

ТРИ ЕСЕТА

ИВ БОНФОА

Ив Бонфоа е известен френски поет и теоретик на изкуството, роден през 1923 г. в Тур. Завършил е математика и философия. Първите му стихотворения се появяват в литературния печат през 1946 г. и веднага правят впечатление с дълбочината на преживяното чувство, с насоките на поетическата медитация. Основната му книга „Движение и неподвижност на Дув“ загатва за изворите на неговото вдъхновение: Хераклит и митът за вечното възвръщане на нещата, тайната на съществуването и благословеността на красотата. Поет с висока култура и почти класическа форма на изказа си, Бонфоа се занимава с проблемите на съвременната поезика, пише също върху готиката и барока. Издал е книгите: „Представяне на образа“, „Договор на пианиста“, „Вчера царуваше пустиня“, „Анти-Платон“, „Надписан камък“ и др. Настоящите есета са взети от сборниците „Невероятното“ и „Разговори за поезията“.

Николай Кънчев

ЦВЕТА НА ЗЛОТО

Ив Бонфоа

I.

Ето настолната книга на нашата поезия: *Цветя на злото*. Никога истината на словото, висша форма на истина, не е показвала по-добре своето лице. Аз го виждам като светлина. Всички бели, черни и сиви цветове на Хамлет според Дьолакроа с някакво отвъдно невъзможно червено. Истината на словото е отвъд всяка формула. Тя е животът на духа, неописван, а в действие. Първородна, произлязла от душата, различна по смисъл от думите и по-силна от думите.

Нищо друго като истината на словото не забранява да се говори за Бодлер. Какво би могло да се каже всъщност, което да не е разочарование, заблуждение или измама? Дори най-пропищателната критика се отказва от своето намерение и признава абсолютността на поетическия факт. Дори най-добре въоръжената недобронамереност се излъгва и оказва в смешно положение. Колкото до Бодлер, той е страдал и трябва да бъде оставен в покой. Неговото желание беше универсално — с правото да се отстрани като музика и да излезне във висините.

Но понякога се случва духът наистина да се изпълти — като човек, единствената негова цел е истината и може да понесе отчайващи насилия. Тогава той е отделен чрез неразбирането от своето време, от тривиалните случки и посредствените цели. Сведен е до най-чудесното, най-непонятното на своето същество, изваяно във формата на душа. Принуден е да бъде съществено от бъдеща полза за всеки.

Такава беше съдбата на Бодлер. По-нататък той стана всеобщо притежание. И спечели чрез неповторимия си живот да бъде разпитван непрестанно.

Аз се питам защо истината на словото се появи в *Цветя на злото*.

Ако е възможно да се определи другояче съвършената странност и крайната природа на една негативна теология, бих нарекл това произведение *съгласие*. Един друг глас, отдалечен в неговия глас, се съгласува с това, което то говори. И станал още по-чист, е щастлив сред думите. Това, което е, и това, което би трябвало да бъде, престават изведнъж да са противоположни светове. Възниква опрощаване сред вечна треска.

Защо подобно успокояване се получава толкова често в *Цветя на злото*, така да се каже, над силния и смущаващ стремеж, при който толкова противоположности се изчерпват от напразни преследвания — и там, където никой не е в покой? Аз отклонявам преди всичко твърдението, че това се дължи на някакво религиозно влечение. Никаква вяра не е показвана или изпитвана от Бодлер. Никаква ерес не се възпъчва в *Отричането на свети Петър* или *Литаниите на Сатаната*.

Като че ли нищо повече от Бодлер — неговият език, неговите признати амбиции — не изглежда да е произвело истината, която той произнася. В същността на своята форма *Цветя на злото* принадлежат на речта. Изпъкнали описания, логични мисли, точно изказани чувства в едно концептуално свързване, по възможност най-малко загрижено какво движи думите. Такъв е Бодлер в изкуството, кой ще го различи от Юго? Един и същ е инструментът в двата случая, колкото и съзнанието, вложено в произведението заедно с преследваните цели да са без обща мярка.

Такава е енигмата на Бодлер. Речта, това словесно място, от което Маларме поиска да избяга, това твърде посещавано място от нашата поетическа традиция, си остава негово. Защото то крие най-опасните примки и не предлага на истината никаква сигурност. Смятам го дори за неморално. В същност то крие една игра. Още в началото след внимателното мълчание дава възможност на чувството да възникне. Но след като стане стихотворение, му дава също възможност да се изразходи без загуба за този, който е говорил.

И ако той може да бъде искрен, тогава кой друг не би бил? Обаче истината, преди да бъде покой, е дълго насилие. И незагиващата реч е преди всичко реторика, така да се каже, измама, недостатък, в който с твърде голямо право е упреквана поезията.

III

Заблудението от речта прикрива преувеличението. То е свързано с понятието, което търси същността на нещата, сякаш те са устойчиви и сигурни, пречистени от небитието. Преувеличението е пропукване на същността, забравяне на себе си и на всичко, радост, както и страдание от небитието.

Понятието крие смъртта. И речта е измамна, защото премахва от света едно нещо: смъртта, и така отменя всичко. Няма нищо, освен смъртта. И нищо не е истинско, ако не е доказано от смъртта.

Ако няма поезия без реч — самият Маларме го признава, — как тогава ще бъде спасена истината, величието освен чрез призоваване на смъртта? Чрез упоритото изискване да бъде назована смъртта или още повече, да проговори самата тя? Но за това трябва преди всичко да се откажем от радостите и от всепризнатите страдания. След което този, който говори, се откъсва от смъртта.

Бодлер извърши този невероятен случай.

Той назова смъртта. И какво беше тази смърт? Една грижа на духа? Риск на тялото — но ограничен? Често — след Бодлер — поезията е опасна. Физическата смърт винаги започва в човека. Остава само да го знаем.

Но понякога поезията се разтоварва от своята наука и от своето задължение и все още е възможно едно обикновено духовно изследване. Твърде много леност има в словото. Твърде много невежество охолство го оскверни. Духът не запазва достатъчно своето благородство и всичко тече така, че е необходимо да се възвърне чистата физическа кръв.

Има моменти, когато поезията изисква смело действие. Такъв беше случаят с пустинята на 1840 г., когато след като Порт-Роял беше затворен, след като Федра беше издъхнала, не оставаше нищо друго освен лъжата, освен гласовете в изгнание, полуотгнени, полуотслабнали, на Шатобриан и Вини.

Бодлер можа да го разбере. Смъртта, която той си създаде, беше истинска.

IV

Жан-Пол Сартр показа, че Бодлер твърде рано в живота си е направил своя неопроверган никога избор. Но той се презираше за обекта и причината на този избор.

Бодлер избра фаталния път, път, който води към смъртта. Цяла поредица от решаващи събития, едно от друго по-задължителни, бързаха към смъртта. По този отдалечаващ се път болестта и дълговете, твърде остри морални противоречия, процесът и т. н. са причината за разпадането. Отначало то говори — и после с Бодлер пише — поетическото слово, повелително и уморяващо. То искаше и то спечели.

Бодлер избра смъртта, за да израсне в него като съзнание и да може да се опознае чрез смъртта. Сурово решение, самопожертвувателно. И случайно спрямо самата поезия. Освен това той ще отмине непризнат, толкова дълбока е неговата отлика и без приятели, на които да се довери пред опасността на демоничното мълчание. Бодлер вижда как загива неговият разум, заради който толкова е рискувал. Че това е било възможно, толкова затруднения в работата и крайната немота го доказваха. И че е било осъзнавано, за това говори *Разрухата*. Нещо по-лошо. Върховна опасност е, че тази поезия може да просъществува накрая чрез постигнатата смърт и да звучи точно, без да изпитва нищо по-силно от произнасянето на думи за бедността и траура.

Но ние знаем, че истината не беше отказана на Шарл Бодлер.

V

Задействувалата смърт даде основание на *истинската реч*.

Поетическа, тя промени ролята на Бодлер — той престана да бъде комедиант на чувството, чрез внушението на един глас, който иска гибел, описва и утежнява смъртоносната посока — променя дори самата природа. Тази реч, изпълнена със смърт, се лишава от малките хитрости, които той все пак използваше. От живописното, от украшението. От прочувствените повторения. От романтичната жажда да се каже всичко и се призове всичко на света, всичко да се улови — за да не кажеш нищо, защото за същественото си мълчал. Бодлер измести този театър на света, където Юго събираше сенките на Наполеон или Каню, с друг театър, този на очевидността и на човешкото тяло.

Тялото, мястото, лицето. Израснали до звездни размери, и същевременно простосмъртни, те са новият хоризонт в *Цветя на злото*, и спасението на речта.

Тялото играе ролята на небитието и речта го формулира. Това е чистото и взаимно действие в *Прекрасният кораб* и *Скъпоценностите*. Смъртта в своето избрано място и с очакваната дума образуват дълбокия глас, способен на поезия.

Никакви Оливия или Делия в *Цветя на злото*. Никакъв мит, който да увеличи разстоянието между словото и чувствителния свят. Истината на словото произлиза направо от тяхната среща, за първи път в нашата съзнателна писменост, гола, с наранено тяло и безсмъртен език.

VI

Би могло — ако чувствителната страна на едно произведение не беше толкова обширна — да се опише надълго новият свят, възникнал след думите на Бодлер върху смъртта. Какви предмети, оцветени както при Шарден или Мане от най-обикновената истина. Какви отношения между отсъстващото слънце и нощта. Какво разкриване на сърца при проникването в мъглата.

Трябва да се прочетат преди всичко *На една преминаваща* и *Балконът*. Бодлер е създал най-вече това, което назовах в началото: една светлина. Тя е неопишуема. Но позволява да се чувствуваш по-добре в един винаги назоваем свят.

Но ако отдадем твърде много на тази светлина, означава да опростим *Цветя на злото*. Освен чистотата на смъртта, в тази книга има глуха болка, друг глас, пуст и отчаян.

Разбира се, сатанизмът на Бодлер е само декор. Пиер Жан Жув с право го заяви. В едно общество, което презира вечното, Бодлер обичаше злото като скок към абсолютното. Друго е нещото все пак, което това предизвикателство можа да допринесе за неговия Сатанизъм. Един гняв и неприязнь към твърде силната религия, които израстват в неговото творчество чак дотам, че променят смисъла. От един наложен Бог без истинска вяра Бодлер беше понесъл преди всичко неговите морални изисквания. А те се противопоставяха, поне в началото, на успеха на неговия експеримент.

Бодлер е страдал твърде много, за да не бъде разбунтуван, въпреки че той не го е вярвал.

Той видя противоречия, оспорвайки възприетите стойности и стойностите на простосмъртния живот. Доброто на смъртта се сблъска с католическото добро. И в чистата радост се пречути желзното копие на доброто според Бодлер. Радостта стана наслаждение. Зашто само под империята на мисълта нашият свят е виновен. И нищо чисто не съществува сред греха и наказанието. Самата смърт, в тази светлина, може да бъде добра или лоша. Смъртта е изгубила своята чистота. Изгубила е и своето същество, понеже е само праг, отвъд който се разкрива наказанието, единствената истинска смърт. Бодлер не последва докрай християнския мит. Но често върху въздигнатия театър на тялото не се забелязва повече физическата смърт. Тя взема мрачните цветове на наказанието над света, изчезва в спектакъла на немошта, на остаряването и бедността, отрича се така от трагедията, като я превръща в драма; съдбата става страдание, а въздушването от нашата същност става унижение през дългата мъка на времето.

Постепенно денят изчезва от поезията на Бодлер. Това е другата страна на неговото произведение — където изразеното нещастие се налага над красотата. Самата тя е осмяна или обрисувана жестоко в разпаднали се форми. Бодлер е много далече тогава от началната си мош. Под прашно и метално небе (това на *Беатриче*) той се вълнува, сломен. Очаква сила от смъртта. И получава един осквернен свят. Вече гордо се страхува да не се окаже само празна дума: *просията*, казва той, на комедианта.

Поетическо по същността си разочарование. Може би поради това е замлъкнал Рембо. И може би, от друга страна, някаква пречка от света донася в поезията необходимото разрушение. Може би поезията да е безизходна надежда.

Но най-постоянната особеност на *Цветя на злото* и на Бодлер остава въпреки всичко енергията.

В крайността на своето побъркване Бодлер се овладява пред странните картини на една тъмна и смесена истина, според която смъртта, произлязла от греха, ще се възроди чиста: двойствени образи — давам за пример *Мъченицата* — на парадоксална мисъл. Дионисиевското начало се е смесило напълно с един вид ясенизъм. Но също така в отчаянието се преобразява още смътната мисъл за спасението. Бодлер предчувства, че истината е близо. Той *изгара*, ако мога така да се изразя, той е най-големият поет, див, точен. . . И все пак не може да разкъса тъжната завеса. Неговият величествен предмет, достоен за върховни пламъци, остава покрит с кал.

И той произнася тежък сарказъм. Знак, че още обичаш този празен свят. Че искаш да се спасиш, както Вийон или Менар, от истината за любовта.

VIII

Възможно е Шарл Бодлер да е видял, че се проваля неговото огромно духовно усилие. Поривът да се погуби и погубването са двойно страдание, второто символизирано от руината на неговия разум една година преди истинската му смърт.

И все пак тези *Цветя на злото*, тези „болни цветя“, са почти свещена книга. Нашето желание за превъзходност е намерило своята неспокойна почивка.

Бодлер възкресн голямата идея за самопожертвувателност, вписана в поезията.

Той измисли, когато за мнозина Бог престана да съществува, че смъртта може да даде резултат, че единствено тя ще възвърне изгубеното единство на съществото. И наистина през творчеството на Маларме или на Пруст, на Арто и на Жув — наследници на духа в *Цветя на злото* — прозира доста ясно тази служителка на душите: в един свят, най-сетне свободен и чист.

Тя ще постигне съдбата на словото. След своето дълго блуждаене ще отвори докрай жилището на поезията за освободеното чувство.

ПОЛ ВАЛЕРИ

I

Имаше някаква сила у Валери, но тя се изгуби. Някаква воля и енергия, открай време подготвени за най-изисканите творения на езика, но не му трябваше тази френска поезия, която той определи като рационална и която е неясна, загрижена за смътното, като се съгласува толкова малко, по същество, по дълбочина, с родното място на мисълта, с безоблачния бряг, с опасния хоризонт на очевидността. Има миражи от светлина. Особено когато поезията се чувствава като разочарование, лъжа, някаква почва, реална или въображаема, Средиземноморие на духа. Страна, където усещането е така леко, така елементарно, така чисто, като че ли води до сърцевината на нещата: до едно вечно море, до слънцето и вятъра. Където светлината не е помрачена и не помрачава. Където погледът е отправен към познанието и налага на духа своя начин на познание, където маслиновото дърво върху камъните или върху водата е, разбира се, архетип на маслиновото дърво. Стигнали дотук, ние вярваме, че сме докоснали понятието, едва разсеяно от някаква материя по пътя на бързото завръщане към дома на Идеята. Такава е илюзията, която италианският език например, в своите очевидни и завършени думи, не подозира, нито осъжда — той има друга посока. Необикновено нещо: колкото безформено и тъмно да е, съществото е родено, времето го отнася и то ще умре. Същество на това място, тука. Това маслиново дърво, също и онова маслиново дърво, но с дълбоката разлика, че подобно съществуване *тук* и *сега*, подобно същество ще бъде погубено от брадвата или пожара. Валери не признаваше тайната на съществуването. Искане ти се по аристотеловски да застанеш срещу него. Защото зряемостта на Идеята в поезията носи голям риск, думата не създава повече напрежение. Из казвам: цветето, море, маслиново дърво и вятър. Подобни думи, които не изглежда да са обхванати от нещо като своя същност, монотония, вечност, отговарят твърде лесно на това, което Валери смята за реално — морето, маслиновото дърво и вятъра. Ето едно възможно щастие за езика, но с цената на каква загуба! Спокойствие — да повтаряш, да наподобяваш, да описваш — но спокойствие без действие, без душа, точно обратното например, на това, което искаше Маларме! Той също приравняваше думата с Идеята, цветето с „отсъствието на всякакъв букет“, но знаеше, че Идеите не са тук, още не са тук, и искаше от „книгата“, от нейната свързваща и установяваща добродетел да основе царството, където те ще бъдат. Удивителен проект, все пак толкова поетичен, понеже предлага едно спасение! И една стъпка към съществото, блъскащо се и произнасящо това, което опровергава Идеята: материята, мястото и времето — същото, което Маларме на кратко наричаше случай. Тогава напрежението, за което споменах, избухва в нашето слово. В разстоянието между думата и *това* реално нещо. Срещата между интелектуалното познание и откриването на обекта би могла, разбира се, да се нарече любов.

Винаги, от Платон до Плотин и ранното християнство, философията на Идеята е идвала да се лекува на тази жива вода.

И аз вярвам, че абсолютната оригиналност на съвременната френска поезия, започната от Бодлер, е познала в поетическия акт на словото това тайно желание. Поезията, както любовта, трябва да реши, че има същества. Тя трябва да се отдаде на това *тук* и *сега*, което Хегел гордо

отменил в името на езика, и да си служи с неговите думи, които всъщност напускат съществото в едно дълбоко и парадоксално завръщане към него. Каква друга грижа има стихотворението, освен да назове това, което отминава? Прескрипцията грамота на поезията е сонетът „На една преминаваща“. Материята на поезията след толкова блуждаещи начинания е размишлял за смъртта.

II

Но Валери не знаеше, че измисля смъртта.

Той написа срещу Паскал, върху Бодлер най-показателните си страници. Забавляваше се в един свят на *същности*, където нищо не се ражда, не умира, където нещата продължават без злополука, освободени от задължението да бъдат леки, обикновени картини върху прозрачността на нощта. Свят, където може да се заспи, ако е истина, че някъкъв сън в светлината, сред която Валери в толкова стихотворения е викал щастие, сън, който филтрира усещането и задържа само един чувствителен и универсален екстракт, може да се радва на нещо архетипово, както животните и растенията, както го желал е древногръцкото изкуство, чиято мисъл спеше. Спицият е сянка, която отваря своята врата за сенките. А Валери обичаше нематериалния свят на съня, който не набръчкваше с действието си повърхността на това, което е — защото спрямо неговата вселена нашето действие е нереално. „Всичко е според това, което ще бъде“, писа той през юношеството си и се възхищаваше на това. Симетрията на вселената (в древногръцкия смисъл на думата, нейната устойчивост според Едгар По) свежда до небитие нашата свобода, до природата на сянката — нашия живот и това, което би могло да се докосне. В такъв случай Нарцис може да се учудва с напразна красота. Той се навежда над изворите и така не вижда материята, не се въздушеява от загадъчното присъствие на водата, открива само своя увенчан с лаври образ и бедната енигма на съществуването си без съдба.

Докато единствено реалното действие излиза извън себе си и приближава най-много света на нашето отсъствие, единственото възможно действие за Валери е да се оттегли от всяко действие, за да обогати откъм божествената страна нашето ограничено съществуване. Постоянен сън, сън на поведение, което иска да продължи в чисто действие по рационален закон. Господин Тест, невидимият, би бил в сферата на вселената предполагаемият образ на Бога, Слабата свещ, която трепери в полумрака на неговата ниша, би съсредоточила божните лъчи, отразени от това, което е. И самото негово съществуване, този мъртъв жест, ще възпроизведе свободата без желание, въздесъщата неподвижност на творца. Какво величаво признание за операциите на „духа“! Но колко вярно е също така, че това същество на измислянето няма какво да каже, че думите не са за него! Нашият език е от времето, когато геометрията и съществуването се разделиха, когато изследването на законите се извършва не с думите, а срещу тях, словото е стигнало дотам да бъде само случай, но това Валери не го е разбрал. Когато е трябвало да остане с господин Тест в мълчание (искаме да кажа, във възвращането, в алгебрата), той се е връщал към това слово. С риск да се смае от поезията.

Той съзерцава реалността на стихотворението, неуловима и непропицаема; той се опитва да я покори чрез поетиката на научната истина и целите на познанието; и понякога с малко обидно усърдие се чувствава поет, по винаги обладан от скептичния вкус на илюзията. Какво може всъщност в неговите очи езикът на поезията, освен да симулира и прелъстява? Може би да засегне връзките между Красотата и Истината, тези две страни на Закона, но тялото, в което той е задържан — чувствителната фигура на стихотворението, — не е повече толкова необходимо, то е само една възможност сред много други в изпълващата се околност на нещата, това е изкушението на самонизмамата. Поетическото творение, както гроздовете на Зевксис, е привидност без същество, то въвежда небитието в дома на същностите и не е ли хитростта на това „несъщество“ тази, която внезапно заприличва на положителна сила или пък нарочният замисъл, намерението. Ето че поетът е необходим чрез самото стихотворение да прегърне неприятната практика. Той, тънкия и бездейният, се оказва между мисълта и слънщето пред природата на дявола, въпреки че не трябва да взема, разбира се, на много сериозно тази лукава змия, която го преследва, по-скоро отчаяна, отколкото лоша, която не играе докрай своята игра, която само „скишира“ от отегчение иронически варианти на това, което Бог е пожелал — дилетант, почти деади на

възможното, който знае добре, че крайната съблазън свършва винаги с кръв и смърт, така да се каже, отново в съществото, което е нежелателно. Няма у Валери дълбоко очарование. Той не страда достатъчно от малкото реалност на своето съществуване, за да обърне срещу нея, както някои от великите на барока, цялата машинария на илюзорното или да обикне богохулството, както тези, които скъпят съществото и плачат в своето уединение.

Какво западане все пак на поетическата амбиция! В тази модерна поезия, която се смята за наследница на религиозната мисъл, в този дълбок френски език, *почти* просветлен, на който Бодлер напомни какво място е запазено за непознаваемия Бог, и тази *преминаваща*, този лбед, този блъшлян лист, опръскан с кал, при това откриване и това установяване, Валери е веротъстъпникът, новият философ на светлини, този, който говори за яснотата на духа, когато е почувствувал, че тялото и сърцето му са сенки. Още повече, аз си спомням същия него, когото слушам в Колеж дьо Франс през 1944 г., толкова изящен, толкова тънък и все пак празен дух, безцветна форма, каквито са сенките на неговите диалози, станали самите вече сенки. Мисля, че той беше по това време единственият истински прокълнат поет, защитен от несъмненото и от въображаемото нещастие, но осъден на идеите, на думите (с понятното участие на думата), защото не е обичал нещата и се е лишавал от тази съществена радост, смесена със сълзи, която изтръгва внезапно поетическото произведение през една нощ. Истинско проклетие е в този свят да бъдеш сведен до една игра. Стихът на Валери, който има съществуване и убежище само в своите правила, тази смесица от развлечение и познание, тази игра на шах, при която безкрайно се играе с идеята или с ехото, е само несигурност и тъга.

Какво ни остава от Валери? Играта сама за себе си понеже е истина, че литературата има нужда от тази негативна дейност, която възвръща езика към неговите нюанси и подготвя спойно великолепните източници (както се казва), които една по-силна поезия ще използва изведнъж. От значение е витещата в редица стихотворения сянка на проклятието, за което говорих. И змията, която представя пред Бога „триумфа на своята тъга“, с произношение, което е така неочаквано чисто, така искрено, така устрдно, че този триумф на Бога не изглежда очевиден и ти идва да си помислиш, че славата на съществото не е може би приемлива и че безразличното ще бъде може би по-истинско от отрицанието или обожанието. Остава преди всичко „Морското гробище“, най-хубавото стихотворение на Валери, защото в него той е развълнуван. Тук, на върха на отсъствието, върху този бряг, където чистото усещане и чистата мисъл се препращат безкрайно едно към друго, нещо безформено би могло да възникне. Отраженията на гробовете разкриват един праг. Друго лице на светлината, „тайна промяна“, както казва Валери, някакъв „недостатък“ предлагат почва за една основа. И разбира се, *възможното* на Пиндар би могло да се отклони натам. Но пред творческата мъка, напоявана от крайността, Валери избира още веднъж, по предпочитание, безцветната тъга, нереалността на топлината. Той се завръща към смайването, което заслепява, към усещането като към един сън, към този вятър, който не е вятърът... Такива бяха твърденията и потвържденията на изкуството на завършената форма. В неговия нем език — без пукнатина между концепциите, тази интуиция на същността, този необикновен шанс на френския език — интелектът отъждествява формата с чертежа, със сухия жест на танцьорката, с умозрителната хипотеза, без да е разбрал, че формата е за камъка между счупването и нощта. Ние искаме да забравим Валери. Искामе формата да бъде изповедна, с нова изповед върху свободното този път лице: отвъд теологиите и отвъд науката, човекът трябва да се изрази.*

* „Разкришувах“ ли Валери? Говорих сериозно, струва ми се, такава чест може да се направи на много малък брой писатели.

И те съществуват в нас. Ние се борим срещу тях, след като сме ги избрали, за да бъдем. Това е лична борба. Може би обзалагане в малко по-строгия смисъл на тази дума.

Възможно е да се превежда чрез обикновено означаване. Например, каза ми забавно един ден Владимир Войдле, стихотворението на Бодлер „*Не съм забравил, околност на града*...“ звучи като че ли от Пушкин, има същата прозрачност, чрез която би се получил най-добрият от „преводите“. Но може ли да се сведе едно стихотворение до неговата прозрачност?

Възможно е да се преведе едно стихотворение, и не е възможно. Срещат се твърде голям брой противоречия, които не могат да се преодолеят, много трябва да се изостави.

Например (това е от личния ми опит) *Sailing to Bysantium* от Йейтс, как ще бъде вече с това заглавие... „*Отпътуване към Византия*“? Невъзможно е, ако се съобразим с Вато. Още повече, че в *sailing* има подвижността на словото. Напомня „Към Онфлор! по възможност най-рано, преди да падне...“ на Бодлер, но „Към Византия!“ ще бъде смешно: митът изключва краткостта... И после, *to sail* изразява освен идеята за отпътуване и тази, за прекосяването на морето, трудна, развълнувана като страдание и тази, за пристанището в далечината: търговия, работа, изделия, покорена природа, дух. Нищо от това, което може да бъде предадено с нашето отпътувам, а *вдигам платна* отпада при тези разстояния. Аз се примирих с „Византия — другия бряг“. Напрежението е спасено, може би, но не и енергията, изтръгването (поне мечтано), така както е изказано. Подобно нещо често се случва от езика на Шекспир на този наш език, който тиранизираше още Малерб, преживяното става извънременно, ирационалното — разбираемо. Или друго решение: да се обясни заглавието с изрза на Бодлер. Би трябвало да се изливне и опитът на *разгърнатия превод*, при който ще останат всички асоциации на творбата върху една страница, подобна на тази от „*Хвърляне на зарове*“. Но Йейтс *говори* в неповторимостта и неотложността на мига: на това също трябва да се остане верен.

Друго задължително изоставяне в същото стихотворение: *fish, flesh, and fowl*, чрез което Йейтс събира в три думи разнообразието на живота, дори най-вече чрез алитерацията, неговия порив, неговия привиден край. Невъзможно е! Но още по-лошо, този израз е завършен и ни кара да мислим (такова е внушението от неговото повтаряне в стихотворението), че обикновеният език съхранява твърде малко първичния, необходим и прозрачен, за чието възвръщане мечтаха толкова много поети. *Sailing to Bysantium* иска следователно да се обърнем към народната мъдрост, нацията, тук, в самия момент, когато става дума да се изтрием от чистия дух. Дълбоко противоречие у Йейтс, постоянния във всички свои състояния, което може само да изгуби на френски понеже е невъзможно да се намери подобна краткост: заците не са „ощастливици“ в едни и същи случаи. Аз преведох „всичко плува, лети и се устремява“, което предава порива чрез значението, а не чрез същността, това *fish* и т. н., което изглежда, че повтаря първото действие, превъзходно изразено. Там, където оригиналният текст има шансове, връзки, гъстота — свое подсъзнание, — преводът трябва да мине по повърхността, с риска да има донякъде свои собствени връзки. Невъзможно е да се преведе едно стихотворение.

Но толкова по-добре, защото едно стихотворение е по-малко от цялата поезия и като частен случай е насърчителен подтик. Едно стихотворение — известен брой думи в известно подреждане върху страницата — е форма, където се премахва отношението към другото, към крайното: към истинското. На автора може да се харесва това, да го успокоява, ние обичаме да създаваме обекти, които да продължават, но за съжаление, скоро попадаме в противоречие с мястото и времето на истинската стойност. Стихотворението е средство, предположение на духа, а не цел. След публикуването ни се предоставя време за размисъл, проверка, но не и приемане, абсолютнизиране. И най-добрият читател е като този, който обича стихотворението, да: но и като този, който не може да обича у едно същество неговите крайни изисквания и *същността*, която то носи. Няма идолопоклонничество за написаното; няма и иконоборческо отвращение, това преобръщане идолопоклонничество. По-определено казано, четенето е съчувствие, споделено съществуване. Какво опроставяне, в известен смисъл! Всичките тези „богатства“ на текста, двусмислия, параграми, многозначности и т. н. са лишени от правото си да ни налагат своите кръстословици. На тяхно място идва мракът, монотонната грижа. Ще бъда упрекнат, че обединявам нещата.

Но в замяна на това, ето какво не успяваме да уловим, да задържим: поезията на другите езици.

Какво знаем всъщност за това, което обосновава стихотворението, какво знаем за дей-
ствието, което го събужда, провежда и заедно с това възприа: застанали пред установената му
форма, която не е нищо друго освен следа, намерение, интуиция (или, да речем, стремеж, неот-
стъпна мисъл, нещо универсално), решим ли да опитаме отново същото на друг език, по същия
начин по-нататък ще се прояви още повече същото затруднение: езикът на парализиращия пре-
вод, както при оригинала, се пита какво е думата. Да трудността при поезията е в това, че езикът е *система*, докато думата е *присъствие*. Но за да го разберем, трябва да се преобразим в
автора, когото превеждаме и да приемем тираниите, които той е понесъл, движенията на мисъл-
та, които са му се противопоставяли и верността, която му е необходима. Защото думите се опит-
ват да ни подмамат със своето поведение. От първоначални помощници при превода те се пр-
върщат в адвокати на лошото стихотворение, което се получава, понижават експеримента в пол-
за на текста и трябва да не се доверяваме, да проверяваме онтологичната необходимост на но-
вите образи, още повече, че тяхното сходство дума по дума (външно от този момент) ги свързва
с оригинала. Твърде тежка задача, но в замяна на това ние сме подпомогнати от превеждания ав-
тор, когато това е Йейтс, Джон Дън или Шекспир. Вместо да бъдем както преди пред разхвър-
ляната неопределена маса на текста, ето ни отново при първообраза, там, където изобилствува
възможното и при повторно преминаване имаш правото да бъдеш също и ти. Едно действие,
най-сетне! След хитрувания с пропуските на своя език, „за да се изведе докрай“, както обичат да
се изразяват днес, ето че отново се виждат ограниченията на другия, както и да се чува това, кое-
то той би могъл да каже: че е по-добре първо да се живее, преди да се пише. Да се знае, че сти-
хотворението не е нищо и преводът е възможен, това, което не е лесно да се каже: след всичко
поезията започва отново.

Непосилно ли е, заел се така с първообраза на Йейтс, да се стремиш към мощ с подобна
изразителност? Да си възложиш не означава да си сигурен, че ще постигнеш. Всяка поезия съ-
държа същата амбиция, която при най-истинските случаи се осъществява без сигурност. Няма
друга поезия освен поезията на невъзможното. И ако не сполучиш, да речем, с нещо, пази поне
откритото полето с грижата си за единство или за прозрачност — и съда.

На практика и всъщност: ако преводът не е копие или техника, а изпитание и експеримент,
той може да се записва — дописва — в продължение на цял живот, ще приема всички свои стра-
ни и всички свои действия. Това донякъде не изисква преводачът да бъде „поет“. Но решително
му налага, ако той също пише, невъзможността да отдели превода от собственото си творчество.

Няколко примера за тази взаимозависимост — лични, защото няма от какво да се възгор-
дяваме (нито да се тревожим: това са незначителни факти, които имат значение само доколкото
са показателни).

Хорацио говори на Хамлет за своите приятели от нощната стража, когато се е появил приз-
ракът. Те бяха „distilled“, казва той „almost to jelly with the act of fear“. . . Смисълът е ясен. Но
the act of fear всежда трагично напрежение, при което jelly (буквалното „желатин“, така англий-
ско, за нас е „варено“) ми създаде проблем. Защо? Неприличните думи на Ромео в началото мо-
гат да се преведат, но те означават това, което са самите те, докато jelly е от обикновения език,
без преназначаване на смисъла. Защото твърде французин в това (струва ми се) имам склонността
да смятам, че такива контексти, трагични, редки, съдържат по-голямо познание и по-малко сми-
съл в един неограничен, но проверен речник. Как тривиалното се държи, да, и то благодарение
на Рабле, Рембо, и като такова, към него се прибавят Расин, Нервал заедно с така наречения
благороден или литературен език, който обаче е *напълнат* език. Англичаните (вж. Меркуцио)
очакват по-малко от езика. Те се отпускат повече в конкретното наблюдение, в обикновеното
преживяване (накратко, jelly е така, както един войник би го казал), вместо в героични слово-
построения.

И аз им давам право. Но трябва ли, докато се боря срещу себе си, да издигам предизвика-
телство без нищо повече и да говоря за варено или дори помия? Бих бил почти буквален. Ако
е истина, че съм останал донякъде, макар и малко, ученик на Расин, привидната точност би про-
извела обикновена изразителност, този известен грях на романтическите преводи, лошо нахвър-
ляни с остаряла словесност — във всеки случай би ме улеснила, но не би разрешила проблема.
Бедният аз! По-скоро да слушам Шекспир чак до момента, когато ще мога да го надмина в

писането си, вместо просто да го отразявам. И в очакване на това, в опознаване на причината за това (с прибавена бележка) аз предавам *jelly* с една дума, включена с други намерения: *прах*... Преводът е неверен, отчасти. Но действието на превеждането е започнало и ще свърши по-късно, другале — или още тука.

А сега да се върнем отново към Йейтс, там, където в *The Sorrow of Love* той казва за момичето с „*red mournful lips*“, че то е „*doomed like Odysseus and the labouring ships*“. *Labouring*, тази дума припомня дълги трудни преминавания, клатушкане на кораб, също така и чувствителна тревога, без да се смята, че *to be in labour* означава също да родиш, че след всичко това означава още „ора, копаеш“, почти засявам. Всички тези значения са валидни в случая, какво да се направи? Но този път не успях да си поставя въпроса и преведох *labouring*, с „които се привеждат/надалече“, включил веднага издънката в превода. Бих могъл да оправдая или да разкритикувам тези думи — не бягаше Одисей, а децата на Приам, който умира в следващия стих за една друга Троя и т. н., — но не в това е въпросът. Защото тези думи не са дошли от малкия кръг, който се затваря между преводача на текста и превода, а от цял един хоризонт на моето минало. . . Веднъж, на връщане от Гърция, през 1962 г., изпълнен от спомена за Сфинкса, чиято усмивка изразява пълно душевно спокойствие и музика, аз си представих, че умореният кораб бягаше и търсеше в нощта италианския бряг, и докато си мислех за Верлен, нахвърлих нещо като стихотворение, в което подвигната вода играеше своята роля на „желязна в затворена каса“: стихотворение, което никога не довърших — и което самият аз по-късно завинаги нахъсах, за да остане жив моят превод. Връзката между търсенето в него и грижата за поезията на Йейтс беше станала най-значителното нещо, истинското нещо. Английският поет ми обясни, а моето пътуване ме накара да го превода. Това е отношение на съдба към съдба най-сетне, а не отношение на английска фраза към френска фраза, и те си разработват превода с непредвидими продължения (този кораб и неговото привеждане се появиха в моята последна книга).

Като логична последица би трябвало да се попитам с какво моите преводи са ми помогнали; и как поезията от други езици е допринесла за развитието на нашата поезия.

Поради недостатъчното място ще се върна на един предишен въпрос. При какви условия този вид превод, поетическият, не е безсмислено начинание? „Превеждайте близкото до вас“, бях предложил веднъж. Но кое точно може да бъде достатъчно подходящо?

Иронията на Дън, печалната светлина на Елиът — бодлеровския *слиш*, или „неблагополучието“ (и надеждата, винаги) на Рембо — не са ли те непроницаеми светове? А колкото до Йейтс — неговият стремеж към Идеята, Византия, *blood and mire*, калта и сприхавостта, гневът и дори страданието, Адонис, както и Христос, — споделими ли са те?

Но бедността помага в поезията. Неуспешният експеримент може понякога да я обогати: и преводът, в който един голям поет ни говори, може да изиграе съдниците — това е една от формите на помощта, която ни носи преведеното произведение. Освобождава се енергия. За да се следват нейните очарователни сили. За да бъдат следвани само те. Всяко произведение, което не ни призовава, е непреводимо.

Преведе от френски Николай Кичев