои критици ще кажат — ребус, непонятна образна система? Явно тази разпластена композиция от „нанизани“ фрагменти“ таи в себе си също „другата връзка“. Очарованието от творбата изпреварва разбирането, загадките провокират да надникнем в изящния им смисъл.

Такова съчетание на две думи като „последна любов“ е невъзможно. То е един абсурд. Никой, включително поетът, не знае коя е последната му любов. Чака го в града на Омир — този град не е известен. Чака, когато елените слизат да ближат асфалт — това никой не е виждал. Вероятно няма да попречи на чакането и градски кичовата печална ситуация на изгнилата беседа. От всичко това идва пронизващата тъга и високата обреченост — да се вричаш на нещо неясно, на една последна любов в града на Омир, в града на Поета на поетите, сам той една неизвестност и загадка. „Последна любов“ става нещо по-обемащо по-универсално от едно конкретно отношение на любимата (а любима няма, тя не е назована) — една висока надежда, илюзия, но и абсурд. Висока и красива обреченост.

Третото ядро на негативните категории са:

ДИСПРОПОРЦИИТЕ

Свързани с него са дислокациите и деструкциите в образната система, нон-сенсът и едно особено явление, което по подобие на стихотворението-метафора назовавах условно стихотворение-ирония.

В стихотворението „Философия“ (1975) от Иван Радоев след афористичната констатация „Природата не прави нищо грозно“ следва пластична картина, която иронизира самото заглавие. Не става въпрос изобщо за „философски неща“. Картината е възбудена и в нейните вътрешни отношения, в обемите и пропорциите на нещата нещо се е променило, разместило се. Това е обичайният повод за несъразмерността — изопването на мисълта и сетивата.

Ще разгледаме пак стихотворение-метафора, но не с оглед на всепронизващия метафоричен мотив, а с оглед на дислокацията на явленията и предметите, на техните диспропорции. (Сега ще допълня, че предметната диспропорция е едно от най-съществените свойства на стихотворението-метафора.) Най-напред красивите момичета не са поетически образи, видени и описани като красиви. Има нещо друго, нещо в повече. Те са част от белотата на пролетния цъфтеж. Даже самите те опрашват цъфтящата улица. В сетивно-чувствената атмосфера на стихотворението нещо се е „размекнало“, нещо е излязло от руслото си, стига апогея на дислокациите: краката на момичетата са по-дълги от макове, косите им са по-сини от вятъра (да свържеш косата на жена с вятъра е понякога образ, но пък „по-синия от вятъра“?), очите им са по-светли от нощта (защо пък от нощта, когато тя е тъмна?); толкова са смели, че „не се боят, ако от невъздържаност гърдите им тръгнат сами по улицата“. Нещата са сменили местата си, значенията си, обичайните стойности — все под напора на напрегнато-чувствените мотиви и на иронията.

В модерния лирически тип нерядко дислокациите и несъразмерностите са драстични, хиперболите са неимоверни. Налага се агресивно-ироничен тон, който не щади нищо, преобръща ценностите, смъква маски. Не става въпрос за ироничността на Радой Ралин, която е къде по-хитра, къде по-плоска, но безпроблемна; за тази на Стефан Цанев, при когото агресивността е средство за самопоказ; за млади поети като Добромир Тонев, набързо усвоили най-лошите черти на подобна агресивност. Модерният лирически тип се себемменяването на „рицарска нравственост“, кой знае откъде дошла. Думата е за ирония, която смъква маски, но не с цел да издига друга — примерно на поета.

Константин Павлов беше първият, който започва с високи поетически стойности да смъква булото на много неща. Бихме могли да почнем и по-рано — с поколението в навечерието на войната, с неговата бохемска деструктивна същ-

ност. Но ще излезем от границите на нашето изследване и ще навлезем в друга проблематика, непряко засягаща модерния лирически тип.

К. Павлов има едно стихотворение, „посветено на славеите от западния парк“. Ако не познаваш К. Павлов, ще помислиш, че следва възторжена ода за най-възторжените певци на природата. Нищо такова. Както си върви и слуша, поетът се забравя и . . . се препъва в човешки трупове. Над всеки труп възторжено пее славеи. Рязък, остър, непоносим дисонанс. Той раздира слуха, от него мисълта, цялото ни същество изтръпва. Той е в основата на дислокативната образност на стихотворението и на пожеланието-поанта: славеите да млъкнат, да се обади един единствен гарван, да му каже страшната истина.

К. Павлов се самоопредели като поет, който си е откъснал четвъртинка от опашката на Рогатия и си е направил дяволско камшиче. Спомняш ли си Радичковото самоопределение: баща му го посъветвал да си топи перото в сажиде на комина и писателят ни уверява, че следва този съвет! При многото разлики Павлов и Радичков си приличат в гротеската, в тази „обърната кожа“ на нещата. „Стихове“ и „Свирепост на настроение“ между впрочем излязоха в една година — 1965, времето, когато най-бурно и в поезията, и в прозата кълняха нови симптоми, нови художествени сетива.

Творческото съзнание на К. Павлов кара свободата да крачи заканително и да се рушат идоли и статуи; да гори пророчески редове в пламнали частни библии; да крачат три милиона исусовци по водната повърхност, да отглеждат змии вместо пощенски гълъби; да строи българска вавилонска кула, за чиято основа трябват сенките на цялото човечество; в непротетриания пантеон паяжините му приличат на задгробни арфи, мишките си хапят опашките; в най-напрегнатите моменти на историята демитологизира красиви легенди за русалките.

Дислокативността (плод на „дяволско камшиче“), разбира се, не е само в гротескно-разбулващ вид. Тя е и конструктивна. Предметите и явленията сменят местата си заради някакво градивно новообразуване. Увеличават се обемите, властвуват хиперболите и деформациите, но вътрешноконструктивният мотив е очевиден в резултата на поетическата стойност. В стихията си е това явление в модерната поетическа притча. То е характерно още за фолклорния ѝ първоисточник, но на мястото на алегоризма застава метафоричността. Нещата се вписват в съзнанието ни с главна буква. От сюжет на притчата, от неин образ явлението се превръща в понятие. При Любомир Левчев то приема размера на фреска. В поемите на Добри Жотев вървят в „раздуги обеми“ грамадни природни явления, които са герои на сатирично-лирически притчи. При Петко Братинев природните стълкновения са алегоризирани нравствени диалози. При Йордан Милев са притчи на източна мъдрост. При Иван Динков, Александър Миланов, Марко Ганчев притчата търпи иронично-саркастични сризове. Михаил Берберов прибягва към нея с привичната си склонност към условност и „понятийност“.

За илюстрация на проблема ще се спра на чудесната притча на Николай Кънчев „Кукувица прежда“. Появяването и Очакването, видени като високи категории на битието и поради библейско-митичния им смисъл, тук обемат широко значение, превръщат се в притчови понятия. Инак не се очаква нещо конкретно. Първичният ред на представите се размества от метафоричния, който се издига до системата на малък мит. Нагледността, видимостта на нещата е дълбоко потулена, въпреки че притчовата картина се строи върху нещо конкретно: ранна утрин, предстои горещ ден, вместо в утринна хладина природата тръпне от възбудата на предстоящата жегата, стеле се марания като нещо злокобно. Нещо е объркано, очакваш да стане нещо нередно. С него започва поетът: „Този ден е отреден да бъде не по календара.“ Декларира отклонението от обичайното, тласка на изменящите се пропорции и обеми в притчата. Очертан е митоподобен път:

Толкова е топло още от зори, че е възможно
вместо слънцето да се вести самата гола истина.

Следващите тристишия разкриват Очакването от житейската среда (със сатирически мотив) и духа на поета (с неговата драма, със смаленото тръпнене пред тази Вестяването). Последното тристишие увенчава високия метафорично-притчов строеж на картината.

Но докато то очаква, нещо се отдалечава някъде,
без да се е приближило, ужасено от полето —
цялото покрито с кукувича прежда!

Метафорично-притчовият строй измества всичко от конкретното му място, нещата стават само знаци, едно възмо от преноси: полето не е поле, а знак за общество, кукувичата прежда е неговият смисъл, вместо слънце се чака някакъв модерно-митичен адекват — самата гола истина, приближаването и отдалечаването на „нещото“ е свръхусловно. Но има ясен, градивен смисъл. Няма да го приеме може би Кръстьо Куюмджиев, не е изключено да сгълчи поета, че нещо не може да се отдалечи, след като не се е приближило. Да, но може. В голямата амплитуда от конкретно до абстрактно, в деформираните обеми и в диспропорциите на общоприетите образи става напълно възможно нещо да се отдалечи, без да се е приближило. Това нещо е Истината в нашите представи и в нашите очаквания, то е Вестяването в мига на тайнството.

А когато същият поет се докосна до образа на Майката, той пак не се поколеба да прибегне до средствата на притчово изменените пропорции и дислокации на естествените явления. „Мама се открийва в равнината“ — този образ не може да има физическо пространствено покритие. „Планината е на юг преместена, ако щете вярвайте, от мама“ — тук вече обемът на образа добива митоподобна рамка, отключва митичен сюжет. И веднага след това обратното движение на пропорциите:

Оттогава има толкова години,
но за мама си оставам малък
колкото синапеното зърно!

В обратното движение с библейската заемка се очертава синовното преклонение. Но без клетви и пространни изповеди.

Напреженията, възбудата на образа стоят в основата на тези негативни категории на модерния лирически тип. Може да са открити, може да са и потулени. В поемата „Дългосвет“ от Никола Инджов, в напреженията, с които личният свят се приобщава към големия свят, явленията се дислоцират. В 16-а част под влияние на мисълта за атомния дъжд: веднъж „с прораснали в пръстта криле застива птица мълчалива“, втори път „вишните като японки в траур бял цъфтяха“ (европейската представа за траурен цвят се измества от източната), трети път „сега в нашия живот най-страшен е човекът бомба“, четвърти път „подобно плесен засиял със светлината си зелена“. Същото в „Звездопът“ от Л. Левчев. Случайно ли тези две силни поеми за трусовете по света (най-малко за това са написани), за общността ни с тези трусове и за тяхното преминаване през сърцето на поета (това е темата им!) имат толкова необичайни заглавия-неологизми?

Ще се върна пак към актуализираните примитиви. В стиховете на Михаил Тошков диспропорциите са в духа на езическокултовите хиперболизации. Какво е свойствено за тях? Като в примитивите и тук отпадат реалните граници между предметите и явленията. Стават странно уголемени и заплашителни, сякаш изваяни в дърворез, в каменна пластика, в странна хералдика или във фолклорна балада. Напомнят ранната поезия на Никола Фурнаджиев и Ламар, но не в тяхната езическа вакханалия. Тошков вижда в явленията чистота, но

странния фолклорен съюз с жестокост и особена заканителност. В „Суша“ („Протуберанси“, 1968): ранени биволи по небето чертаят магични знаци, за да измолят дъжд; изгнилото небе ще се продъни, влажни черни биволи ще се тръшнат край пивите като дъбови врати, но пак без дъжд; набита е с прахоляк дрехата на измисления ден; троскотът пристяга гърдите с жилавите си въжета. . . Езически хиперболизирана е мисълта за собствената човешка участ в „Същност“.

Аз съм заседнал палешник
в кората на забравено дърво,
което няма да ме пусне никога.
В клоните му всички ветрове
са навързани на възли.

Цикъл в „Протуберанси“ се казва „Магии“. Тези особености в лириката на М. Тошков не са „една багра в пъстрата палитра“ на днешната поезия, а оголен механизъм на българския модерен лирически тип. Актуализираните корени на колективната традиция са извори не само като национален културен комплекс, който в принципа си „захранва“ индивидуалната литература. Но и като формули на художественото съзнание, които се оказаха „модерни“. Ако Петко Тодоров, Кирил Христов, Цанко Церковски стилизират примитивите, модерните ни лирици — съзнателно или не, под влияние на днешните художествени стойности по света или с някаква интуитивна способност и нужда от собствен извор — асимилират техни, на примитивите, хипотактични принципи, приобщават ги за нови естетически цели. Дисонантна постройка, несъразмерност и хиперболизъм, множествени гледни точки и нонсенс, неопределеност и отворени рамки на образа, висока условност и деформативност. . . — много признаци на примитивите „попадناха“ в модерния ни лирически (и изобщо художествен) тип.

Нонсенсът е привидна безсмислица, съставена от отричащи се елементи. Една крайна метафора. В съотнасянето с цялото това „трето от двете взаимно отричащи се“ добива висока поетическа стойност.

Нонсенсът е средство на нравствения и поетическия каприз — един друг път към истината. Но да допълним така важното — логическият абсурд е поетическа истина, когато взаимно изключващите се елементи са в иносказателен план. „Отдалечава се, без да се е приближило“ е нонсенс, но чрез символ, който се таи в цялата картина.

Има някаква промисъл,
може би сляпа и затова
по-прозорлива и висша —
за часа на човешкия край.

Науката няма да се съгласи с това. Но Блага Димитрова го твърди в стихотворението си „Смътно започвам да осъзнавам“ („Пространства“, 1980). „Слепотата прави мисълта по-прозорлива и висша“ — нонсенсът е развит до крайна метафора. Връцете си поетесата държи висока поетическа стойност — слепотата като „вътрешно прозрение“.

В по-укротен вид нонсенсът е парадокс. Но е нужно да се впускате в иначе привлекателната широта на въпроса за парадоксализма като явление на модерната култура. (В „Съпоставки в изкуството“ показвах неговото дълбоко родство с всяка хипотактична епоха, даже има нарочни теоретически разработки в барока и романтизма.) При отсъствие на координативния принцип след провокацията на обичайната логика и видимостта на нещата, след усложняването на стиловете съвсем обичайно е парадоксалността да заеме водещо място. Тя се простира върху типа човек (парадоксалиста на Достоевски), върху типа поведение и изразност (Уайлд или Шоу). В лириката на века заема голямо място.

Парадоксът е не само крайна метафора. Той е и една дума, която условно също може да се нарече метафора. Тези думи са образувани от капризно въображение. Неологизъм или не, важно е, че в думата се сменя, скрупулосният анализ може да докаже това, дисонантна постройка на цяла творба. Търсят се пътеки, в които думите ще блестят като новоупотребени. Вижда се интересна мисъл, която е интересна сама по себе си, но и като новопостроена мисъл.

В лириката на Блага Димитрова „парадоксите и nonsенсите на една дума“ създават неравен ритъм, от който поетесата не се бои. Използва дума като глухарчина, хлебосолно слово, свръх-стига, стерео-мълчи, съчетания като „напрасно по напрасно“, „равносилно люлеене между Без и Със“, „внезапно по внезапно“, „все по все към земята“, „пространство и без“ (това е даже заглавие на цикъл). (Увелича се в тази посока и пише такива претенциозни стихотворения като „Ридание за Марина Цветаева“.) Обича да разглобява думите, да подчертава предлози, корени, представки и наставки, стига да носи друг смислов порядък в думата и в стиха. Чете думите в обратен ред, връща ги към етимологическия им смисъл, за да избегне общоупотребявания. Субстантивизира прилагателни, но и предлози. Върши това едва ли не като учен, но постига поетически стойности. Както казва в стихотворението „Към“ (ама заглавие!) — „Търся все думи — не наличното, а различното и многоличното в едно и също да означа“. Към — един предлог става символ, тема. Но се превръща и в обект на словесен експеримент;

към е моето заклинание,
моето изкупление:към

мъка.

към.

Разностранен е nonsенсът у Биньо Иванов. Неговият размирен словесен поток, вълната от метафори поражда nonsенс в думите, съчетанията, но и синтаксиса. Б. Иванов може да каже „приказка, която не е“, „лакомия край на тишината, която няма край“, да акцентува глагола Е и частицата СЕ за страдателен залог, да наруши граматическите правила: „потъвам те възкръснал, река“, „куклите се облягат на микрофона и пеят моретата едно след друго“, „и все ме плаче някой, все“, „навалях ти девет педи сняг“, „до сърна заспиване“. В ново съотношение са субектът и обектът. Субектът не стои встрани и не описва, той живее явлението. Но той е и негов обект: посоките на отношенията парадоксално се сменят. „От мене ли, към мене ли отиват стъпки?“ — къде е субектът? От мене може да отива нещо, но към мене то може само да идва. Поетически nonsенс са и обръщенията към нещо неназовано (неопределено): „аз те наричам“ („Наричам те“), „не се явявай“ („Буден, все така“), „ще изляза да те търся“ („Тогавата“). Също и стълпотворението от обръщения, които издават тревожно заплетена мисъл, но и безпомощност на човешкия въпрос:

Те си бяха наши, майко, сестро под тревата,
жено под тревата, сине неродеи,
татко върху танкова верига посолени, съседи,
(в един джоб златните ти зъби свиреха, съседи) —
там в пещерата край Риека.

Можем да продължим с още примери. Да увеличим негативните категории. Но като илюстрация, мисля, че и това е достатъчно. Целта е не изчерпване на явлението, а постановката на въпроса, теоретическото въвеждане към изучаване на модерния лирически тип. След като темата не е докосвана, трябва да започнем с постановка. Нужен ни е първо ключ.

КНИГА ЗА КРЪСТОПЪТИЩАТА НА ЖИВОТА

(„Вечери в Антимовския хан“ от Йордан Йовков)

МАГДАЛЕНА ШИШКОВА

Наричат „Вечери в Антимовския хан“ „най-мъдрата творба“ на Йордан Йовков,¹ „книга на мъдростта“, „дълбока книга“, „сладък плод на горчив опит“.² В какво се състои мъдрото очарование на „Вечерите“?

Опитае ли се да отговорим, ще се убедим, че всеки еднозначен, претендиращ за окончателност и пълнота отговор, прозвучава кошунствено елементарен, чужд на смисловата безбрежност на тази наглед ясна книга. Защото прибързаността е несъвместима с Йовковата сложно устроена мисъл, с климата на онова съзерцание, в достолепната меланхолия на което бе сътворен белокаменният, просъществуващ в извънвременна, символна монолитност Антимовски хан. Запомнили сме го като „редица осветени прозорци“ в мрака на угасващия ден, но от него — ето вече десетилетия — грее друга, непогасваща духовна светлина. Знаем го като „широко разтворена“ на кръстопът врата, зад която писателят е приотлил свят човешки — жив и самобитен, целесъобразно изграден и завършен във вътрешната си хармония. Но художественото му битие доказва, че този свят си остава неизменно отворен, „открит“ за нови тълкувания, шедър на изненади и своеобразно ориентиран, насочен към всяка нова действителност.

Разказите от „Вечери в Антимовския хан“ са сред онези зрели плодове на мисълта и художественото прозрение, към които не може да се посяга от позициите на категоричността и спокойната увереност. Безапелационността на обобщения и преценки ги наранява, умъртвява. При цялата им измамна простота — трудната и неведома простота на шедъворите — „Вечерите“ изненадват с вътрешното си многотемие и асоциативно-образно богатство. Написани в проза, те тежат от мъдра поезия, сентенциалност и символно многозначие. Затова и „отговорът“ — относително тъждествен, временен — предлага не само непредубеден диалог с най-мъдрия, нелюдим „мълчаливец“ в нашата литература, но и съзнание за необхватността, неизчерпаемостта и смисловата необозримост на всяко голямо произведение на изкуството, за естетическото му дълголетие и способност да се преражда, да заживява по новому във всяко ново време. Съзнание за възможността да се превърне не само в класика и плодотворна традиция, но и да бъде преоткрито, обогатено, обновено при включването му в нова ценностна конвенция — чрез създаденото по аналогия или в спор с него, като него — продължение или необходимо художествено отрицание.

¹ В л. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, 1933, кн. 8—9.

² Определенията са заимствувани от книгата на С. Султанов „Йорков и неговият свят“, С., 1968.