

ДВЕ ЕСЕТА

ПОЛОЖЕНИЕТО НА БОДЛЕР

ПОЛ ВАЛЕРИ

Бодлер е на върха на славата.

Томчето „*Песня на злото*“, което не съдържа и триста страници, има за всеки начетен човек по-голяма стойност от много далеч по-известни и по-обширни творби. То е преведено на повечето европейски езици; това е факт, върху който ще се спра след малко, защото друг подобен пример липсва в историята на френската литература.

Френските поети обикновено са слабо познати и слабо ценени в чужбина. Отдава се предпочитание на прозата; но поетичната ни мощ получава трудно и оскъдно признание. Порядъкът и своеобразната строгост, които властвуват в нашия език от XVII век насам, постоянното ударение, строгите правила на стихосложението ни, вкусът ни към опростяване и непосредствена яснота на изказа, страхът ни от преувеличения, които биха ни направили смешни, своеобразният изказан свиян, склонността ни към абстрактно мислене, са ни довели до сътворяване на поезия, доста различна от тази на другите народи, която в повечето случаи те не могат да възприемат. Лафонтен изглежда блуджав за чужденците. Расин им е недостъпен. Мелодичността му е прекалено тънка, рисункът прекалено изчистен, словото му — прекалено изискано и изпъстрено с нюанси, за да не остави безразлични всички тези, които не познават нашия език като роден.

Самият Виктор Юго е познат извън Франция единствено с романите си.

Но с Бодлер френската поезия накрая прекраща националните си граници. Четат го из целия свят; поезията му се налага като олицетворение на модерното светоусещане: тя поражда подражатели и оказва плодотворно влияние върху много умове. Хора като Суинбърн, д'Анунцио, Стефан Георге свидетелствуват по блестящ начин за Бодлеровото влияние навън.

Мога следователно да кажа, че има между нашите поети и много по-сложни и много по-нададени от Бодлер, но нито един не е по-значителен от него.

На какво се дължи това негово особено значение? Как една толкова особена, толкова далеч от всичко общоприето личност като Бодлер, е могла да окаже такова широко влияние?

Това огромно посмъртно внимание, тази духовна плодovitост, тази слава, достигнала до най-високата си точка, без съмнение се дължат не само на неговата самостоятелност като поет, но и на изключителни обстоятелства. Изключително е наистина съчетанието на критичен ум и поетична дарба. Бодлер дължи на това рядко срещано съчетание едно събоносно откритие. Той по рождение притежаваше в еднаква степен чувственост и прецизност; у него имаше чувствителност, която го подтикваше към най-изтънчени търсения по отношение на формата; но без съмнение тази дарба не би направила от него повече от един съперник на Готие, или някой отличен сподвижник на парнасистите, ако не бе имал шанса благодарение на своя буден ум да открие в творбите на Едгар По цял един нов интелектуален свят. Демонът на прозорливостта, геният на аналитичността, изобретателят на най-новите и най-привлекателните съчетания на логиката с въображението, на мистицизма със смятането, психологът на изключителното, литературният инженер, който стигна до дълбините на изкуството, използвайки всички негови възможности, ето какво видя той у Едгар По и всичко това го заплени. Толкова оригинални виждания и изключителни обещания го очароваха. От всичко това дарбата му се видоизмени, съдбата му като по чудо претърпя обрат.

Ще се върна след малко към последиците от чудесния контакт между тези два ума.

Но сега трябва да разгледам още едно значително обстоятелство при формирането на Бодлер.

Когато достига зрелостта си, романтизмът е в своя апогей; едно блискаво поколение владее литературната империя: Ламартин, Юго, Мюсе, Вини са в този момент първомайсторите.

Нека се поставим на мястото на младеж, който през 1840 г. достига възраст да пропише. Той е захранен с тези, които инстинктът постоянно го подтиква да унищожи. Самото му литературно съществуване, което те са предизвикали и подхранили, което тяхната слава е предизвикала, което техните творби са предопределили, е поставено в зависимост от отрицанието, събарянето, смяната на тези хора,

които в неговите очи изпъхват с прославата си цялото пространство и пречат да достигне единият до формите, другият — до чувствата, третият — до живописното, четвъртият — до дълбочината.

Въпросът е на всяка цена да бъдеш различен от това множество големи поети, събрани като по чудо в едно и също историческо време, при това всичките в своя разцвет.

Проблемът на Бодлер значи е можел — и е трябвало — да се постави така: „да бъде голям поет, но да не бъде нито Ламартин, нито Юго, нито Мюсе“. Не казвам, че той съзнателно е мислил така, но това задължително е било в Бодлер — било е заложено в същността му. Това е висшият му интерес. В областта на творчеството, област и на гордостта, нуждата да се отличава е неотделима от самото съществуване. Бодлер пише в проекта си за предговор към „Цветя за злото“: „Прочути поети отдавна си бяха поделили най-цветущите провинции в поетическите земи. . .“ и т. н. „Значи ще направя нещо друго“.

В крайна сметка той е принуден от душевното си състояние и от всички дадености да се противопоставя все по-категорично на системата или липсата на система, която наричае романтизъм.

Няма да давам определение на този термин. Това би могъл да направи само човек напълно загубил всякакво чувство за мисловна строгост. Това, което прави, е само опит да възстанови реакциите и вероятните догадки на нашия поет, и то в техния зародиш, когато той се опълчва срещу литературата на своето време. За нас е трудно да направим възстановка на впечатленията, които тя е оставила у Бодлер. И наистина ние притежаваме благодарение на по-сетнешното развитие на литературния процес, благодарение на самия Бодлер, на творбите му и на съдбата на това творчество, едно много просто и сигурно средство да прецизираме поне мъничко нашата задължително смътна, донякъде вишувана отвън, донякъде напълно произволна представа за романтизма. *Това средство е наблюдението на всичко, последователно романтизма*, което е дошло, за да го помрачи, да внесе в него корекции и противоречия и накрая да вземе неговото място. Достатъчно е да се вгледаме в теченията: творбите, възникнали след него, срещу него и които неизбежно, автоматично са били *точни отговори* на това, което е съставлявало същността му. Така погледнат, романтизмът е бил това, което е предизвиквало отпора на натурализма, и това, срещу което се обединяват парнаситите; по същия начин той бе това, което определи особено-то отношение на Бодлер. Романтизмът бе този, който предизвика срещу себе си, почти едновременно от много страни, стремежа към съвършенство — мистичната вяра в l'art pour l'art — изискването за безстрастно наблюдение и отразяване на нещата; *с една дума, желанието за по-солидно съдържание и по-маисторска, и по-чиста форма*. Нищо не ни осведомява така за романтизма, както съвкупността от програми, както и тенденциите на неговите приемници.

Може би недостатъкът на романтизма се крие единствено в липсата на мярка, свързана с прекомерното себеподобяване? . . . Юношество на всички новости е благодатно. Мъдростта, пресметливостта и в крайна сметка съвършенството се явяват в момента, когато вече трябва да се пестят силите.

Както и да е, но ерата на скрупулните започва приблизително по времето на младостта на Бодлер. Готие вече протестира и реагира срещу занемаряването на формата, срещу бедния и нечист език. Скоро разпопосочните усилия на Сент-Бьов, Флобер, Лъконт дьо Лил се противопоставиха на страстната леснина, на непостоянството на стила, на изобилните баналности и чулатости. . . Парнасити и реалисти ще продължават наглед да губят от творческата си интензивност и производителност, от словесната си развличеност, но загубеното те ще компенсират с дълбочина и действителни технически и интелектуални постижения.

Ще кажа, обобщавайки, че смяната на романтизма с тези различни „школи“ може да се опиричи със смяната на спонтанно с обмислено действие.

Творенията на романтизма обикновено трудно издържат на бавно четене, когато непрестанно се надига съпротивата на изтънения и изискателен читател.

Бодлер бе такъв читател. Бодлер имаше голям интерес — от жизнено значение за него — да усети, да установи, да преувеличи в собственото си виждане всички слабости и пропуски на романтизма, който отблизо е наблюдавал в творбите и личността на най-величавите му представители. *Романтизмът е в своя апогей*, си е казал навярно той, *значи е смъртен*; и е съзрял да погледне на боговете или полубоговете на своето време с очите, с които Талейран и Метерних около 1807 година са гледали на владетеля на света. . .

Бодлер гледал Виктор Юго; не е трудно да предположим какво си е мислил. Юго властвувал; той имал пред Ламартин предимството, че притежава безкрайно по-мошен и по-прецизен *инвентар*. Широкият регистър на думите му, разнообразието на ритмите му, свързобилието на образите му смазваха всеки поетически съперник. Но в много свои творби той плащаше дан на тривалността; изпадаше в пророческо красноречие и в безкрайни апострофи. Той кокетираше с тъпота, разговаряше с бога. Простотата на неговата философия, диспропорцията и непоследователността на разсъжденията, честият контраст между чудесните детайли, мимолетността на поводите и разнородността на цялото, всичко в крайна сметка, което би могло да шокира и следователно да бъде поука и ориентир по отношение на собственото творчество на всеки бъдещ, млад и безмилостен наблюдател. Бодлер сигурно го е отбелязал за себе си и е разграничавал възхищението, което е предизвиквала у него величествената дарба на Юго, от неточностите, неблагоприятните, уязвимите места в творчеството му — с други думи, възможностите за оцеляване и шансовете за прослава, които един тъй велик артист предоставяше.

Ако човек прояви едва забележимо лукавство и малко повече избистрателност от необходимото, едва ли би издържал на изкушението да потърси сходство между поезията на Виктор Юго и тази на Бодлер, с цел да покаже последната като *допълнение* към първата. Не ще сторя това. Очевидно е, че Бодлер е търсил точно това, което Виктор Юго не е направил: че се пази от всички ефекти, в които Виктор Юго е бил непобедим; че се връща към по-строга прозодия, която е ясно разграничена от ирозата; че търси

и почти винаги успява в създаването на *непрекъснато очарование*, неопценно и сякаш трансцендентно качество на някои поети — но качество малко застъпено, и то рядко в чистия му вид в огромното по обем творчество на Виктор Юго.

Между прочем Бодлер с много малки изключения не е успял да види късния Юго, този на големите грешки и на върховните прелести. „*Легендата на вековете*“ излиза две години след „*Цветя на лозото*“. Що се отнася до по-късните творби на Юго, те излизат дълго след смъртта на Бодлер. Аз им придавам далеч по-голямо техническо значение, отколкото всички останали стихове на Юго. Не тук мястото и нямам време да развия това си мнение. Само ще скицирам едно вероятно възможно отклонение. Това, което ме поразява у Юго, е несравнимата мощна жизненост. А това ще рече съществуване на дълголетие и работоспособност; дълголетие, *умножено* по работоспособност. В продължение на повече от шестдесет години този невероятен човек работи всеки ден от пет часа сутринта до обяд! Той не престава да предизвиква езикови комбинации, да ги желае, да ги очаква и да чува как му отблъхват. Той написва сто хиляди или двеста хиляди стиха и от това непрекъснато упражнение придобива особен начин на мислене, който повърхностните критици са оценявали, както са могли. Но в течение на тази дълга кариера Юго не е преставал неуморно да осъществява себе си, да укрепва своето изкуство; и без съмнение той ще повече и повече се ограничава в избора, губи чувството за пропорциите, примесва в стиховете си неопределени смътни главозамайващи думи, вкарва в тях бездната, абсолютното и с такава охота ги използва навсякъде, че тези чудовищни термини губят дори и привидната дълбочина, която им придава нормалната употреба. Но въпреки това, какви изумителни стихове, какви с нищо несравними по замах, по вътрешна организация, по звучене и пълнота стихове, е писал в последния период на живота си! В „*Бронзовата струна*“, в „*Бог*“, в „*Краят на сатаната*“, в стихотворението по повод смъртта на Готие седемдесетгодишният артист, станал свидетел на кончината на всички свои съперници, доживял да види разлагането на цяло поколение поети, повлиял от него и дори създал да извлече неопеними поуки, които учениците дават един ден на своя учител, ако той доживее до този ден, този прославен старейшина е бил във висша степен обладан от поетическа мощ и от благородното версификаторско умение.

Юго никога не е преставал да се учи от практиката. Бодлер, чийто жизнен път едва надвишава половината от този на Юго, се развива по съвсем различен начин. Сякаш малкото време, което има да живее, го гласка да компенсира тази вероятна краткост и прудестения недостиг с използването на критичния ум, за който стана дума преди малко. Дадени са му двадесетина години, за да достигне до собствения си съвършенство, да си определи своя територия и да възприеме формата и специфичното си поведение, които ще носят и скриваха името му¹. Той няма време, няма да има достатъчно време да продължи, както би му се искало, осъществяването на тези хубави проекти, продиктувани от литературната му воля посредством многобройни опити и обемно творчество. Той трябва да търси най-късия път, трябва пределиво да опнива, да не се повтаря и да не предприема противоречиви начинания: следователно трябва да търси своята същност, своите възможности, своите желания по пътя на анализа и да съчетава в себе си спонтанните качества на поета с проникателността, скептицизма, вниманието и способността да размишлява, характерни за един критик.

Ето с какво Бодлер, въпреки че е романтик по своя произход, и романтик дори и по своите вкусове, понякога се очертава като *класик*. Има безброй начини човек да определи или да помисли, че определя понятието *класик*. Днес даваме следното определение: *класик* е този писател, който носи в себе си един критик и го включва пряко във всичките си работи. Имало е един Боало у Расин, или един образ на Боало.

[illegible]

Бодлер сред романтизма напoмня на някакъв класик, но само напoмня. Той умира твърде млад и между впрочем е живял под отвратителното впечатление, което е оставяло на съвременниците му вегети-

¹ И моите стихове за теб са; моето име —
шастливо, шом достигне далечен небосклон.
(Превод: Кирил Кадийски)

рането на вехтия класицизъм от Империята. И дума е и ставало да се съживява това, което веднъж загина е мъртво, а може би да се намери по други пътища духът, отлетял от мъртвото тяло.

Романтизмът бе пренебрегнал всичко или почти всичко, което изисква от мисълта усилия за съсредоточаване и последователност. Романтиците търсят ефектите от сблъсъка, от увеличението и контраста. Те не са се грижили много за мирката, строгостта и дълбочината. Отвращавали са се от абстрактното мислене и от разсъжденията не само в самите си творби, а и в подготовката на творбите си, и това е много по-страшно. Французите в този случай сякаш се оказали лишени от аналитичната си дарба. Тук е мястото да отбележим, че романтиците се опълчваха много повече срещу XVIII, отколкото срещу XIX век и охотно обвиняваха в повърхностност хора далеч по-образовани и по-добрознателни както по отношение на факти, така и на идеи, далеч по-загрижени за прецизността и мащабността на мисленето, отколкото са били те самите.

В епоха, когато науката бележи невероятен напредък, романтизмът създава дух на антинаучност. Страстта и вдъхновението убеждават себе си, че нищо освен тях самите не им е нужно.

Но под едно съвсем друго небе, сред народ, загрижен единствено за материалния напредък, все още безразличен към миналото си, зает с организирането на бъдещето си и осигуряващ пълна свобода за всякакви експерименти, по същото време се бе намерил един човек, който да се занимава с духовните неща и сред тях и с литературно творчество с такава точност, проникнателност и яснота, каквито никой не се бяха срещали, поне в тази степен, у надарен с поетична изобретателност ум. Никога преди Едгар По проблемът за литературата не е бил разглеждан още в първите й проявления, не е бил свеждан до психологически проблем, към него не се е пристъпвало чрез анализ, в който логиката и механиката на ефектите да са така смело използвани. За първи път отношенията между творбата и читателя са изяснени и положени в позитивните основи на изкуството. Този анализ се отнася до всички области на литературното творчество — и това обстоятелство може само да ни увери в стойността му. Същите наблюдения, същите разграничения, същите количествени забележки, същите водещи идеи се отнасят и до творби, предназначени мощно и брутално да въздействуват върху чувствителността на една публика, която обича силните усещания и странните приключения с цел да я спечели; при това те действуват по същия начин, сякаш се отнасят до най-изтънените жанрове и до най-деликатната структура на поетични творения.

Да признаем, че този анализ е валиден както за разказа, така и за стихотворението, че е толкова приложим при конструирането на възбращаемото и фантастичното, както и при възстановяването и литературното представяне на действителността, значи да признаем факта, че той е забележителен именно със своята общоприложимост. Свойство на всичко наистина общо е плодovitостта. Да достигне до точката, от която може да обхваща една цялостна дейност, означава за човек непременно да съзира множество възможности: неизследвани области, пътища за прокарване, земи за обработване, градове за изграждане, контакти за установяване, методи за прилагане. Следователно не е чудно, че По, след като е владее такъв мощен и сигурен метод, е създал няколко жанра и сътворил първите и най-увлекателните образи на научно-фантастичния разказ, на съвременната космогонна поема, на криминалния роман, че е въвел в литературата болезнените психологически състояния и че цялото му творчество по всяка своя страница носи отпечатъка на една интелигентност, на един стремеж към интелигентност, които не се наблюдават в ничие книжовно дело, поне до такава степен.

Този велик човек би бил днес напълно забравен, ако Бодлер не се бе потрудил да го въведе в европейската литература. Тук е мястото да отбележим, че Едгар По е прочут най-малко само в собствената си родина и в Англия, че само там световната му слава се поставя под съмнение. Този англосаксонски поет е учудващо неизвестен на своите.

Друга забележка: *Бодлер и Едгар По си разменят стойности*. Всеки от тях дава на другия това, което притежава, а получава онова, което му липсва. Първият дава на Бодлер цялостно нова мисловна система. Той го учи на яснота, действа му плодотворно, определя отношението му по множество въпроси като философия на композицията, теория на изкуството, възприемане и отричане на модерното, значение на изключителното и на известна странност, аристократично поведение, мистичност, вкус към елегантността и точността и дори политичност. . . Всичко това е попило у Бодлер, започнало е да го вдъхновява, задълбочило се е.

Но в замаяна на тези блага Бодлер дарява мисълта на По с безкрайна широта. Той я предпоставя на бъдещето. Тази широта, която превръща поета в самия него, както е във великия стих на Маларме², е актът, преводът, предговорите на Бодлер, които са ключ към нея и й придават сигурност под сянката на оканяния По.

Няма да се спирам на всичко, което литературата дължи на този чуден изобретател. Дали ще става дума за Жюл Верн и за неговите съперници, или за Габорио и подобните нему, или в далеч по-възвишени жанрове за творбите на Вилие дьо л'Ил-Адам, или тези на Достоевски, навсякъде лесно може да се види, че „Приключението на Горди Пим“, „Загадката от улица Морз“, „Лицея“, „Издойническото сърце“ са били за тях често копияри, задълбочено изучавани, но никога ненадминати модели.

Бих си задал единствено въпроса, какво поезията на Бодлер, а в по-общ план и цялата френска поезия, дължат на Едгар По.

Няколко стихотворения в „Цветя на злото“ са взели чувствата и цялата си субстанция от стиховете на По. Други съдържат отделни стихове, които са точен пренос; но няма да се спирам на тези отделни взаимствувания, чийто значение, в крайна сметка, е само локално. Ще отбележа само основното, което е самата представа, която По е имал за поезията. Неговата концепция, изразена в различни

² Превърнат в себе си едва от вечността. . .

(Превод: Кирил Калифски)

стигии, е станала основният подтик за промяната на представите, които Бодлер е имал за изкуството. Въздействието на тази теория на композицията върху съзнанието на Бодлер, поуките, които той е извлякъл, продълженията, които тя е получила в лицето на интелектуалното му потомство — а най-вече огромната ѝ стойност сама по себе си.

Няма да крия, че в дъното на разсъжденията на По стои някаква създадена от самия него метафизика, дори и да направлява, доминира и внушава теориите, за които става дума, не прониква в тях. Тя ги поражда и обяснява възникването им: но не е тяхна същност.

Възгледите на Едгар По за поезията са изложени в няколко есета, сред които най-значителното (и най-малко отнасящо се до техниката на английския стих) има заглавие: „Поетическият принцип“ („The Poetic Principle“).

Бодлер е бил дотолкова поразен от това есе, толкова силно е било неговото впечатление, че е смятал съдържанието му и не само съдържанието, а и самата му форма, за *свое собствено благо*.

Всеки човек неминуемо си присвоява това, което му се струва, че е създадено точно за него, и той, продължавайки себе си, го вижда над създаденото от самия него. . . Той неудържимо се стреми да обсеби това, което подхожда напълно на личността му; дори езикът смесва под името благо това, което е пригодно за някого и напълно го задоволява, с това, което е негова собственост. . .

Впрочем Бодлер, въпреки че е възхитен и запленен от изследването на „Поетичния принцип“ — или по-точно затова, че е възхитен и запленен от него — не е включил превода на това есе в изданието на Едгар По; но е вмъкнал най-интересните откъси с едва-едва променени тук-там изречения в своя предговор на „Невероятни истории“. Това плагиатство би било спорно, ако авторът му сам не е наблегнал на него, както ще видим: в една статия върху Теофил Готие³ той вмъква целия пасаж, за който говоря, предшествуван от напълно ясните и будещи удивление слова: „*Понякога е позволено, предполагам, човек да цитира себе си, за да не се перифразира. Значи ще повтаря.*“ Следва взимствуващият пасаж.

А какви са били възгледите на Едгар По за поезията?

Ще ги резюмирам с няколко думи. Той анализира психологическите условия на стихотворението. След тези условия той поставя на първо място тези, които зависят от *размерите* на поетичните творби. Той придава на точното обмисляне на дължината особено значение. Той, от друга страна, разглежда самата субстанция на тези творби. Той лесно установява, че съществуват много стихотворения, пълни с понятия, за които прозата би била достатъчна като носител. Нито историята, нито науката, нито моралът биха спечелили нещо, ако бъдат изразени на езика на душата. Дидактичната, историческата или етическата поезия, въпреки че е правена от най-големите поети, комбинира в себе си по странен начин основата на емпиричното и логическото познание с продукта на най-интимните сфери на личността и с емоционалната мощ.

По разбира, че модерната поезия трябва да се съобразява с тенденцията на една епоха, която е видяла как все повече и повече се разграничават способите и областите на всяка човешка дейност, че тя може вече да претендира за свой собствен предмет и в известен смисъл да се проявява в чистия си вид.

Така, анализирайки условията на поетичната наслада, *дефинирайки чистата поезия чрез изчерпване*. По е показал пътя, той е проповядвал една много строга и много привлекателна доктрина, в която нещо математическо и нещо мистично се сливали в едно. . .

И ако сега сравним „*Цветя на злото*“ в тяхната цялост с поетичните творби от същата епоха, ще стигнем съвсем естествено до извода, че творчествово на Бодлер напълно се подчинява на предписанията на По и по този начин съвсем се отличава от творбите на романтизма. „*Цветя на злото*“ не съдържа нито исторически стихове, нито легенди; нищо повествователно. Няма изобщо философски тиради. Политиката напълно липсва. Описанията са рядкост, а когато се срещат, са винаги *многозначителни*. Но за сметка на това всичко е очарование, музика, мощна и абстрактна чувственост. . . Лукс, форма и наслада.

В най-добрите стихове на Бодлер има съчетание на телесно и духовно, смесица от тържественост, топлина и тъга, от вечност и интимност, рядко срещано единство на воля и хармония, които рязко ги отличават от стиховете на романтиците, както и от стиховете на парнасите. Последните не са били особено ласкави към Бодлер, Лъконт дьо Лил го е упреждал в слаба плодовитост. Той е забравял, а до широтата на истинската плодовитост на един поет не се свежда до броя на написаните стихове, а до широтата на тяхното въздействие. Да се съди може единствено във времето. Днес, след повече от шестдесет години, ние виждаме, че отзвукът от събраното в един-единствен малък по обем сборник творчество на Бодлер все още изпълва цялата поетична сфера, че присъствува в умовете, че е невъзможно да бъде пренебрегнат, че служи за първоизточник на множество творби, които не го имитират, а са следствие от него и че за да бъдем справедливи, трябва да отнесем към тънкия сборник „*Цветя на злото*“ множество първокласни творби и цялата съвкупност от най-прецизните и задълбочени търсения, които някога е предприемала поезията. Влиянието на „*Античните стихове*“ и на „*Варварските стихове*“ е бил по-едностранчиво и по-ограничено.

Трябва въпреки това да признаем, че същото това влияние е следвало да предпази Бодлер от написването или запазването на някой много немарливи стихове, които срещаме в сборника му. От четинадесетте стиха на сонета „*Вълбяване*“ — едно от най-очарователните стихотворения в целия сборник, винаги са ме учудвали пет или шест безспорно много слаби. Но първите и последните няколко стиха на това стихотворение носят толкова магия, че слабата среда не изглежда нелепа и човек с охота не я забелязва. Трябва да си много голям поет, за да извършиш подобно чудо.

³ „Романтичното изкуство“.

Преди малко споменах за създаването на очарование, а ето че сега произнесох и думата чудо; това безспорно са понятия, които трябва да се използват с мярка поради силата на техния смисъл и леснината, с която обикновено се употребяват; но не бих могъл да ги заместя с нищо друго освен с толкова дълъг и вероятно толкова спорен анализ и нека бъде извинен, че ще го спестя както на себе си, така и на читателя. Ще остана в сферата на смътното, задоволявайки се само да подсказва какъв би могъл да бъде този анализ. Трябва да се покаже, че езикът наред с практическите си директно-смислови свойства, с рие и емоционални възможности. Дългът, работата и предназначението на поета е да извади на преден план, да задейства тези движещи и свързващи сили, тези стимулатори на чувствата и на интелектуалната изостреност, които във всекидневния език са примесени със знаците и средствата за общуване на депичия, повърхностен живот. Следователно поетът посещава силите си, за да изгради един език в езика; а в резултат на тази негова дълга, трудна и деликатна работа, която изисква най-разноородни умствени качества и която никога не е напълно възможна, се създава речта на едно по-чисто, по-мощно същество, чийто мисли са по-дълбоки, чийто живот е по-интензивен, по-елегантен и по-щастлив в своята словесна форма, отколкото в което и да е реално същество. Това невероятно слово се проявява и разпознава чрез ритъма и хармонията, които го поддържат и които трябва да бъдат толкова неотделимо и тайнствено свързани със самото му зараждане, така че звук и смисъл да не могат да се отделият един от друг и в това свое единство се връзват в паметта.

Поезията на Бодлер дължи своята трайност и влиянието, което все още оказва, на своя цялостен отетлив и своеобразен тембър. Този глас понякога има изблици на красноречие, както това се случва чести-ко с всички поети от тази епоха; но той запазва и почти винаги разгръща своята невероятно чиста мелодична линия и благозвучност, които я отличават от всяка проза.

По този начин Бодлер е дал отпор на тенденцията за прозаизиране на френската поезия, която се наблюдава от средата на XVII век. Забележително е, че същият този, на когото ние дължим връщането на нашата поезия към собствената ѝ същност, е същевременно един от първите френски писатели, който страстно се е увлякъл по музиката. Отбелязвам този негов вкус, който се проявява в прочутите статии за „Танхойзер“ и „Лоенгрин“, заради по-сетнешното влияние на музиката върху литературата. . . „Това, което бе наречено Символизъм, се резюмира по най-простия начин като обичият стремеж на няколко фами-лиини поети да използват музиката за своите цели. . .“

За да направя по-малко неточен и по-пълнен този опит за обяснение на днешната значимост на Бодлер, трябва сега да припомня и неговата критическа дейност по отношение на живописата. Той се е познавал с Дьолакром и с Мане. Опитал се е да претегли заслугите на Енгр и на неговия съперник, както е съумял да потърси паралел между твърде различните „реализми“ на Курбе и Мане. Той е изпитвал пред Домие въз-хита, която потомството споделя. Възможно е да е преувеличил значението на Константен Гюис. . . Но в общи линии оценките му върху живописата, винаги мотивирани и придружени с тънките му и солидни наблю-дения, са образци в тази толкова лесна и следователно толкова трудна област, каквато е художествената критика.

Но най-голяма слава на Бодлер, както вече ви намерках още в началото на моето изложение, е безспорно фактът, че е станал причина за появата на няколко много големи поети. Нито Верлен, нито Ма-ларме, нито Рембо биха били това, което бяха, ако не бяха в най-решаващата си възраст чели „Цветя на злото“. Лесно може да се намерят в споменатия Бодлеров сборник стиховете, чиято форма и вдъхнове-ние предвещават някои творби на Верлен, на Маларме или на Рембо. Но тези сходства са толкова очевид-ни, а вашето внимание е почти изчерпано, така че няма да навлизам в подробности. Ще отбележа само, че смисълът на интимното и смисълът на силната и мъгня смес от мистично възлиение и чувствен плам на-мира своето развитие у Верлен; предпътната треска, поривите на нетърпение, предизвикани от всемира, дълбокото осъзнаване на усещанията и на техния хармоничен резонанс, които правят кратката и бунтовна творческа дейност на Рембо толкова и активна, ярко присъствуват и се разпознават у Бодлер.

Що се отнася до Стефан Маларме, чийто първи стихове могат да бъдат обхрани с най-доброто и най-пълното от „Цветя на злото“, той стана продължител на най-изтънчените формални и технически търсения, към които се бе пристрастил и чиято значение бе разбрал благодарение на анализите на Едгар По и есетата и коментарите на Бодлер. Докато Верлен и Рембо продължиха чувствителността и сетив-ността на Бодлер, Маларме стана негов продължител по отношение на съвършенството и постигната чистота.

Превел от френски: Андрей Манолов

ПОЛ ВАЛЕРИ

Казвах понякога на Стефан Маларме:

„Един ви хули, друг ви се присмива. Вие дразните или будите съжаление. Първият срещнат дописник, без много да му мисли, забавлява за ваша сметка целия свят, а приятелите ви клатят глава... Но знаете ли, чувствате ли, следното: във всяко френско градче има по един незнаен младеж, който е готов да го разкъсат на парчета заради вас?

Вие сте гордостта му, тайната му, порока му. Той се изолира от всички чрез несподелената си любов и чрез доверително си във вашите творби, които трудно се намират, трудно се слушат и трудно се записват...“

Впрочем мислех си за неколцина, включително и за себе си, в сърцата на които той бе единствен, за които бе тъй मोщен и тъй вечно присъстващ, и виждах как от нас бликваше и се устремяваше към него истинската слава, която е нещо по-тайно, а не бляскаво, която е ревнива, лична и може би се основава повече на различия и преодолені съпротиви, отколкото на бързо приобщаване към някаква прелест и общо наслаждение.

Но Той, нищо невяждащ, бидейки от тези, които не знаят да чакат и не умеят да се опияняват от друг, освен от себе си, мълчеше.

Не е дадено на най-задълбочените натури да се възхищават на себе си чрез вниманието, оказано им от други, защото те са олицетворение на убеждението, че никой освен те самите не би могъл да си представи това, което те изискват от самите себе си, нито това, което се надяват да получат от собствения си демон. От тях излиза на бял свят само това, което те изхвърлят: сметта, остатъците, играчките на скритото им време.

Съвършенствата, заедно с неизменната странност на малкото му творби, ни внушават като че ли една представа за техния автор, която твърде много се различава от обичайната ни представа за поетите, дори за значителните поети.

И въпреки че това самотно творчество озадачаваше, то още при първата среща с читателя очароваше слуха му, допадаше на гласа му и подчиняваше на себе си целия говорен апарат чрез някаква необходимост от слобяване на сричките според правилата на изкуството — ала веднага поставяше ума в затруднение, озадачаваше го, предизвикваше го да *разбере*. Като се противопоставя на моменталното превърщане на словото в идеи, то често пъти изисква от читателя много прецизна интелектуална обработка и внимателно повторение на текста: опасно и почти винаги смъртоносно изискване.

Да се създава лесен за четене текст — това е правило, което се налага в Литературата, откакто властва всеобщата приприяност и вестниците, които предизвикват или поне стимулират тази тенденция. Хората желаят да четат това, което всеки би могъл да напише.

Между прочем, след като в областта на литературата въпросът е да бъде забавляван читателят, или еи така да му *минава времето*, не изисквайте усилие, не се позволявайте на волята: тук побеждава може би малко наивното убеждение, че удоволствието и трудността са взаимноизключващи се неща.

Що се отнася до мен, изповядвам, че не мога да възприема почти нищо от книга, която не ми се съпротивлява.

Да изисква от читателя да впрегне мисълта си и да овладее напълно дадена творба единствено с цената на доста усилия; да се твърди, че читателят трябва да стане едва ли не съавтор и да изостави пасивността, която той се надява да съхрани — ами това означава да се нахърни традицията, мързела и всеки слаб интелект.

Изкуството да се чете с наслада, далеч от всеки шум, изкусно и усамотено, което някога отговаряше на усилията и старанието на писателя с постоянство и търпение от същото качество, изчезва: то вече е изчезнало. Едноверемешният читател чрез пълните с преприятости Тацит или Тукидид е възпитан да чете бавно и да не гадае редовете, да не побягва едва докоснал се до смисъла от фразата и от страницата, той беше за авторите партньор, за когото си заслужаваше да се претеглят думите и да се подреждат в своята взаимовръзка елементите на една мисъл. Политиката и романите унищожиха този читател. Търсенето на непосредственото въздействие и растящата нужда от развлечения лишиха словото от всякакво търсене на образност и оттам четенето от бавния си и интензивен поглед. Сега той за миг се сипа върху някое престъпление или „катастрофа“ и отлита. Интелектът се залутва сред множество картини, които го очароват, той се отдава на удивителното въздействие на липсата на закономерности. Ако за модел е взет сънят (или чистият спомен), то продължителността и мисълта го отстъпват на мига.

Значи този, който приеме да стане читател на сложните текстове на Маларме, неусетно ще започне да наново да се учи да чете. Ако човек поиска да даде смисъл, достоен за прекрасната форма и за усилията, които тези тъй прецизни вербални фигури са коствали на техния създател, то той несъмнено ще трябва да съчетае методичната и комбинативна работа на разума с поетичните наслади. Следователно Синтаксисът, който се състои в пресмятане, се издига до равнището на истинска Муза.

Нищо по-малко „романтично“. Романтизмът провъзгласи премахване на робството на себе си. Негова същност е унищожаването на *последователността в мисленето* — една от формите на това робство; по този начин той даде тласък на описателната литература. Описанието прави излишна всякаква последователност, то приема всичко, което приемат очите, то позволява всеки миг да се въвеждат нови понятия. В резултат на това усилието на писателя, намалено и концентрирано само в този миг, започна да

се проявява по отношение на прилагателните, на контраста в детайлите, на лесно различимите ефекти. Това беше времето на нажитите.

Маларме несъмнено се е стремил да запази тези прелести на литературната материя, като същевременно издига своето изкуство по отношение на конструкциите. Колкото повече той напредва в размишленията си, толкова повече се засилва в това, което той сътворява, присъствието на абстрактната мисъл и непрестанния стремеж към нея.

И нещо повече! — да дава на хората кристални ребуси; да вмъква в изкуството да се харесва или да вълнува чрез езика такива композиции, изградени от пестеливост и прелест, всичко това явно ни караше да предпологаваме, че той, който беше дръзнал да го стори, притежаваше сила, явря, аскетизъм, презрение към общоприетите настроения, безпрецедентни в историята на литературата, които навеждаха към преоценка на всички по-несвършени творби и на всички по-повърхностни открития — т. е. на почти всички.

Въздействието на тази изцяло преднамерена поезия, изпиана доколкото абсолютното условие да бъде песенна, го позволява, беше огромно върху едно малцинство.

Малцинството, което не се срамува, че е такова. Болшинството винаги е изпълнено с радост от собственото си съществуване: тези, които го съставляват, винаги се чувствуват добре от факта, че са на едно мнение, че са еднакви, успокояват се един друг; намерили потвърждение, умножени в своята „истина“, те се топят взаимно от близостта на хладната, която всеки един от тях излъчва.

Но малцинството се състои от отделни лица, които са достатъчно разединени помежду си. Те мразят да си приличат, за тях това би означавало да престанат да съществуват. *За какво ми е да съществувам* (си мислят сякаш те), *ако има безкрайно много хора, които са точно като мен?*

Те искат да бъдат като есенциите или идеите, всяка от които не се нуждае от двойник. Те претендират да запълват в света, който са си изградили, място, определено само за тях.

Творчеството на Маларме, изисквайки от всекиго едно доста индивидуално интерпретиране, ставаше привлекателно само за самостоятелни умове, спечелени един по един, и то такива, които бягат далеч от всичко общоприето.

Всичко, способно да се хареса на множеството, старателно е изчистено от творчеството му. Никакво красноречие: никакви повествователности, никакви сензации и дълбочини; никакво гъделичкане на банални чувства; никакво допускане на общоприети форми; нищо „твърде очевидно“, което развала толкова стихотворения; винаги неочакван изказ; слово, което никога не допуска в себе си повторенията и бълнуванията на безсмисления естествен лиризм, изчистено от всички леснодостъпни изрази; винаги подчинено на изискванията за музикалност и междувпрочем на законите, които *непрестанно пречат* на всякакъв прозаичен уклон — ето характерните черти, с които ни привличаха тези творби и ни правеха раздражителни спрямо извистигните средства, глупостите, преувеличенията, които за жалост гъмжат у всички поети — защото няма по-безразсъдно, нито по-безумно дело от тяхното, започват го като богове, за да го завършат като жалки хораща.

Какво друго можем да искаме, освен да предизвикаме мощното и за известно време неотслабващо взаимодействие между формата на словото и стойността му като *средство за обмен на мисли*, да предизвикаме някакво тайнствено сливане, някаква хармония и прелест, в сътворяването на които да вземем участие, сякаш те са от друг свят, където думите отговарят на делата? Също както светът на чистите звучия, тъй добре разпознаван от слуха, е бил изведен от света на шумовете, за да му противопостави свършената система на музиката, по същият начин поетичният дух би желал да постъпи спрямо словото: той непрестанно се надява да извлече от това творение на практиката и статистиката оскъдните елементи, от които да сътвори прелестни творби с напълно собствена физиономия.

Това значи да искаме да направим чудо. Знаем, че почти няма случаи, когато връзката между нашите мисли и групите от звуци, които ги назовават една подир друга, да не бъде случайна или произволна. Но след като от време-навреме ни се отдава възможност да наблюдаваме, да приемем или да получим по някой красив и странен ефект, ние се изпълваме с гордост за това, че сме създали творба без слабости, без петна, съчетала сполуките с благоприятните случайности. Но сто звездни мига не правят стихотворение, което трябва да има продължителност във времето; и естественят поетически факт не представлява нищо повече от изключително съвпадение на обстоятелства, случайна среща на случайно дошли ни на ум образи и звуци. Следователно са нужни търпение, упоритост и майсторство, за да може изкуството ни да даде творба, която да не изглежда плод на щастливи случайности; и ако твърдим, че нашето стихотворение въздействува както на чувствата с римите и на звученията с образите, така и на мисълта, на чийто въпроси дава отговори, ето че сме се захванали с най-безумната игра на света.

Маларме, който още от най-ранна младост осъзнава тези противоречиви условия и амбиции, чувствуваше непрестанно изключителната трудност да твори това, което смята за абсолютна поезия, съчетала в себе си прелестта и строгостта на изчистения. Всеки път срещу него се възправяше или талантлив му, или мисълта му. Той продължаваше да гради времето и мята: истинската мъка на всички творци, сериозно загрижени за собственото си изкуство.

Оттук следва, че той можеше да създава само ограничен брой творби; но бе достатъчно човек да се докосне до тях, за да изгуби вкус към друга поезия.

Спомням си, че почти се разделих с Юго или Бодлер на деветнадесетгодишна възраст, когато случаят ме накара да попадна на няколко фрагмента от *Иродиада*, *Цветя и Лебед*. Накрая познах безпрецедентната хубост, която без да съм знаел, съм очаквал. При тях всичко се базираше на възлешните свойства на езика.

Заплувах към далечно море, хванал в ръка безценния препис, който бях получил, и нито силното съзнание, нито блестявият път, нито лазурът, нито опиянеността от жарките тревни впечатления, защото тези нестерпими стихове бяха завладели цялото ми същество.

Слуваше се този най-далеч от първичността поет да създава чрез необичайното странно благозвучно *удивително* съпоставяне на думите, чрез блестящата и странна плътност на стиховете усещането за първородната мощ на поезията: *заклинанията*. Един тънък анализ на собствения му творчески процес го бе довел до един вид заклинателен синтез.

Дълго се смяташе, че някои езикови комбинации могат да носят повече мощ, отколкото смисъл; че те са по-понятни за вешите, отколкото за хората, че ги разбират най-добре скалите, водите, дивните зверове, боговете, скритите съкровища, движещите сили и пружинките на живота, отколкото надарената с разум душа; по-ясна за духовите, отколкото за духа. Дори смъртта отстъпваше пред римуваните заклинания и гробът пускаше призрака на свобода. Нищо по-древно, нищо по-естествено от това въярване в мощта на думата, за която се смяташе, че въздейства по-малко като *разменна стойност*, отколкото чрез не зная какво отражение, което уж предизвиквала субстанцията на всяко живо същество.

Ефикасността на „магичните“ не се състои в смисъла на думите им, а в звучеността и странността на формата им. Нещо повече, *нелюбовта* е била почти задължителна за тях.

Това, което се пее или скандира в най-тържествените или най-драматичните моменти на живота; това, което звучи като литургия; това, което се шепне или крещи в моменти на върховна страст; това, което успокоява дете или нещастник; това, което доказва истинността на клетва, са думи, които не могат да бъдат сведени до ясни мисли, нито да се отделят, без да станат безсмислени или излишни, от известен тон, от известна форма. В някои от тези случаи тонът, извиканите на гласа вземат презес над това, което трябва да бъде понятно: те се отнасят повече до нашия живот, отколкото до нашия интелект. Искам да кажа, че тези думи ни подтикат повече да се превърнем в нещото, отколкото да разберем.

Никой сред модерните не може да се мери с този поет, дръзнал да раздели до такава степен ефикасността на словото от способността му да бъде разбрано. Никой така ясно не е разграничавал двете последствия от изразяването със средствата на езика: да се предаде един факт — да се предизвика душевно въздействие. Поезията е *компромис* или известно съотношение между тези две функции. . .

Никой не беше дръзвал да представя загадката на всяко нещо чрез загадката на езика.

Защо да не приемем, че човекът е извор на тайни, когато няма нито вещи, нито живи същества, нито магове, които да не са непроницаеми, след като нашето битие, нашите действия изобщо не могат да бъдат обяснени, след като всичко, което виждаме, е непроницаемо и нашето съзнание, едва спряло се върху него, прекъсва отговора си, за да зададе нов въпрос?

Човек може да не е съгласен с това мнение, той може да признава на езика само функцията на преенасиане на онова, което е ясно другиму: позиции; която би ни довела до приемане от другите или от себе си само това, което не изисква усилия; но не можем да отречем — първо, че разликата в интелектуалните нива на хората би довела до голяма степен на несигурност в преценката на това, какво е ясно и какво — не; и после, ако има неясноти, дължащи се на безсилието на този който говори, то други неясноти се дължат на това, за което се говори: природата никому не е обещала да дава само неща, изразими чрез простите форми на езика; и накрая, нито религиите, нито емоциите могат да се лишат от „ирационални“ изрази. Ще прибавя, че идеалното предаване на мисли е пълна илюзия и че стопроцентовото преенасиане на словото в мисли води след себе си пълното унищожение на формата му. Трябва да избираме: или да следем езика само до транзитивната му функция на знакова система; или да приемем, че някои ще злоупотребяват с неговите сетивни въздействия, развивайки *сегашните ефекти*, формалните и музикалните комбинации, които да учудят или да занимават за известно време мисълта. Никой не принуждава никого да го чете.

Тези сетивни свойства на езика са също така в забележителна връзка с паметта. Различните образувания от сръчкия, от интензивности и време, които човек може да композира, имат съвсем различна способност да бъдат запазвани, както и да бъдат произнасяни от гласа. Сякаш едни са по-податливи от други към тайнственото взаимодействие с паметта: всяко от тях има точно определена степен на вероятна възпроизводимост, която зависи от фонетичната му фигура.

Инстинктът към тази паметна стойност на формата, изглежда, е много силен и много сигурен у Маларме, чийто стихове така лесно се запомнят.

Ето че споменах *паметта* и *магията*.

Поезията сигурно се отнася към някакво състояние на човека, произхождащо от писмеността и критиката. Следователно откривам един много *древен човек* във всеки истински поет: той пие още от изворите на езика; той съчинява стихове — горе-долу по същия начин, по който най-надарените от първобитните хора са създавали „думите“ или прадедите на думите.

Поетичната дарба, повече или по-малко желана, следователно изглежда, че свидетелствува за някакво *благоприятство*, което не се основава на стари архиви, доказващи произхода, а на древната способност, съхранена до наши дни, на човек да чувства и реагира. Поетите, достойни за това звание, тук биха били възпълнение на Амфион и Орфей.

Това е само фантазия; и сигурно не бих и сънувал за този непоследователен аристократизъм, ако говорейки за Стефан Маларме, беше възможно да се пренебрегнат всички открития, които той гордо отстоява чрез поведението си и чрез изкуството да изстрадва всичко в живота си. Колкото и скромно да бе положението му сред хората, които мислят само за храна, печалба и драскане, този човек ни на-де помня за онези същества полубогове полуцаре — полуреални, полумитични, на които дължим върата, че не сме животни.

Нищо по-„благородно“ от погледа, приема, усмивката и мълчанията на Маларме, изцяло отдаден на тази потайна и висока цел. Всичко у него се коренеше в някакъв върховен и осмислен принцип. Действия, жестове, думи, дребни измислици, незначителни прелестни неща, стихчета, писани по разни поводи (където той не можеше да не покаже своята рядка дарба и да не разкрие най-изтънчено изкуство), всичко беше чисто, всичко бе сякаш в съзвучие с най-завладяващата нота на битието, която се корени в неговото чувство, че е единствен и неповторим и че живее веднъж завинаги.

Следователно е трябвало той да се стреми единствено към все по-голямо съвършенство.

Тридесет и няколко години той бе спътник и мъченик на идеята за съвършенство. Тази духовна страст беше почти не дава жертви. Отказът от трайност белязва цяла една епоха. Днес никой не се захваща с творби, изискващи много време, с творби, които се създават за идните векове. Започнала е епохата на временните неща; вече не могат да зреят обектите на съзерцание, които са за душата неизчерпаеми и с които тя може безкрайно да общува. Сега единият мярка за време за нас е времетраенето на една изненада.

Но загрижеността за избора струва целия живот; и упоритият отказ от всички предимства на лесните творби, от всички ефекти, които разчитат на слабостта на читателя, на припряността му, на наивността му, може неусетно да доведе до недостижимост. Този, който е трудностостен за самия себе си, рискува да бъде още по-недостъпен за публиката. Кой днес би се съиспил например да създава творба, в която да се съчетават непосредственото очарование, характерно за поезията, и ценната субстанция на мисълта, върху която разумът да може да се връща и да се спира без много съжаление, та нали той би унищожил шансовете си да завърши творбата си, или поне тези тя да бъде прочетена.

Веднъж преодолені трудностите на прочитането, след като очарованието е оказало своето въздействие, съвършенството на изпълнението ставаше все по-осезаемо. Човек не можеше да го отдаде на друго освен на една несравнима с нищо причина. Колкото повече човек откриваше тънки мисловни попадения, формални инвенции, с труд постигната дълбочина, в текстовете на Маларме, дори и в най-незначителните му бележници, толкова повече той си го представяше като човек, затворен в себе си в прелестна самота, неповторим — станал темен извор. Не че човек не може да приеме, че е имало поети много по-силни в *делата си*; но той е изглеждал единствен със съзнателната си и плътна духовна организираност, за която доказателство са както творбите, така и поведението му.

Малко са големите творци, които предизвикват у нас силно, неудържимо любопитство към най-скроветните, към най-дълбоките си мисли. Обикновено предчувствахме, че ако надникнем в тях, с нищо не биха увеличили нито любовта ни към творбите им, нито познанията ни за тях. Ние подозираме, че те само ни предават събития или свои състояния, неща, които са ги впечатлявали в даден момент, за няколко мига, по същия начин, както и ние ще бъдем впечатлени впоследствие от *втора ръка*. Но не знаем повече от нас за това, което правят по-добре от нас.

Но това ни навеждаше на предположението, че съществува цяла мисловна система, отнесена към поезията, посредством която последната се разглежда, създава и пресъздава непрекъснато като никогата незавършващо творение, чийто реализирани или реализуеми образци са само фрагменти, опити, подготовителни етюди. Поезията за него беше несъмнено общоприетият и недостижим предел, към който се стреми всички стихотворения, а всъщност и всички изкуства. Разбрал отгано това, с труд бе надмогнал, променил и задълбочил у себе си онзи неразличим от останалите поет, какъвто бе по рождение. Той бе търсил разпознавателния принцип на желанието, задвижващо поетичния акт; бе дефинирал, отделил чистата му субстанция — и бе се превърнал във виртуоз на тази дисциплина на чистотата — човекът, който изучава себе си, докато докосва струните на най-необичайното в самия себе си.

Аз вяхам нищо против виртуоза — човека, владеещ средствата. Съществува прудубеждение, някакъв *рефлекс* срещу него, който се дължи на смътните и привлекателни идеи, които доста ненужните думи „сътворяване“ и „въдхновение“ или „гений“ предизвикват у повечето хора.

Това общоприето буквально разбираме на съвременния човек за поезията и за всяко творчество, творение на мисълта, което предизвиква възбуда и учудване, без усилие можем да сведем до следната формула: *всяко възхитително, което се създава, зависи единствено от моментното състояние на автора и това състояние му е толкова чудно*, колкото ни е чужд някакъв сън или приключение, чрез които един най-обикновен човек може понякога да развълнува околните. Най-високата точка на един човек е същевременно и най-отдалечената, т. е. най-неочакваната за самия него.

Това мнение не е напълно погрешно; и точно затова е много опасно. Опасно е да се противопоставят върховни благоразположения, просветления и изключителни сили, на търсенето на постоянни резултати, на придобиването на постоянна мощ чрез последователен и освободен от предразсъдъци труд, чрез наблюдения, навремени поправки и точни разсъждения. Това означава да се преценява изключителното; и то повече за изненадата, която го съпътства, отколкото за някакви негови вътрешни качества; това също така е проява на най-наивен вкус, прекланящ се пред чудесата, които се налагат и пленяват умове.

Но един човек, който се мери със себе си, който се преобразява според собствените си разбирания, ми се струва по-висше творение, което много повече е способно да ме развълнува, отколкото всеки друг. Най-прекрасното усилие, на което човек е способен, е да превърне собственото си безредице в порядък, и шанса си в способност; това е истинското чудо. Обичам тези, които са строги спрямо таланта си. Ако не сумее да се обърне против себе си, „талантът“ в моите очи е само вродена сръчност, която обаче е непостоянна и неравномерна. Творбите, базиращи се само на него, са странно съчетание от злато и кал: блестящи детайли, макар и много наситени, които времето ралага заедно с глината; от множество стихотворения остават само няколко стиха, самото понятие стихотворение при тях лека-полека се разпада.

Въпреки че проблемите, истински достойни за мощните духове (и между впрочем най-способствувашите за проявяването на цялата им преобразуваща мощ), се появяват само след пълното овладяване на

ночии средства. Обектът на всички най-възвишени търсения е да се построи нещо или да се изгради необходимата система, като се използва за отправна точка свободата; но тази свобода е само чувството за сигурно владение на възможното и се развива заедно с него. Интуицията, която ни подтиква да създаваме, се формира без оглед на способностите ни за изпълнение: това е техният недостатък и предимство. Но практиката лека-полека ни учи да замисляме само това, което можем да реализираме. Тя несъмнено ни приучва към точно премерване на амбициите и действията ни. Мнозина се придържат към това равномерно и умерено съвършенство. Но има такива, които дотолкова овладяват средствата, и това овладяване тъй добре приляга на техния интелект, че успяват да „размисляват“, да проявяват „изобретателност“ по отношение начина на изпълнение, изхождайки от същите тези средства. Музиката, извлечена от свойствата на звуците; архитектурата, извлечена от материалите и силите; литературата, от владението на езика, от особената му роля и от разновидностите му — с една дума, реалните съставки на съществуващите изкуства да стимулира имажинерната им съставка, възможният акт да създава своя обект, това, което могат да ми показва това, което искам, да ми сочи такива цели, които да са едновременно неочаквани и напълно осъществими, такова е последствието от придобитата и преодоляната виртуозност. Историата на модерната геометрия ни дава не малко прекрасни примери за това.

При Маларме идентификацията на „поетическото“ размисление с владението на езика, задълбоченото изучаване върху себе си на взаимовръзките им са довели до нещо като доктрина, на която за жалост никой познаваме само насоката.

Понякога, съзерцавайки новия и прекрасен инструментариум на стиховете му, съм си казвал, че той се е замислил върху почти всички думи от нашия език. Тази странна книга, която е написал върху английската лексика, предполага доста изследвания и размисления над нашата.

Не трябва да се мисли, че философията изчерпва всички проблеми, които езикът може да постави. Нито физиката, нито физиологията могат да попречат или да направят излишни размисленията върху цветовете и звуковете от страна на художника или композитора. Граждата за бъдещите творби предлагат немалко въпроси, тя изисква различни способности за класиране и преценка, които в края на краищата се превръщат за твореца в истинска наука, но наука индивидуална, капитал, който трудно може да бъде прехвърлен другиму. Маларме беше си направил цяла наука от своите думи. Не бива да се съмняваме, че е размислявал върху техните фигури, че е проучвал вътрешното пространство, в което се появяват, че е проследявал веднъж *причините*, веднъж *последствията*; че е премервал това, което можем да наречем *поетически заряди*, и че посредством тези безкрайно задълбочени и прецизни изследвания думите тайно са се подредили в някакъв евентуален порядък сред силата на неговия дух, според тайнствения закон на дълбоката му чувствителност.

Представях си очакването му: с жадна за *хармония* душа, цялата насочена към възприемането на една дума сред цял един словесен свят, сред който тя е залутана и загрунена да схване целия порядък от взаимовръзки и отразжения, които поражда една трескаво забързана да се роди мисъл.

„Казваме: ЕДНО ЦВЕТЕ. . .“, пише той.

Болшинството от хората са слепи за този словесен свят; те са глухи за думите, които употребяват. Думите им са само средство; изразяването за тях е просто *най-късият път*: този минимум определя чисто практическата употреба на езика. Да бъдеш разбран — да разбереш — са пределите, помежду които все повече и повече бива притискан този практически, т. е. абстрактен език. Дори самите писатели се спират само на думите и формите само когато попаднат на някоя особена трудност, на някакъв локален избор, или когато търсят особено ефект. Такъв е емпиризмът на съвременните литератори. По тази причина през последните сто и няколко години човек може да бъде „голям писател“ и да е нехаен към цялата фигурална част на словото си. Това означава да се гледа на езика само като на окаян вестоносен, посредник, без който „духът“ спокойно би могъл да мине. Нищо не е по-далеч от това мнение, колкото чувствителността на древните. Следователно Стейндал изобщо не е езичник. Той бяга от формата, от чистеността, от ритъма, от фигурите и се крие от тях чрез внимателно четене на Наполеоновия кодекс. Ако приемем, че хората показват същността повече чрез делата, отколкото чрез думите и мислите си, Стейндал, колкото и да се кичи със сенсуализма си и да твърди, че е последовател на Кодияж, той е напълно „духовен“ по отношение на езика си и проповядва една аскетична естетика.

Но поезията е изцяло езическа: тя повелително изисква да няма душа баз тяло — да няма чувства, нито идея, които да не се *съдържат* в някоя *забележителна* фигура, изградена от тембри дължини и интензивности.

Лека-полека Езикът и Азът у Поета започват да си взаимодействуват по съвсем различен начин, отколкото у другите хора. Това, което за него е най-важното в словото, за останалите не представлява никакъв интерес, те нямат ситива за него. На тях им е напълно неуживо това или онова словесно произшествие, от което зависи живота или смъртта на едно стихотворение. Доверчиви и отвлечени, те противопоставят *фона на формата*; противопоставяне, което има смисъл само в ежедневието, където съществува пряко преминаване на думите в дела и на делата в думи. Те не виждат, че това, което наричат *фон*, е просто една *неизчистена форма* — т. е. смесена. Нашият фон се състои от несвързани случки и изгледи; усещания, всевъзможни образи, импулси, отделни думи, части от изречения. . . Но за да предадем това, което трябва да се предаде и иска да изтъкне от този хаос, необходимо е всички тези разнородни елементи да бъдат включени в единната система на езика и от тях да стане слово. Тази транспозиция на вътрешни събития във формули, съставени от еднородни елементи — *също условия* — може да се разглежда като преминаване от *по-нечиста форма* или изглед към по-чисти такива.

Но езикът като *даденост*, усвоен още от детството, бидейки по своя произход статистически и общоприет, обикновено е слабо пригоден да изразява състоянията на всяка отдалечена от практиката мисъл:

той не може да служи на по-задълбочени или по-точни цели от тези, които се определят от ежедневните ни действия. Затова се зараждат техническите езици и сред тях литературният. Виждаме как във всички литературни се появява лека-полека един *мандарински* език, понякога доста отдалечен от ежедневния; но в опити линии този литературен език изхожда от другия, от който излича думите, фигурите, обратите, които най-добре спомогат за търсенятия, които художникът предприема в областта на изясняната словесност. Случва се някои писатели да си изработват собствен език.

Поетът използва ежедневния език — който задоволява само при условие, че е понятиен и следователно е чисто транзитивен — и език, който е в противоречие с него, както е в противоречие с една ивица, грижливо засадена с добре подобрани сортове растения неразораното поле, където вятърът разсажда всичко и където човек взима най-доброто, за да го посади и отгледа в хубава почва.

И сигурно бихме могли да охарактеризираме един поет чрез пропорцията у него на тези два езика: единият естествен; другият изчистен и специално култивиран за ограничено ползуване? Ето един добър пример за двама поети от една и съща епоха и една и съща среда: Верлен, който дръзва да съчетае в стиховете си най-разговорните форми, най-баналните изрази с доста изкуствената поетика на парнасците и който в края на краищата започва да пише нечисто, дори цинично, и то не без успех; и Маларме, който си създава почти свой език чрез изтънчен избор на страници думи и форми, които измисля, или разсъждава непрестанно, отхвърляйки готовите решения, подказани му от общоприетото мислене. Това не е нищо друго, освен защита до най-малките подробности, до най-елементарните функции на менталния живот, *срещу автоматизма*.

Маларме е разбрал езика, сякаш той го е измислил. Този толкова неясен писател е разбрал инструмента за разбиране и координация до степен да замени вечното и наивно желание и намерение на авторите, с невероятната амбиция да сътвори и да овладее цялостната система за вербално изразяване.

По този начин той се доближаваше — и това го казах веднъж — до поведението на тези, които в алгебрата задълбочиха изучаването на формите и частта, отнасяща се до символите в математическото изкуство. Това внимание прави структурата на изразите по-чувствителна и по-интересна от техния смисъл или тяхната стойност. Свойствата на трансформациите са по-достойни за разума, отколкото това, което се трансформира; и се питам понякога дали може да съществува по-обобщена мисъл от мисълта, заложена в една „теорема“, или от съзнанието, че мислим за каквото и да е...

В езиковия порядък *фигурите*, които обикновено играят само спомогателна роля, изглежда се проявяват единствено за да илюстрират или подпомогнат едно намерение и следователно изглеждат странични като орнаменти, от които словото би могло и да се лиши — се превръщат чрез разсъжденията на Маларме в основни елементи: *метафората* от бижута, което беше, от инцидентното средство, тук явно придобива значението на основно симетрично съотношение. Той разбира със забележителна яснота и мош, че от друга страна изкуството налага и изисква еквивалентност и непрекъснат обмен между формата и фона, между звученето и смисъла, между акта и материята. Модификацията и понякога *създаването* на акта чрез материята обикновено не е доразбрано, а понякога и изобщо е непознато на тези, които разсъждават върху изкуството: известен *спиритуализъм*, причина за който е неточна или неудобна представа за материята.

Само комбинация (нещо много рядко) от практика или виртуозност с най-висша степен на интелигентност можеше да доведе до тези задълбочени възгледи, толкова различни от представите или идеите, които човек си изгражда обикновено за литературата. Резултатът бе, че култът и съзерцанието на принципа на всички творби направиха за него все по-мъчително и по-рядко самото занимание с изкуство и използването на невероятните си изпънливостни възможности. В действителност човек трябва да изживее два живота: единия за цялостна подготовка, а другия за цялостно разгръщане.

Има ли по-чиста мъка, по-дълбоко саморазкъсване от битката на човек със себе си, когато душата веднъж застава на страната на това, което самата тя иска, срещу това, което тя може; втори път на страната на това, което може, срещу това, което иска; трети път заема страната на собствената си мош, четвърти — страната на желанието си, и се лошка непрестанно между всичко и нищо? На всяка от фразите й отговарят противоречиви и симетрични идеи и движения, които всеки анализ, достатъчно тънък за да разтълкува творбите, отнасяйки ги систематично към „желанието“ или „възможностите“, несъмнено би накарал да изтънча.

Нападайки с определения: *мъглявост, маниерност, безплодност*, всяка по-недолялана критика само показва според възможностите си последствията от една възвишена вътрешна борба върху посредствени и злонамерени по своята същност умове. Дълг на всеки, който има претенции да говори публично за творбите на друг, е да направи всички необходими усилия, за да ги разбере или поне да определи условностите или ограниченията, които авторът си е наложил, или които обстоятелствата са му наложили: тогава човек би открил, че яснотата, простотата и плодovitостта обикновено произлизат от идеи и форми, които са отдавна съществуващи и твърде разпространени: читателят сякаш вижда в тях себе си, често поукрасен. Но обратното на тези качества, понякога показвах по-възвишени цели. От великите хора, които са писали, един ни радват като ни разказват за съвършенството, което сме самите ние, други ни очароват с това, което бихме могли да бъдем посредством един по-комплексен и по-пъргав ум; или по-освободен от навичките и от всичко, което пречи на общителните способности, с които духът ни е надарен. Дори и да приема, че Маларме е мъгъл, маниерен и безплоден; но ако той, с цената на тези *недостатъци* — и дори посредством всички тях, посредством усилията, които те налагат на читателя — ме е накарал да разбера и да поставя над *всички творби* съзнателното владение на възможностите на езика и чувството за една свобода, стояща над изказа, пред която всяка мисъл е само произшествие, частен случай, — тази поука, която съм извлякъл от четенето на творбите му и размишленията над тях, си остава за мен несравнимо и велико благо, такова, каквото никога прозрачна и лесна творба не е могло да ми даде.