

ХАНС МАГНУС ЕНЦЕНСБЕРГЕР ВЪЗНИКВАНЕТО НА ЕДНО СТИХОТВОРЕНИЕ

Превод от немски: Венцеслав Константинов, 2009

chitanka.info

Дами и господа, не ще ви кажа нищо ново. Да се говори за поезия означава винаги да се говори за нещо много старо. Това вкаменено от старост нещо не позволява да бъде надминато и превъзможнато, и така ни отнема възможността за изненади и репризи. Любопитството, с което постоянно се обгражда това старо нещо, е трудно обяснимо. Кой предоставя на това любопитство правото да задава въпроси и как тъй някой пък си присвоява правото да им отговаря?

Ако се вдълбочим в първопричината на тези въпроси, ще открием, че тя най-често е неясна. Сред хората владее известно благоразположение към поезията, което има единствената цел да замаскира и надвие трайната досада и скритата неприязън. Който приказва за поезия и който слуша подобни речи, във всеки случай вече бяга от нея. Онова старо, твърдо като камък нещо, което наричаме поезия, се понася трудно. Ала кой би си го признал? Обществото си е създадо институции, чрез които да притъпи непоносимата му поезия, да я направи съизмерима с владеещия порядък и по този начин да я обезвреди. Значителна част от така наречената „помощна литература“ служи на тази цел. Разсъжденията върху поезията са далеч по-популярни от самата поезия. Цяла индустрия преживява от идеологическите останки на онова, което някога смятахме за образованост; вторичното, обяснителното е за нея винаги по-удобно от първичното; коментарът достига по-висок тираж от самата творба; познаването на интерпретациите измества и заменя познаването на онова, което се интерпретира.

Ако говорим за ЕДНО СТИХОТВОРЕНИЕ, вместо за поезията изобщо, ние съвсем не се избавяме от съмнителността на всички помощни разсъждения, но все пак я включваме в сметката, съобразяваме се с нея, признаваме я. Самата поезия, вкаменена и твърда от старост, никога не е актуална. Ала не и стихотворението! Крехко, извънредно неустойчиво, изненадващо или пък незначително — няма по-тленно нещо на този свят. Всеки един ден може да се окаже за него последен. Само в своята новост, в своя *status nascendi*^[1] то съществува несъмнено; за неговото бъдеще, за шансовете му да заживее не може да се каже нещо сигурно. Ето защо предлагам да насочите любопитството си не към „поезията“, не дори към „стихотворението“, а към възникването на ЕДНО стихотворение.

Да се пиша върху възникването на едно стихотворение и да се напише стихотворение безспорно са две твърде различни неща; дотолкова различни, че дори бихме могли да се запитаме дали едното не изключва другото. Има разлика между това как се създава едно нещо и какво представлява то — тази разлика е особено крещяща, когато става дума за стихотворение. Едно явление съвсем не се обяснява, като се опише неговият генезис. Това би било историческа заблуда. Мога да си представя слушател, който е направил по-далечни изводи от тези разсъждения и си казва: „Как възниква едно стихотворение, мене, читателя, изобщо не ме интересува; и то толкова по-малко, колкото по-хубаво е стихотворението. Творбата, която чета, е хубава именно с това, че е превъзмогнала своето възникване, освободила се е от яйчната си черупка. Едно стихотворение, което заслужат това име, няма нищо общо със своето възникване. Ако някой ми говори за създаването му, той не ме доближава до стихотворението — по-скоро ме отклонява от него и ми показва тъкмо онези неща, които авторът е отхвърлил: скици, предварителни етапи, варианти, накратко: отпадъци, чието място справедливо е в кошчето.“

Един поетически текст не е нищо повече от това, което съдържа. Ето защо той може да бъде разбран единствено чрез него самия или изобщо никак. Всяко обяснение, идващо отвън, пък било то и от самия поет, е ненужно, дори досадно. Автор, който сам коментира своята творба, изрича собствената си присъда, когато превежда стихотворението от неговия поетичен език обратно на друг език. Защото така той потвърждава, че онова, което е казал чрез словата на стихотворението си, е можел да каже и по друг начин, а именно чрез словата на своето обяснение, тоест — както личи от думата „обяснение“ — да го каже по-ясно, по-прозрачно, по-понятно. Изречението, с което той започва коментара си, е вече едно признание: „С моето стихотворение исках да кажа...“ — „Но защо тогава не сте го казали?“ Подобен въпрос е напълно основателен. Следователно единствено правилният начин да се говори за едно стихотворение, е интерпретацията, имаща пред очи единствено творбата; и то интерпретация направена не от автора; следователно всичко друго би било „обяснително“ бръщолевене или недискретност; следователно аз съм сбъркал темата, която искам да обсъдя, още когато съм я избирал.

И все пак ще продължа. Вярно е, че възникването на едно стихотворение не казва нищо за неговата значителност или незначителност; вярно е, че то нито го обяснява, нито пък го оправдава, вярно е също, че хвърлянето на светлина върху създаването на една творба още не означава осветляването на самата творба. Ала нищо от изброеното аз нямам тук наум. Тъмна ми изглежда съвсем не творбата, а нейното възникване.

За да определя по-точно намерението си, ще се позова на един свой августейши предшественик, който е размишлявал върху същия предмет. Това е станало твърде отдавна. Преди сто и петдесет години Едгар Алан По е публикувал съчинение, занимаващо се с въпроса „Как възниква едно стихотворение?“. Есето разглежда най-прочутото стихотворение на По „Гарванът“. Заглавието не може да бъде преведено съвсем лесно: „The Philosophy of Composition“^[2]. Това означава нещо като „Принципи на творческия метод“. Неголямото съчинение излага, направо казано, поетиката на По. Какво е подтикнало По към това изследване узнаваме от следните изречения: „Неведнъж съм си мислил колко назидателно би било, ако един писател, който умее да стори това, ни запознае фаза по фаза с точната история на възникването на някоя своя творба. Трудно е да се каже защо досега не е бил предприеман подобен опит; навярно виновна за това е преди всичко суетността на господата писателите. Повечето автори, особено поетите, обичат да втълпяват на хората, че създават творбите си в състояние на красива лудост, в някакъв вдъхновен унес...“

Онова, което По развенчава като най-обикновена суетност, в действителност е твърде древен мит, достопочтена традиция, стигаща толкова надалеч, колкото и самата западна култура. Орфей и музите, поетът като „божия тръба“, обладан от „красива лудост“, от „блажено опиянение“ — това схващане за творческия процес може да се потвърди с примери още от времето на Платон. Ала най-късно от елинизма насам в Европа винаги е съществувала тайна опозиция срещу мита за вдъхновението, която говори за поетическото творчество по-скоро като за изкусно правене на стихове. Едгар По бе само първият, който с всички средства на своя изключителен интелект формулира докрай тази антитеза. Обърнете внимание на технологическия момент в неговата аргументация:

„Само мисълта, че публиката може да хвърли поглед зад кулисите, където... би видяла всички механизми и ремъци, машинарията на шнурбодена, скрипците и траповете, с една дума целия арсенал от технически помощни средства, от които в деветдесет и девет от сто случая е съставен инструментариумът на литературния хистрион — само мисълта за подобно нещо кара авторите да настръхват... Що се отнася до мен, аз съвсем не споделям тази неприязън, нито пък представлява за мен трудност да си припомня начина, по който е възникнала всякоя от моите творби; и понеже интересното в един анализ или реконструкция — а току-що го представих като нещо желателно — изобщо не зависи от наличието или липсата на интерес към предмета на анализа, то надавам се, че няма да бъде сметнато за нарушение на добрия вкус, ако изложа тук онзи *modus operandi*^[3], по който е съчинена една от собствените ми творби... Намерението ми е да покажа, че нито един откъс от това стихотворение не се дължи на случая или на вдъхновението, а напротив, то цялото е изградено стих по стих с такава точност и логика, с каквито се построяват отделните редове на едно математическо доказателство.“

Така е при По.

Неговото есе върху възникването на „Гарванът“ е упражнило огромно въздействие. Бодлер и Маларме популяризирали поета във Франция; там новото поетическо кредо, както би могло да се тълкува есето на По, се превърнало в една от онези истински литературни сензации, които не траят от ден до пладне, а занимават редица поколения. Теорията на модерната лирика е немислима без По. Валери нарича поета „литературен инженер“, Готфрид Бен го призовава „да изстудява художествения материал“; Паунд разрешава на учениците си да го превъзнасят като „*il miglior fabbro*“^[4], големите испански поети на нашия век отново пускат в ход машинарията на гонгоризма, Брехт разработва своята техника на отчуждаването и по отношение на стиха. Тук навсякъде се пресмята и монтира, навсякъде може да се доловят следите на По. Дори в премятаниците на предците-дадаисти, в

съновиденията и палячовщините на сюрреалистите личи нещо пресметнато, сякаш не може да се мине без онова инженерно изкуство, дори когато трябва да се разруши една машина, вместо да се конструира.

Тази обща линия, произлизаща от По, свързва автори, които в схващанията си за природата на стихотворението, а и във всяко друго отношение, са пълни антиподи. Определението за литературния инженер би могло също тъй да е изречено от Маяковски, както от Валери. Руският поет, който разглежда поезията като инструмент на революцията и положително не беше формалист, написа трактат под надслов „Как се правят стихове?“, който изцяло е изграден в духа на По и Валери. Тук той прави най-крайни изводи от учението на американеца за „механизмите и ремъците“ и говори за поетически суровини, полуфабрикати и готови продукти. Ето как естетиката на *poésie pure*^[5] може да дойде в такова тясно съприкосновение с марксистическото схващане за историята, според което развитието на производителните сили определя цялата човешка дейност, а следователно и поетическото творчество.

Не само в изтъкването на технологическия момент в стихотворението си приличат Валери и Маяковски. И двамата като следовници на По поставят въпроса за възникването на творбата. Аз също смятам, че този въпрос не може да бъде подминат. Независимо от техническите похвати и от тяхната доктрина, всички възникващи днес творби налагат размишлението върху тяхното възникване. Това многократно се потвърждава преди всичко там, където едно такова размишление става тема, например — що се отнася до прозата — в романа на Андре Жид „Фалшификаторите“, в Томас Мановия роман на един роман „Възникването на «Доктор Фаустус»“ и в романа на Уве Йонзон „Трета книга за Ахим. Описание на едно описание“. По-слабо изразено, ала несъмнено, откриваме тази тенденция при Пруст и Джойс. След „*Coup de Dés*“^[6] на Маларме стихотворението проявява стремежа за говори само за себе си. Творческият акт се превръща в предмет на самия себе си. В днешната живопис това развитие е достигнало връхната си точка и е доведено до крайност. Художниците от направлението *Informel* заявяват, че творбата не трябвало да изобразява нищо друго освен акта на рисуването. Поради това картината и нейното възникване се покривали напълно.

Нашата тема не е просто куриоз. Въпросът за генезиса на една творба се е превърнал в основен, може би в най-основния проблем на модерната естетика. Едгар По е имал право, когато е дал на своето есе претенциозното заглавие „The Philosophy of Composition“. Той е вмъкнал лоста на своя анализ във вярното място, в точката, от която, изглежда, е възможно да се преустрои учението за красотата. Старото умуване върху формата и съдържанието, пренията върху формализма, раздорът между *poésie pure* и *poésie engagée*^[7], разсъжденията върху природата на поетическия език, въпросът за политическата поезия — накратко, всяко теоретическо разискване на художествените проблеми ще трябва рано или късно да потърся сведения за възникването на творбите, които разглежда.

Аз не се чувствам призван да дам тези сведения. Какво представлява едно стихотворение? Може ли изкуството да промени света? Каква е природата на творческия акт? Това аз не зная... Който твърде бързо и охотно се произнася върху общи въпроси, винаги събужда подозрението, че се бои от съпротивата на особеното и конкретното. Затова смятам да преодолее магнетизма на големите проблеми. Ала не може да се отрече, че те са поставени на карта, щом става дума за възникването на една поетична творба. Впрочем, ще ви призная, че моят теоретически интерес секва, когато пиша стихотворение. В такъв момент за мен става много по-важно да намеря определена дума — вярната дума, — да отстраня някоя ненужна сричка, отколкото да знам какво представлява едно стихотворение или защо е трябвало да бъде написано. В това отношение можете да сте спокойни. И така: особеното и конкретното, тоест не „Как възниква поезията?“, а „Как възниква ЕДНО стихотворение?“

Съществуват два метода да се разкрие този процес: отвън, въз основа на чужда, и отвътре, въз основа на собствена творба. Филологът, който се опитва да реконструира процеса обективно, отвън, разполага с ясен и недвусмислен материал. Ала този материал е оскъден. В него липсват възпоминания за процеса, който се описва. Такава памет притежава само авторът. Но наистина ли я притежава? А може би паметта лъже? Възможно е той да конструира процеса на възникването едва *posteriori*^[8], а също, без да го съзнава, да измисли генезиса на вече създаденото стихотворение. Тази опасност е налице особено когато авторът, подобно на Едгар Алан По, иска със своята

демонстрация да докаже нещо. Ала на мен ми липсва такова желание. Ако върху този мой отчет ще се основе някаква естетика, то ще ми е непозната и ще предоставя на слушателя да я развие. Така ще се избегне един източник на грешки: защото аз не си поставям идеологическа цел, към която да е насочен моят отчет. Освен това аз го ограничавам само до неща, които мога да удостоверя. Всеки колекционер на графики знае какво е междинен отпечатък: копие от още недовършена плоча. Ако пред наблюдателя се подреди серия от такива междинни отпечатъци, той ще може с известна сигурност да разгадае как е възникнала гравюрата, за която става дума. Случаят пожела да притежавам някои бележки, върху които са съхранени такива междинни етапи на стихотворението, чието възникване ще ви изложя.

А че още пазя тези бележки не се дължи на моята педантичност, нито пък на някакъв принцип. Не съм можел и да мечтая, че някой ден ще ми се наложи да говоря върху „Възникването на едно стихотворение“. Но от скъперничество, нехайство или прищявка често използвам чернова от стара хартия, за да пиша там нови неща.

С какво да започне своя отчет? Неговото начало е същевременно начало и на стихотворението. Парлив момент. Първият стих на една поема, ако ми позволите отново да цитирам Валери, е подарен на автора; втория той трябва вече да сътвори сам.

Това, естествено, не бива да се приема дословно. Не е нужно винаги именно първият стих да съдържа зародиша на една творба. Впрочем мислимо е началото изобщо да не присъства повече в готовия текст и авторът просто да го замаже.

Но с това не се замазва и проблемът за началото. Началото, казва Валери, бил подарък. Но подарък от кого? Ето въпрос, на който е невъзможно да се отговори.

Ще го заобиколя, като избира стихотворение, което няма начало; по-точно: началото му не се дължи на подарък.

Пред мен е празен лист. Върху него написвам:

etwas, das... нещо, което...

Тези две думи са, тъй да се каже, състояние No1 на стихотворението.

Оскъдно състояние. Две абсолютно нищо неказващи думи. Да не говорим за вдъхновение. И все пак, нека разгледаме малко по-подробно зачатъка, който съдържа тези две думи. Човек, който говори за „нещо“, не знае точно какво е то, не може да го определи, още от първия път да го назова недвусмислено; иначе не би му дошло наум неопределителното местоимение. Който казва „Нещо се промъква през вратата“, той всъщност не знае кой или какво го обезпокоява — неговият приятел или неговата котка. „Нещо се промъква през вратата“ — в това изречение има нещо почти тревожно; и то се дължи на факта, че не може да се назове по име онова, което нахълтва. При това невзрачно Нещо, разбира се, няма да спрем. Загатва го самото състояние No1. Там имаме не просто „нещо“, а „нещо, което“. Авторът не се примирява с това, неизвестното да остане неизвестно. Той се опитва да го определи, да го овладее, като за тази цел търси думите, които още не са му под ръка. На това безименно нещо той поставя клопка, като прикачва едно относително подчинено изречение. Състояние No2 показва как функционира тази клопка. Дивечът сякаш се оплита в мрежите. Върху втория лист е написано:

нещо, което няма име, нещо лепкаво.

Първата половина на това изречение е плеоназъм. Тя съвсем не извежда от състояние No1. Ако Нещото, за което там става дума, притежаваше име, щеше да е достатъчно да го назовем и стихът, а може би и цялото стихотворение биха рухнали.

Затова пък втората половина на изречението представлява малка стъпка напред. „Нещо“ загубва своята празнота. От нищо неказваща абстракция то се превръща в нещо присъстващо. Можем да го докоснем. На никое от сетивата си не вярваме тъй безусловно, както на осезанието. То известява: „Нещо лепкаво“. Това вече е известна увереност. Тя наистина не премахва от явлението неговата тревожност. Макар и да е придобило някакво качество, то все още няма име. А качеството, което му се приписва, го прави по-понятно, ала не и по-приятно; то дори предизвиква погнуса. Който докосне нещо лепкаво,

си изцапва пръстите. Оплита се в нишките, които то източва. Трудно е да се освободиш от лепкавото нещо. То се задържа по теб и лепне. Почти може да се каже: човек става негов пленник, щом го докосне.

За автора вече е време, той вече има възможност да даде живот на Нещото, за което говори, да каже откъде се появява то, къде пребивава, кого засяга. Върху третия лист е написано:

*нещо, което няма име, нещо лепкаво
се сцежда от усилвателните станции, от него
санаториумите се издуват като платна,
от него умира съомгата в реките
и калканът в морето.
Небето,
обтъкано от радарни паяци, и лятната миризма
на флокс и резолюции.*

Това трето състояние очевидно е незадоволително. Синтактичният му строеж е крехък и непрозрачен, представлява по-скоро някакво натрупване, отколкото устойчива конструкция. Двете последни непълни изречения изобщо нямат сказуемо, връзката им с предходното е неясна. Също и метафорите носят следи на припряност. На едно място става дума за санаториуми, които се „издуват като платна“ — напълно негоден образ. Санаториумите не могат да се издуват, а още по-малко като корабни платна. Съмнителен изглежда и изразът, който твърди, че от „усилвателните станции“ се сцеждало „нещо лепкаво“. Какво означава това? Очевидно онова Нещо, за което става дума, се раздвижва. То вече не е само качествено определено. Авторът се опитва да предаде неговото въздействие. Нещото се разпростира и понеже е лепкаво, не се рони, нито тече, а „се сцежда“. Също и този глагол, между другото, отвежда в областта на погнусата. И сега авторът си поставя за цел да определи местопребиваването на своето Нещо. Една усилвателна станция е съоръжение, от което всички се ползваме, без да осъзнаваме неговото съществуване и функция. Всеки междуселищен телефонен разговор, който провеждаме, протича през такава станция. Той минава през централа, където слаботоковите импулси се усилват по електронен път. Такива станции обикновено са

разположени някъде извън градовете — невзрачни постройки, в чиито подземия автоматите вършат своята работа. От тях, значи, ако вярваме на стихотворението, се счежда нещо лепкаво. Това Нещо очевидно е свойствено на техническата цивилизация, и то на нейните скрити нервни центрове — следователно не е някакъв извънисторически призрак, а нещо, което се разпростира в историята, в нашата история, без да можем направо да го назовем по име. Последниците от това разпространение са съдбоносни поне за онзи порядък в света, който предхожда техническата му организираност, тоест за природния порядък; защото от това Нещо, както твърди текстът, „умира съомгата в реките и калканът в морето“.

Двете последни нарочения очевидно съдържат указания за ситуацията, сред която се забелязва разпространението на онова лепкаво Нещо: „Небето, обтъкано от радарни паяци, и лятната миризма на флокс и резолюции“. Също и радарният паяк спада към инвентара на техниката. Това понятие произлиза от радионавигацията. Там то обозначава координатната система, наподобяваща радарния екран — така наречената номограма, която действително прилича на паякова мрежа. Авторът на текста използва израза „радарен паяк“ не в неговия терминологичен смисъл, както би се появил в някоя техническа статия: той го приема буквално, улавя се за думата, така до известна степен го заклина. Всеки знае, че нашето небе е покрито с невидима мрежа от пеленгови лъчове и координати — мрежа, изобразена върху летателните карти и необходима за всеки пилот, макар че ние ѝ обръщаме толкова малко внимание, колкото и на усилвателните станции. Авторът на стихотворението се възползва от специалния термин. Той вече няма наум или има наум не само номограмата на навигаторите, а един действителен, макар и невидим паяк, който обтъква нашето небе, тоест: скрива неговата същност. Впрочем в нишките, което паякът обточва, отново се появява лепкавостта, присъща на безименното Нещо. И понеже то е лепкаво и жилаво, мрежата на радарния паяк вече не може да бъде разкъсана, както и телефонната мрежа. А най-сетне процесът, който протича на небето, остава също тъй скрит като усилвателите в техните подземия. Никой не обръща внимание на това, както и на измирането на съомгата. Животът продължава, лято е, флоксът цъфти, сякаш нищо не

се е случило, а, както винаги, продължават да се взимат резолюции; те избуват като онези летни цветя, които миришат тъй натрапчиво.

С думата „резолюции“ авторът на текста се насочва към сферата на политиката. Какво общо има с нея „лепкавото Нещо“ от стихотворението? Още в първите стихове бе изречено, че то има историческа същност, а не е нещо извънвременно като смъртта или гравитацията. Но с него се занимават също и политиците. Лепкавото нещо, което се разпростира, засяга всекиго. То не е лична работа. Наистина, въпросът дали посредством резолюции можем да се справим с него и, ако е нужно, да му противостоим, остава открит.

Впрочем, нерешени остават на този етап от създаването на текста и още много други неща. Открит остава например въпросът за възможния завършек на стихотворението. Неговото основно движение е ясно: непрестанно дирене и обграждане. Но как да се преустанови това движение? Теоретически то сякаш ще се сведе до едно натрупване на все нови и нови свойства на неговия субект, „Нещото“, за което вече толкова говорихме. Втората половина на състояние No3 помага да се намери отговор на този въпрос. Ето я:

*... ведомствата мънкат,
от коксовите пещи се издига нещо лепкаво
във въздуха, а в дока танкерите
вече го надушват, преди да дойде лоцманът,
шушукане за професури, в печатниците
коварното олово служи на въоръжаването,
срещу нас връхлита то, срещу житата
и стридите, а ние спим
като заложници в парещи ризи.*

Също и тук структурата все още е съвсем рехавя. Отделните обстоятелства не са свързани достатъчно здраво помежду си. Авторът продължава да се придвижва пипнешком в техническия, управляем свят, в който „нещо“ се разпростира. Лепкавото Нещо се издига от коксовите пещи и замърсява въздуха. Танкерите в корабостроителницата са вече негови съучастници, преди още за пръв път да са отплували в открито море, „преди да дойде лоцманът“. Тук

отново се появява метафора из областта на навигацията. Корабът вече е уловен в мрежата, в мрежата на радарния паяк, преди изобщо да е пуснат на вода, а това значи, че той поначало е построен с оглед на тази мрежа, напълно се осланя на това наше Нещо и не е в състояние да намери своя курс без тази оплитаща го помощ. Мънкането на ведомствата, празните жестове и неразбираемият официален жаргон са отговорът на резолюциите, взимани от политиците. Но и духът — така наречената култура — не е неподатлив на лепкавото Нещо, а търгува с него, влиза с него в трудно обозримо съучастничество, започва тайни преговори с него. Оттам възниква шушукането за професурите. Има нещо коварно в това половинчато споразумение на духа с онова Нещо, което не позволява да бъде назовано. Нима духът не е длъжен да определи истинската същност на онова Нещо, което се разпростира безименно, да хвърли върху него лъчите на просветата, да го изследва и изложи на показ, вместо с гузна съвест да се споразумява с него? В печатниците излизат на бял свят плодовете на това споразумение. Металът на буквите крие в себе си коварна отрова. В печатниците, където се процежда лепкавото Нещо, оловото се превръща в стратегическа суровина, която служи на духовното, на идеологическото въоръжаване. С думата „въоръжаване“ текстът се връща към сферата на политиката и заключава в себе си поне един от образите на онова Нещо, от което изхожда. Нещото присъства навсякъде, където се въоръжават. Но при днешното състояние на нещата всяко въоръжаване е насочено не срещу определен враг, а срещу „нас“, тоест срещу всички.

И ето че въпросът дали стихотворението ще има завършек се приближава към своя отговор. С думата „ние“ в последната част на изречението текстът постига своята цел, създава втори субект, който се противопоставя на първия, на „лепкавото Нещо“. Това Ние се съпротивлява на лепкавото Нещо, което се разпростира — като негова жертва или като негов господар — и по този начин го определя. Формално с това се преустановява дирещото, изреждащо движение на текста и се подготвя неговият завършек.

На това място вариантът предлага възможност за по-особено тълкуване, за редуциране до една политическа теза. Накратко: в този вариант Нещото се разпростира неудържимо, то е невидимо, незабележимо за обикновения смъртен, макар че той пряко е засегнат

от него, макар че срещу това Нещо всекидневно се взимат резолюции. Всичко представлява описание на радиоактивността и на нейното въздействие — или поне би могло да представлява това. Атомната енергия задвижва танкери, служи за произвеждане на електрическа енергия, замърсява въздуха и водата, заразява небето и морето. Думата „въоръжаване“, която се появява в текста, сякаш потвърждава подобно обяснение.

То е приемливо за автора, той не го оспорва. Затова пък той оспорва твърдението, че подобно обяснение е единствено възможното, че то изчерпва напълно текста.

Наистина радиоактивността връхлита „срещу нас“ — но не само тя. Тя убива „калкана в морето“ — но не само тя. Онова Нещо от стихотворението е по-обхватно от всяко окачествяване, от всяко отделно значение, което може да приеме. „Нещо, което“ е името или по-скоро безименността на онова, което прави изобщо възможни отделните заплахи, на които сме изложени. Това впрочем са заплахи, насочени не само срещу нас, но и срещу животните и растенията, срещу всичко живо, срещу „житата и стридите“. Докато те ни връхлитат, ние спим. Без да го съзнаваме, ние сме вече пленници на лепкавото Нещо, негови „зложници“. Тази дума означава хора, които са изложени на особена опасност и чиито възможности за отбрана са особено ограничени. По правило зложниците ги държат в неизвестност относно действителното им положение: завързват им очите. Днес^[9] немците — разбира се, единствено по тяхна собствена вина — са нещо като зложници на световната политика: ако някога се наложи, тях ще ги разстрелят първи.

Онова, което възниква пред очите ни, е без съмнение политическо стихотворение. Но какво означава такова определение? Налага се въпросът: може ли едно стихотворение да бъде само политическо и нищо друго? Навярно подобно стихотворение би се провалило поради своята пропагандна преднамереност. По мое мнение — а нашият пример, изглежда, ми дава право — политическата поезия пропуска целта си, когато е насочена право към нея. Политиката сякаш трябва да прониква през пролуките между думите, зад гърба на автора, от само себе си. Настоящият текст навява тази мисъл. Той не застъпва позицията на една или друга фракция. Нещото, за което говори, се

разпростира извън партийните и държавните граници, също както радиоактивните изотопи във въздуха.

Навярно вече сте забелязали, дами и господа, че моето изложение по-скоро премълчава, отколкото разкрива художествените основания, върху които могат да се опрат текстовите варианти. Върху моравата на литературната естетика, както е известно, от памтивека се играе все един и същи мач, от все нови и нови отбори, форма срещу съдържание, съдържание срещу форма. Признавам ви, че той не ме интересува особено. Както изглежда, в момента резултатът отново е 1:0 за формата. Естетиката, която у нас е днес на мода, приказва охотно и пространно за занаятчийското умение. При възникването на стихотворението, което предлагам на вашето внимание, наистина занаятът не играе главната роля и то по съвсем проста причина: занаятът тук е предпоставка. Нужно е той да бъде овладян, преди още първият стих да се появи върху хартията. И ако това ви интересува, ще се спра на някои технически детайли. Размерът на стиховете, интонацията и ритъмът на стихотворението са определени от първия ред:

нещо, което няма име, нещо лепкаво.

Тук можем да говорим за дирещо парландо, за ритъм, който на тласъци се сгъстява и разрежда между напрежението на диренето и облекчението от намирането, а то скоро преминава в ново дирене. Лексиката черпи живот от аналогично напрежение между простото и специалното, между съвсем общото и твърде особеното, между елементарното и технологическото; тоест от една страна имаме: Нещо, лепкаво, небе, лято, платна, въздух, море; а от друга: усилвателна станция, радарен паяк, резолюция, санаториум, коксова пещ.

Текстът постоянно си служи с алитерации и асонанси. Ето няколко примера: счежда-станции-санаториуми-сьомга; пещи-нещо-надушват-срещу; радарни-резолюци.

Примери за вокализация: нещо-което-лепкаво-него-морето-небето; флокс-кокс-док-лоцман-олово; шушукане-професури; печатница-коварно-въоръжаване-житата.

Тези средства имат двойка цел. От една страна те противопоставят на дирекция ритъм един стабилизиращ момент. В това отношение заменят липсващата рима: те подчертават тъканния характер на творбата, която иначе се представя по-скоро като процес. На второ място тези похвати имат миметичен смисъл. Те придават на текста свързана структура, която езиково повтаря тематично изплетената мрежа.

С метафоричните елементи се постъпва както с фонетичните. Също и те образуват тъкан, чиито нишки се простират извън творбата. Някои от нейните градивни елементи могат да бъдат назовани:

1. „Нещо“ като субстанция: лепкаво, натрапчиво, сщежда се, капе.
2. Мрежови метафори: мрежа, паяк, обтъквавам, усилвателна станция (телефонна мрежа).
3. Навигационни и морски метафори: лоцман, радар, танкер, платна, док, море, плитчини, калкан, съомга, стриди.
4. Метафори за отрова: олово, пареща или Несова риза^[10].

Естествено, дотук имаме пред очи текста в твърде примитивно състояние, тоест във форма, лишена от художествена взаимосвързаност. Математически изразено, в процеса на работата тази взаимосвързаност трябва да се увеличава, а ентропията на текста — да намалява.

Накрая ще насоча вниманието ви и към техниката на повторенията, използвана в стихотворението. Тя също засилва впечатлението за раздвижена мрежова или решетъчна структура. Надявам се, че тези указания са ви достатъчни. Само по-грубите езикови операции могат да се определят и покажат ясно. За използването на по-фините възможности на езика е нужна една наполовина пресметната, наполовина доловена микро-поетика, която едва ли може да бъде изложена без помощта на аптекарски везни.

Що се отнася до външното протичане на работата, по-голямата ѝ част ми изглежда несъществена. Между възникването на различните

състояния изминават обикновено няколко седмици. После незавършените текстове остават да отлежат, все едно да съхнат. Преработката им трае най-много няколко часа. Известни външни помощни средства и трикове се оказват при това от полза. Например аз винаги правя на машина нов препис от фиксираното старо състояние. Така текстът придобива вид на нещо завършено и предявява претенции, които в никакъв случай не може да задоволи. Това събужда възражения, подтиква към поправки и корекции. Чисто написаният текст, така да се каже, изкарва наяве недостатъците на творбата. После от ръкописни добавки и промени страницата добива такъв раздърпан вид, че се налага нов препис. Състояние No3 на стихотворението, което разглеждаме носи такива следи. Думата *austern* (стриди) е зачеркната и заменена с *seesterne* (морски звезди) — от една страна, за да се изключи асоциацията с „гастрономическа кухня“, от друга — заради вокализацията. Отстрани на листа, където се говори за танкерите в корабостроителницата, е написано *saerge, embrionen* (ковчези, ембриони). Ала не желая да ви досаждам с многобройните отделни случаи.

Бих желал да се върна на един пример. Може би си спомняте онова място в третия вариант на текста, което ни се струваше изцяло несполучливо:

*нещо лепкаво..., от него
санаториумите се издуват като платна*

Погрешният образ оставя впечатление за обикновена творческа грешка. Чуйте обаче как звучи това място в следващата редакция:

*нещо, което няма цвят, издува
кървавите платна на болниците.*

Както виждате, първоначалната редакция съдържа замисъл, който още не е намерил себе си; тя представлява по-скоро съкращение, отколкото „грешка“. Тя предлага едно сравнение, чиято, средна част е

отпаднала: именно чаршафът, който като корабно платно се издува от вятъра. За да не се натовари стихът с баласт, отказваме се от експлоатация на образа и в новата редакция. Достатъчно е да се престрои изречението и да се вмъкне прилагателното „кървящи“, за да се направи мястото понятно. Сега болницата се схваща като кораб с кървящи платна, който пътува под напора на лепкавия бриз: навигационна метафора.

Понеже говорим за технически помощни средства, ще спомена и една поредица от думи, надраскани в долния край на листа. Там четем: ипотека, дисконт, съкровищен бон, ломбард, дивидент, облигация, нова акция, конверсионен заем, бонитет, ажио, арбитраж, трансфер, ликвидност.

Тази словесна поредица отразява един процес на долавяне. Търси се термин от финансовото и банковото дело, който без никакво съмнение да спада към действената сфера на онова лепкаво Нещо. Търсената дума трябва да отговаря на няколко условия: брой на сричките, фонетични стойности, образност, семантична представителност и по възможност многозначност, поливалентност; последното условие е същевременно онова, което най-трудно се удовлетворява. Една дума е многозначна, когато позволява да са породят повече от едно отношение към даден текст. Само тогава тя може да запълни някое празно място в неговата синтактична решетка. Тази словесна поредица като помощно средство позволява да се експериментира с известен брой думи, докато се намери подходящата. В разгледания случай аз се спрях на израза „нова акция“. Скоро ще разберете защо.

Сега ще ви запозная с крайното състояние, или нека кажем по-предпазливо, с настоящето състояние на стихотворението, върху чието възникване чухте толкова много подробности. При това пропускам някои междинни етапи. Те ми се струват маловажни, понеже могат да се изведат от посочените факти. Да се изчерпи един предмет означава да се изчерпи търпението и любопитството на онези, които се интересуват от него. Ето стихотворението:

*нещо, което няма цвят, нещо
без мирис, нещо лепкаво*

се сцежда от усилвателните станции,
просмуква се в шевове на дните
и обущата, нещо набъбва
от коксовите пеци, издува
като муден бриз дивидентите
и кървящите платна на болниците,
натрапчиво се намесва в шушукането
за професури и за премии, капе
нещо лепкаво в реките, от което съомгата
умира, процежда се, безцветно,
и убива калкана в плитчините.

малцинството има болшинство,
мъртвите не могат да гласуват.

в държавните печатници
коварното олово служи на въоръжаването,
министерствата мънкат, на флокс
и невалидни резолюции мирише
август, зелят заседателните зали.
в небето радарният паяк
изписва своята лепкава мрежа.

в доковете танкерите
вече го надушват, преди да дойде лоцманът,
а ембрионът смътно го долавя
в своя топъл, потръпващ ковчег:

въздухът е пълен с нещо натрапчиво
и лепкаво, нещо, което няма цвят
(само новите ни акции не го усещат):
срещу нас връхлита то, срещу житата
и морските звезди, ядем от него
и в телата ни прониква нещо лепкаво,
а ние спим посред стопанския разцвет,
сред петилетния план, безгрижно
спим в парещата риза,

*като заложници, заобиколен от лепкава,
безцветна, набъбваща бездна.*

Към този текст трябва да се добави заглавие. Аз смятам заглавието за необходима част от стихотворението. То може да функционира като общ знаменател или ключ, но също тъй като клопка или сигла. Много често заглавието възниква едва когато стихотворението е готово; така е и в нашия случай. Затова то намира мястото си в края на моето изложение. Спрях се на надслова, който въздейства като иронично обръщение. Когато в стихотворението се казва „срещу нас връхлита то“, с това се имат предвид всички. „До всички“ би гласял апелът, с който би следвало да се озаглави стихотворението. Това обаче е шумно, лаещо и неясно заглавие, бедно, лишено от многозначност, без вътрешно отношение към текста. Ето защо използвам една фраза, каквато понякога може да се прочете върху циркулярните пощенски пратки и върху масовите печатни издания, които препоръчват на получателя някоя марка сапун, пътя към вечния живот или някой депутат; взимам тази фраза и я поставям над стихотворението. Моето заглавие гласи:

ДО ВСИЧКИ ТЕЛЕФОННИ АБОНАТИ

Ние сме на края; стихотворението, поне в очите на автора му, е готово. Но дали това е стихотворение? Описанието на неговото възникване не дава отговор на този въпрос. Генезисът на една творба не ни предлага критерии за нейната оценка. Прастарите въпроси остават открити. Открит остава и въпросът какво всъщност е едно стихотворение и дали предложеният тук текст изобщо представлява стихотворение. Това е почетно звание, чието присъждане не е работа на автора.

Но трябва ли то изобщо да бъде присъждано? За мен не е от голямо значение как ще бъде наречено произведението, чието възникване анализирахме. Назовете го стихотворение или текст, чадър

или шапка, X или Y. Аз ви обещах да ви спестя своето схващане за същността на поетическото изкуство. Бих желал да спра дотук: до нещата, които могат да бъдат показани. Онова, което излиза извън тях — било то верни или неверни, разрешими или неразрешими въпроси, действителни или привидни отговори, обосновани или необосновани преценки — бих искал да предоставя на вас. Направете своите собствени заключения. Ако това изложение върху възникването на едно стихотворение предизвика у вас одобрение или възражения, ако събуди удивление или присмех, то е изпълнило задачата си.

1962

[1] Момент на възникването (лат.) — Б.пр. ↑

[2] Философия на композицията (англ.) — Б.пр. ↑

[3] Начин на работа (лат.) — Б.пр. ↑

[4] „Най-добрият ковач“ (ит.) — Б.пр. ↑

[5] Чиста поезия (фр.) — Б.пр. ↑

[6] „Хвърляне на заровете“ (фр.) — Б.пр. ↑

[7] Чиста поезия и ангажирана поезия (фр.) — Б.пр. ↑

[8] Въз основа на опита (лат.) — Б.пр. ↑

[9] Есето е писано в началото на шестдесетте години на XX в. — Б.пр. ↑

[10] Несова риза (мит.) — Кентавърът Нес бил наранен от Херкулес с отровна стрела; по-късно Херкулес облякъл напоената му с кръв риза, почувствал, че тя го пари и за да се отърве от болките, сам се изгорил на планината Ета — Б.пр. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.