

ЗА МУЗИКАЛНАТА СТРУКТУРА НА „ЧЕТИРИ КВАРТЕТА“ ОТ Т. С. ЕЛИЪТ

СТЕФАН КОСПАРТОВ

„Четири квартета“ е един от безспорните върхове в поетичното творчество на Т. С. Елиът. Той може би се изявява като по-вещ анализатор на съвременното западно общество в „Пустата земя“ или като по-нежен лирик в „Поеми на Ариел“, но по трудност на поставената задача „Квартетите“ стоят над всичко. Дори взет отделно, първият „Квартет“ — „Бърнт Нортън“ — е с твърде сложна конструкция, а последвалото стриктно спазване на неговата схема в следващите три несъмнено е поставило пред поета трудни за разрешаване технически проблеми. Четирите поеми са почти еднакво дълги, разглеждат едни и същи теми и са построени в пет части с идентична форма. Така те притежават формално единство, постигнато с техническа виртуозност, която сама по себе си е крупно постижение. Това не означава, че Елиът е привърженик на самоцелните поетични експерименти — за него те са средство за изразяване на определени идеи. В „Четири квартета“ тези идеи са свързани с времето и безвременното, с вечното и преходното, които са представени контрастно, като два различни аспекта на реалността. Още от 1915 г., когато излиза първият му сборник стихове, Елиът е един от новаторите във формата на англоезичната поезия, а дълбокият му интерес към „техниката“ на словесното изразяване личи ясно и от критическите му изследвания. В тях той неведнъж изтъква необходимостта от единство между съдържание и форма, защото фундаменталните истини в изкуството могат да бъдат изразени само чрез „вида и формата“. Върху този проблем той разсъждава и в „Четири квартета“.

Думите се движат, звуците се движат само във времето; но това, което днес живее, то може само да умре. Думите, след като бъдат произнесени, достигат тишината. Чрез формата си само, чрез вида си думите и звуците достигат неподвижността — както китайски съд от порцелан се движи без прекъсване във своята неподвижност. Не неподвижността в една цигулка, докато нотата звучи, не само туй, но едновременноното траене на всичко така, че свършекът предхожда своето начало, а свършек и начало винаги били са преди началото и подир края и всичко винаги е днес¹.

¹ „Бърнт Нортън“; V. — В: Т. С. Eliot. Collected Poems 1909—1962. London, Faber, 1963, p. 194. Предложеният превод се отличава от превода на Вл. Свистила в сп. „Съвременник“, 1974, кн. 3, с. 378—402, поради необходимостта тук да се придържаме по-стриктно към оригиналния текст, наложена от спецификата на избрания подход, както и от някои неточности на предишния превод.

Изхождайки от подобно схващане, ние смятаме, че един задълбочен анализ на „вида и формата“, или, с други думи — на структурата на „Четири квартета“, — е необходим за пълноценното възприемане на произведението, още повече, че то често се възприема като „трудна“ поезия, което се дължи на факта, че идейният му заряд не лежи на повърхността, облечен в лесноразгадаеми образи и разговорен език, както в традиционната поезия.

Макар да е първият крупен английски поет, който се изразява по този нов, „труден“ начин, Елиът не е самотен на европейската поетична сцена. Стилът му има доста общи черти с някои негови френски съвременници. Пол Валери например, който прекъсва дългото си мълчание горе-долу по времето, когато излиза „Пустата земя“, твори в стил, подобен на „Квартетите“ — апелирайки към и едновременно с това предизвиквайки аналитичните възможности на интелекта. Елиът познава добре творчеството на Валери и често го споменава в критическите си работи във връзка с повишеното внимание на съвременните поети към собствената им поезия:

„Всъщност въпросът (в критическите изследвания на Валери — б. м., С. К.) се свежда до следното: как написах „Младата орисница“ (или „Морското гробище“)? Това са въпроси, които нито един поет от предишното поколение не би повдигнал — те са част от днешната склонност към самоанализ.“²

Това внимателно вглеждане в себе си води до целенасочено търсене на нови изразни възможности в езиково и композиционно отношение:

„Друг важен принос на Валери за образованието на поета е неговото наблюдаване върху *структурата*.“³

Ключовата дума тук, отделена от Елиът с курсив, е „структура“. Поетът като че говори за себе си и, макар влиянието на Валери върху неговата поезия да не е определящо, вниманието, което Елиът отделя в своето творчество и особено в „Квартетите“ именно на структурата, изглежда дължи нещо на именития френски поет.

Друг виден представител на модерната френска поезия от този период е Гийом Аполинер, с когото Елиът се е срещал по време на престоя си в Париж през 1910—1911 г.⁴ В едно сравнително изследване на двамата поети Б. А. Моризет обръща внимание на някои прилики между отделни фрази и даже цели пасажии от ранното творчество на Елиът и съответни фрази и пасажии у Аполинер⁵. Особено си приличат някои описания на градския живот, макар че Моризет допуска възможността това да са случайни съвпадения.

Тъй като Аполинер в много отношения е свързан с футуризма, който Елиът косвено отхвърля в есето си „Традицията и индивидуалният талант“, въпросът за неговото влияние е по-сложен, отколкото изглежда от изследването на Моризет, по наличието на известни прилики в творчеството на двамата автори е твърде показателно за определена общност на естетическите търсения.

Трябва да изтъкнем, че тази нова, „трудна“ поезия не е ограничено явление, а общоевропейска тенденция, която включва и автори от Италия, Русия, скандинавските страни и Германия. Достатъчно е да споменем Райнер Мария Рилке, чиито „Дуински елегии“ и „Сонети за Орфей“ излизат почти едновременно с „Очарования“ на Валери и „Пустата земя“.

Наличието на елементи на мистицизъм и някои общности в символиката все още не говорят убедително за влиянието на Рилке върху Елиът, както твърдят някои

² Introduction to Valéry. P., The Art of Poetry. New York, 1958, p. XI.

³ Ibid., p. XIII.

⁴ R. T a u r i n. L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920). Paris, 1929, p. 220; Топен не споменава източника на тази информация. М.—Ж.—Ж. Лабуа обаче пише, че: „Г-н Елиът твърди, че никога не е чел стихове от Аполинер“ (T. S. Eliot and Some French Poets. — Revue de littérature comparée, Vol. 16, 1936, p. 389).

⁵ B. A. Morrisette. T. S. Eliot and Guillaume Apollinaire. — Comparative Literature, Vol. 5, 1953, p. 262.

изследвачи⁶, но независимо от това има нещо, което ги обединява — те са част от това, което Лорънс Даръл нарича „семантично безредие“, или, както той го обяснява: „нарушение на значението вътре в структурата на езика“⁷. Елиът, Валери и Рилке не образуват никаква идейна общност или поетична школа — тях ги свързва незачитането на традиционните поетични норми. Като подценяват, а понякога даже пренебрегват строгите граматични правила и конвенционалната прозоидия, те често прибегват до асоциативни връзки, трудни за възприемане от техните съвременници. В наши дни тази поезия не изглежда толкова „трудна“. Четиридесет години критически анализ допринесоха много за изясняването на образите и идеите, вложени в „Четири квартета“ например. Все пак остават още доста неясни неща и ни се струва недостатъчно само да отбележим принадлежността на произведението към „семантичното безредие“ на съвременната западна поезия. Нужен е и един бегъл поглед назад към източниците на новата поетична техника.

Според нас това не налага дълги литературни разходки. Достатъчно е да се вгледаме в не толкова далечното движение на френските символисти. Влиянието на символизма върху Елиът не е убягнало от бдителното критическо око, но в общата картина ни се струва, че не се обръща достатъчно внимание на едно определено влияние — това на Стефан Маларме⁸. То би могло да бъде и пряко, и косвено: в продължение на дълги години Маларме е централна фигура в парижкия литературен живот и е повлиял на едно цяло поколение поети символисти, които Елиът добре познава.

Маларме е между първите, които си позволяват да пишат „несвързана“ поезия. Като казваме „несвързана“, имаме предвид поезия, която се отказва от нормалната последователност в развитието на идеята и заменя очевидните емоционални асоциации и лесно разгадаеми метафори с външно несвързани фрази и трудноразбираема образност. Използувана неумело, такава техника води до разпадане на поемата на отделни нееднородни късове и намаляване (до изчезване) на естетическия ефект. Целта, разбира се, е друга — търси се единство на чувството за сметка на семантичната и граматическа точност. Външно несвързаните думи и фрази дават израз на чувства и настроения, които поетът се опитва да внуши на своя читател. Иначе казано, той не се задоволява само да разкрие своите преживявания и чувствата, които ги съпътствуват, а се стреми да го накара да ги преживее отново във вид, максимално близък до неговия. Емоционалното съдържание на преживяването в традиционната поезия обикновено се предава описателно, като се разчита на семантичния еквивалент на думите. Символистите смятат това за недостатъчно, което именно ги води до изтъкнатата по-горе външна несвързаност и непоследователност. Търси се, по израза на Елиът, „обективен корелат“ на поетовите чувства⁹. Ето какво пише той в есето си за „Хамлет“:

„Единственият начин за изразяване на чувствата в изкуството е да се открие техният „обективен корелат“; с други думи, да се намерят група обекти, някаква ситуация или последователност от събития, които да бъдат като формула на едно определено чувство; така че когато външните факти получат завършен вид в сетивното възприятие (на читателя — б. а., С. К.), да бъде предизвикано същото чувство.“¹⁰

Маларме съвсем не е единственият символист, който използва тази техника, но като най-категоричен и последователен от тях, неговото влияние върху Елиът изглежда най-дълбоко¹¹. За това свидетелства и срещата между лиричния герой на „Литл Гидинг“ и „мъртвия майстор“, който ни говори с езика на Маларме:

⁶ E. Wood, Rilke and Eliot, Tradition and Poetry. — Germanic Review, Vol. 27, 1952, 246—259; E. Wergand, Rilke and Eliot: The Articulation of Mystic Experience. — Germanic Review, Vol. 30, 1955, 198—210.

⁷ L. Durrell, Key to Modern Poetry, London, 1952, p. 37—f.

⁸ Едно от малкото изследвания, което отбелязва някаква връзка между двамата, е: W. F. O'w-lie, Mallarmé, Chicago, 1953, p. 278.

⁹ Терминът „обективен корелат“ вече се употребява често, но едва ли е съвсем удачен. Той се стреми към научна точност, която не притежава, тъй като образът не може да бъде обективен, нито пък да образува „съотношение“ в научния смисъл на думата.

¹⁰ T. S. Eliot, Hamlet and His Problems. In his Selected Essays, London, Faber, 1967, p. 37.

¹¹ Повечето изследвачи споменават имената на Лафорт и Корбиер.

Тъй като грижата ни бе речта, а тя ни задължи да възвисиме племенния говор¹².

Вторият ред е директна заемка от поемата на Маларме „Гробницата на Едгар По“: „donner un sens plus pur aux mots de la tribu“ и е израз на признание на значението на френския автор като новатор в областта на поетичната форма.

Влиянието на френския символизъм върху Елиът би могло да бъде и косвено — чрез английското поетично течение, известно като имажинизъм. Връзката между Елиът и имажинизма е американският поет Езра Паунд, на когото е посветена „Пустата земя“. Принципите на имажинизма са формулирани от Т. Ъ. Хюм в посмъртно издадения му сборник „Размишления“ и са доста близки до представата на Елиът за „обективния корелат“¹³. Образът (image) според Хюм е набор от думи, които служат за възпроизвеждане в мозъка на читателя на състояние, възможно най-близко до състоянието на поета в момента на описваното преживяване¹⁴. По подобен начин Маларме използва символистичната техника, а Елиът — „обективния корелат“: думите и фразите отразяват не съзнателното мислене на лиричния герой, а сложни образи и символи, които косвено отразяват тези съзнателни мисли и чувства. Това често усложнява възприетното и налага критически обяснения, които предизвикват полуусмивка, полугримаза у авторите — нещо напълно естествено, тъй като поетът използва символика там, където нормалната реч не може да му послужи, а „преводът“ на тази символика всъщност представлява връщане към това, от което той се е отказал. Затова интерпретацията на една поема не може в никакъв случай да замести самата поема, но за оправдание на изследвания като настоящото може да изтъкнем небезизвестния факт, че един символ има смисъл само когато си го разбрал, иначе си остава „набор от думи“:

То е фигура, символ — да кажем

знак за нещо: тук вместо нещото означено¹⁵.

„Означеното нещо“ става понятие отчасти от контекстуалната образност и асоциации, отчасти от проектираните в поемата идеи и схващания на самия автор. Още по-понятно става то, ако сложната образност е организирана в предварително замислена схема, както често се случва в поезията на Т. С. Елиът. „Семантичното безредие“, изкривяването на непосредственото значение на фразата в съвременната поезия изисква някакъв нов организиращ принцип, който да я спаси от възникващия хаос. Изчезвайки от повърхността, логичните и асоциативни връзки слизат в дълбините, направлявайки оттам външно неорганизирания текст. Тази „дълбочинна“ структура се превръща в основна грижа на много модерни поети. Като едно от върховите постижения в тази област, „Четири квартета“ заслужава особено внимание.

Формалната структура на „Квартетите“ може да бъде анализирана по два начина. Първо, като схема от словесни, концептуални и символични връзки, т. е. като стриктно литературна структура, и, второ, като аналогия на музикална композиция. Безсмислено е да се спори кой подход е по-правилен — спорът ще опре до средствата на анализа, а неговият предмет остава един и същ. Адекватността на първия метод, използващ традиционната литературоведска терминология, не може да бъде оспорена и той се прилага от повечето критици. Ние няма да направим изключение, но няма да се откажем и от услугите на втория метод, защото той ни позволява да проникнем в някои бели полета от територията на „Четири квартета“.

Може би най-поразителното качество на „Квартетите“ е особеното единство и приемственост на образите и темите. Детайли от сцената в розовата градина в първата част на първия „Квартет“ например се появяват отново и отново в текста, понякога

¹² „Литл Гидинг“. III. — В: Т. С. Елиот. Collected Poems 1909—1962, p. 218.

¹³ T. E. Hulme. Speculations. London, 1924.

¹⁴ C. A. Bodelsen. T. S. Eliot's "Four Quartets": a Commentary. Copenhagen, 1958.

р. 24.
¹⁵ R. Browning. The Ring and the Book. London, 1912, p. 2.

свързани, понякога противопоставени на нови образи и теми. Абстрактни думи, като „време“ и „безвреме“, се използват за асоцииране на отделни пасажи, непрекъснато обогатявайки тяхното съдържание. Понятията от гръцката философия, като четирите елемента — въздух, земя, вода и огън — обединяват образността на отделните „Квартети“. Това са примери на една разгърнато повтаряща се метафоричност, която Джон Бредбъри нарича „структурния символизъм“ на „Четири квартета“¹⁶. Използването на повтарящи се образи обаче само по себе си не е достатъчно. Те трябва да се организират и именно този организационен механизъм представлява дълбочинната структура на произведението. За организация на материала се използват различни стилистични похвати, които са, така да се каже, повърхностното отражение на дълбочинната структура. Такъв похват в „Квартетите“ е антитезата. Дж. Леви твърди, че: „Явно контрастът е основен конструктивен принцип на квартетната форма.“¹⁷ Този възглед той развива в едно есе, озаглавено „Синтез на антитези в поезията на Т. С. Елиът“, в което се разглеждат словесни контрасти „смърт—раждане“, „издигам се—падам“, „мъж—жена“ и паралели от рода на „тежък—непохватен“ и „пръст—глина“. Понякога Елиът подсилва контраста, като използва римувани думи: „womb—tomb“, „decision—revision“, „grief—relief“. Според Леви, Елиът не успява напълно да примири противопоставените понятия, но стига близо до тяхното обединение посредством използването на „преходни“ символи. Антитезата „живот—смърт“ например той разрешава, разглеждайки смъртта като ново начало: „В моя край е моето начало“¹⁸, като по този начин в контраста се появява трето понятие, което синтезира първите две. Идеята на Леви е разработена по-подробно от Фасъл и Маккалъм, които обръщат внимание и на факта, че в „Четири квартета“ се противопоставят не само отделни думи и понятия, а и цели теми и пасажи¹⁹. Те не пропускат и антитези като „минало и бъдеще“, „времето преди и след това“, но спират до вербалния контраст, защото в анализа си са пропуснали да отбележат фундаменталното противопоставяне на понятията време и безвреме, което води до отчетливото разделяне на всяка част на „Бърнт Нортън“ например (без лиричната четвърта) на две, като първата половина разглежда временното, а втората — вечното в човешките стремления и идеали. Това контрастно развитие на двете теми е тясно свързано с философските възгледи на Елиът и има според нас старателно търсен музикален ефект, на който ще се спрем по-подробно.

Самата дума „квартет“ в заглавието на поемата предполага, че Елиът е търсел някаква съпоставка с музиката. Критиците ни предлагат различни обяснения, като се почне от строго технически подробности за музикалната композиция и се стигне до неясни намеци за интимната атмосфера, често свързвана с камерната музика. Наистина в сравнение със „симфоничната“ мащабност и сложност на „Пустата земя“, „Квартетите“ може да изглеждат „камерни“ и „интимни“, но сигурно поетът е търсел по-определена музикална аналогия. Отново идеята би могла да бъде от френските символисти.

Сходството между поезия и музика е любима идея на поетите символисти. Още Теофил Готие напуска за това сходство, като нарича едно свое стихотворение „Симфония в бял мажор“, въпреки че това е пример по-скоро за така популярните между символистите синестезийни експерименти, отколкото за прилагането в поезията на определени музикални форми. По-стриктни технически похвати литературата заема от музиката в резултат на влиянието на Рихард Вагнер върху символистичното движение, макар музикалният характер на лейтмотивната техника да личи повече в прозата, отколкото в поезията. Сравнявайки поезията с архитектурата и танца,

¹⁶ J. M. Bradbury. „Four Quartets“: The Structural Symbolism. — Sewanee Review Vol. 59, 1951.

¹⁷ J. Levey. Synthesis of Antitheses in the Poetry of T. S. Eliot. — Essays in Criticism, Vol. 2, 1952, p. 438.

¹⁸ Ийст Коукър, V. — В: T. S. Eliot. Collected Poems 1909—1962, p. 204.

¹⁹ B. H. Fussell. Structural Methods in „Four Quartets“. — A Journal of English Literary History, Vol. 22, 1955; R. MacCullum. Time Lost and Regained. — In: Imitation and Design and Other Essays. Ed. by W. Blissett, Toronto, 1953.

Валери допълва, че: „Уподобяването на поезията на музиката (. . .) беше принцип на символизма.“²⁰

Някои литературоведи са склонни да подценяват влиянието на музиката върху литературата²¹, но на нас ни се струва уместно да разгледаме някои „музикални“ елементи в „Четири квартета“, още повече, че сам Елиът използва музикална терминология в есето си „Музиката на поезията“.

„Музиката на поезията“ е лекция, изнесена в 1942 г., малко след завършването на „Четири квартета“. Неслучайно изтъкваме годината — авторът твърди, че когато един поет се занимава с критика, той предимно защитава поезията, която пише или би искал да пише²². Затова изглежда, че „Музиката на поезията“ се базира на опита му от написването на „Четири квартета“ и много от идеите, изложени в нея, могат да бъдат използвани при анализа на поемата. Елиът например подчертава, че: „Музиката на стиха не трябва да се разглежда ред по ред, а е проблем на цялата поема.“²³ Според него музикалността в литературата се получава от използването на повтарящи се доминантни образи и символи — похват, който по-горе беше разгледан като основен за „Квартетите“. Примери за музикални структури според Елиът са стихотворни форми като сонета и класицистичната ода. Тези форми обаче не се използват в „Четири квартета“, които са написани предимно в бял стих, макар Елиът да смята, че белият стих не разрешава на поета по-голяма свобода от традиционната метрика. Бунтът на *vers-libristes* представлява „подчертаване на вътрешното единство на поемата, която я отделя от останалите, вместо на външната цялост, която е типична“²⁴.

За нас е важно да разберем как постигат това вътрешно единство „Четири квартета“. Струва ни се, че това става не без помощта на някои музикални похвати. Да се върнем към „Музиката на поезията“:

„Аз мисля — пише Елиът, — че поетът може да придобие много от изучаването на музиката: точно колко технически познания за музикалните форми са необходими, аз не знам, защото сам не ги притежавам.“²⁵

Това е предупреждение към критиците да не се впускат в прекалено сложни музикални паралели при анализа на поемата, а по-скоро да потърсят някаква проста, но важна аналогия. Каква е тази аналогия, се разбира към края на есето, където поетът демонстрира същите технически знания, които преди това е обявил, че не притежава:

„За поезията съществуват възможности, аналогични на разработката на една тема от отделните групи инструменти; в едно стихотворение може да се осъществят преходи, сравними с отделните части в една симфония или квартет; съществуват възможности за контрапунктално подреждане на съдържанието.“²⁶

Елиът може и да не знае точно законите на контрапункта в музиката или различните модулации при разработката на темата в една Бетховенова соната, но очевидно има ясна представа за съдържанието на понятията „контрапункт“ и „разработка“, което е напълно достатъчно и доколкото това има отношение към „Четири квартета“, именно тук трябва да се търси музикалната аналогия.

²⁰ Introduction to Valéry, *The Art of Poetry*, p. XIV. Елиът продължава с думите: „В тази аналогия няма противоречие.“

²¹ R. Wellek, & A. Warren. *Theory of Literature*. New York, 1949, p. 126: „Литературните имитации на музикални структури като лайтмотив, сонатна или симфонична форма изглеждат по-конкретни; но все пак не е ясно защо повтарящите се мотиви или определено противопоставяне или уравновесяване на настроеността, макар и замислени като наподобяване на музикална композиция, да не са всъщност познатите ни литературни похвати — контраст, повторение и т. по д.“

В основни линии същото мнение застъпва Ч. С. Браун в критическото си изследване „*Music and Literature*“, Athens, Georgia, 1949.

²² T. S. Eliot. *The Music of Poetry*. — In: *On Poetry and Poets*. London, Faber, 1957, p. 26.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ T. S. Eliot. *The Music of Poetry*. — In: *On Poetry and Poets*, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*

Да започнем от заглавието. Има различни обяснения за присъствието на думата „квартет“ в него. Някои поддържат тезата, че става дума най-общо за квартета като музикална форма, други твърдят, че Елиът е имал предвид трактовката на тази форма от точно определен композитор — Лудвиг ван Бетховен. Това предположение идва от едно изявление, направено от Елиът в непубликувана лекция от 1933 г. и цитирано от Матиесен:

„Да се пише поезия толкова прозрачна, че когато я четем, да бъдем погълнати от нейния смисъл, а не от самата поезия е нещо, което си заслужава да опитаме. Да достигнем отвъд поезията, както Бетховен в късните си творби се е стремил да достигне отвъд музиката.“²⁷

Някои критици смятат, че именно това е искане да постигне Елиът в „Четири квартета“, и оттам алюзията за последните струнни квартети на Бетховен²⁸. В музикалната критика те често се отделят от останалото му творчество, а в съвременната английска проза са използвани даже като символ на възвишено „прозрачно“ изкуство²⁹. Показателен е и фактът, че някои от тези композиции съдържат една част повече от нормалните четири — очевидно сходство с петте части на Елиътските „Квартети“. Изглежда, че сравнението с Бетховен не е лишено от основания, но не бива да се изпада и в крайности³⁰.

Опити да се анализират музикалните компоненти в отделни произведения на Елиът са правени и преди. Пръв А. А. Ричърдз характеризира ранната му поезия като „музика на идеите“, имайки предвид, че идеите и образите при Елиът се свързват като теми от музикално произведение, а не по логиката на съдържанието³¹. Това схващане на Ричърдз е доразвито от Хелън Гарднър и Франк Уилсън в по-конкретни музикални аналогии. Уилсън например смята, че почти всички части на всеки отделен „квартет“ са изградени в сонатна форма и съдържат по две контрастни теми, които претърпяват някакво развитие или модулация³². Той обаче затыва прекалено дълбоко в музикалната терминология и започва да приписва на текста качества, които той всъщност не притежава. Независимо от това Уилсън е прав, като посочва, че значението на „Квартетите“ не трябва да се търси непременно по логиката на съдържанието, защото тяхното емоционално и интелектуално единство често се постига по формален път, като развитие на контрастни или взаимосвързани теми и образи. А, както отбелязва Хелън Гарднър, „тематичен материал“ в „Четири квартета“ са не само поетични символи, като розата и тисът, и философски понятия, като време и безвремие, но и отделни думи — предлози и наречия: „преди“, „след“, „тук“, „там“, „сега“ и др.³³ В края на поемата те също могат да се разглеждат като носители на акумулирано значение. Това, разбира се, е спорен момент в анализа на Гарднър, но пък е твърде симптоматичен за търсенията на някои автори.

Музикално-тематичният подход на Гарднър и Уилсън ни помага много за разбиране на някои формални компоненти в структурата на „Квартетите“, но авторите пропускат да анализират по-дълбоко активните връзки между формата и съдържанието на поемата. Те даже не успяват да дадат задоволителен отговор на въпроса, който е отправна точка на всички музиколожки разсъждения и който ние също поставихме по-горе: каква е конотацията на думата „квартет“ в заглавието на поемата? Ще си позволим да се включим в дискусията с едно наше обяснение.

Струва ни се, че повечето критици са подведени от факта, че „Четири квартета“ се състоят от четири отделни поеми, но очевидно „четворността“ в значението на дума-

²⁷ F. O. Matthiessen. The Achievement of T. S. Eliot. 2nd ed., Oxford, 1947, p. 90.

²⁸ K. S m i d t. Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot. Oslo, 1949, p. 155.

²⁹ A. H u x l e y. Point Counter Point. London, 1928, p. 591; T. W i l d e r. The Cabala. London, 1928, p. 164-f.

³⁰ За пример на подобна крайност виж: H. H o w a r t h. Eliot, Beethoven and J. W. N. Sullivan. — Comparative Literature, Vol. 9, 1957.

³¹ I. A. R i c h a r d s. Principles of Literary Criticism. 2nd ed., London, 1949, p. 293.

³² F. W i l s o n. Six Essays on the Development of T. S. Eliot.

³³ H. G a r d n e r. The Art of T. S. Eliot, p. 36-56.

та „квартет“ трябва да се търси във всяка отделна поема, иначе произведенето щеше да се нарича „Квартет“, а не „Четири квартета“³⁴. Тъй като авторът не ни е оставил обяснение на заглавието, възможни са различни тълкования, които не е задължително да се изключват взаимно.

Още самото начало на първия „Квартет“ ни поднася понятието за време, различено на четири:

Минало и настояще
присъствуват и двете в бъдещето може би,
а бъдещето се съдържа в миналото време.
Ако всички времена са вечно настоящи,
то времето не можем да изкупим³⁵.

Минало, настояще, бъдеще и вечност са четири взаимосвързани аспекта на реалността, които отново и отново се появяват на страниците на поемата. Наблягаме на тяхната взаимна свързаност, защото те често се възприемат не като отделни понятия, а като отделни нива в значението на едни и същи образи и символи, или, ако използваме музикалната терминология, като четири отделни гласа в цялостното звучене на поемата. Настоящите моменти в поетичното изживяване — „мигът на розата и мигът на тиса“ — съдържат спомени от миналото, представи за бъдещето и надежди за вечното им съхранение със средствата на изкуството. Те са свързани и с политическата ситуация в света в началото на Втората световна война. Разсъжденията на поета за настоящите трудности на неговата страна се свързват с миналото и бъдещето на нейната история и цивилизация, подчертавайки вечното в историческото развитие: „историята е система / от мигове без време“.

Сега изглежда подходящо да свържем четирите „измерения“ на времето с музикалната структура на „Квартетите“. Ако въобще в заглавието има аналогия с квартета като музикална форма, то различните нива на значение в поемата трябва да се разглеждат като паралел на отделните партии или инструменти в струнния квартет. Приложено към поезията, такова разделение на партии е, разбира се, условно. Ключ към търсената от Елиът музикалност най-вероятно е цитираното по-горе изказване: „Съществуват възможности за контрапунктално подреждане на съдържанието“³⁶. Според теорията под контрапункт се разбира вид многогласие, при което всички гласове са равностойни, самостоятелни и мелодически оформени. Единствената възможност да се каже, че в поезията съществува подобно многогласие е, ако сравним различните нива на значение в един и същ образ или пасаж.

Инструментът, който поетът използва, за да създаде своето произведение, е езикът — думите и граматичните правила, които ръководят тяхната употреба. Този инструмент не е твърде прецизен или лесен за използване — нещо, от което Елиът често се оплаква в „Четири квартета“. Основната трудност е, че в процеса на своето оформяне и развитие езикът е свързан с комуникация, различна от тази, която поезията се опитва да осъществи. Информацията, която се съдържа в езиковите структури, обикновено е неемоционална или емоционално опростена. Ако изискваме определена реакция от този, към когото се обръщаме, можем да използваме запovedни или въпросителни форми, но с какво разполага езикът да изрази чувствата на говорещия? Тук целият специален инструментариум може да се сведе до малка група междууметия, не особено диференцирани в своето значение. В английския език смисълът на някои от тях (например „oh“) се изразява изцяло чрез интонацията и тяхното и без това бедно семантично съдържание още повече се загубва в писмената реч, където

³⁴ R. M. A. S. Cullum. Imitation and Design and Other Essays, p. 161: „Трябва да кажем, че той („Бърт Нортън“ — б. а., С. К.) е бил написан като соло, превърнал се е в лует през 1940 г. с написването на „Ийст Коукър“, след това в трио в 1941 г. заедно с „Драй Салвейджиз“ и най-накрая в квартет, като прибавим „Литл Гидинг“ в 1942 г.“

³⁵ „Бърт Нортън“, I. — В: T. S. Eliot. Collected Poems 1909—1962, p. 189.

³⁶ Виж по-горе, с. 100.

интонацията не е индикирана. Поетът обаче е свързан с комуникация от по-сложен тип. Той трябва да изрази умствени и емоционални състояния, които човек нормално не се опитва да сподели във всекидневния си живот. Това означава да използва езика за необичайна цел, различна от разговорната. Като се разпростира в диапазона, в който лингвистичните норми му позволяват да остане разбираем, поетът трябва да манипулира думите така, че да изтръгне от тях повече от речниковото им значение. Това има предвид Елиът, когато казва, че поезията е „набег на неизразимото с износена екипировка“³⁷. Освен това езикът непрекъснато се променя и думите и фразите, използвани днес, може да не изразяват същото значение утре.

Какво тогава може да направи поетът в опита си да изрази неизразимото? Един от най-практикуваните способности е да се използва аурата от асоциации, обкръжаващи речниковото значение на повечето думи. Да вземем за пример думата „ябълка“. Нейното речниково значение е много просто и един ботаник може да го изрази с няколко думи. Не трябва да забравяме обаче, че думата е като атомен модел, в който речниковото значение е само ядрото, а не целият атом. За много читатели ябълката е и свързана с есента — времето, когато плодът узрява, — за други тя може да е асоциация с цъфнали ябълкови дървета, а оттам с пролетта. По-литературно мислите ще си спомнят някое стихотворение като „Ода за есента“ от Кийтс, вярващите ще се сетят за дървото на познанието и грехопадението, а познавачите на митологията — за градината на Хесперидите или за Парис и най-хубавата от богините. Този вид асоциации можем да наречем „обща“, защото те се споделят от повече читатели. Съществуват обаче и „интимни“ асоциации, произтичащи от личните преживявания на отделния човек. Те не могат да бъдат използвани от поета, ако той не подготви читателя за тяхното дешифриране посредством поетичния текст. Типичен пример за интимна асоциация при Елиът е образът на децата в ябълковото дърво, като символ на невинно и необременено детско щастие. Така по асоциативен път поетът стига до едно по-сложно значение на думата, до „обертонове“ в нейното звучене. Като постави след известна подготовка тази дума в определен контекст, с определено ритмично или логическо ударение, поетът може да изтъкне различни нейни нюанси в зависимост от търсения ефект. До каква степен поетът действа съзнателно и до каква интуитивно, е трудно да се прецени. При поети като Елиът обаче, който неведнъж е изразявал своето несъгласие с романтичното схващане за поезията като „спонтанен изблик на силни чувства“³⁸, се изисква по-рационално обяснение. Поезията на Елиът отбелязва връщане към формата и реда, така присъщи на епохата на класицизма. Само вдъхновение не е достатъчно, изисква се тежък труд, който се състои в „отсяване, комбиниране, изграждане, изчисляване, поправяне, проверяване“, ако поетът иска да постигне „твърдостта, неподправената студенина, суровата студенина на истинския художник“³⁹. Тези извления на Елиът ни навеждат на мисълта, че неговото използване на образи и символи с няколко нива на значение е съзнателно търсен поетичен ефект. Да вземем за пример розата в „Четири квартета“. Веднъж това е красивото градинско цвете, друг път розата от средновековната алегория, в трети случай пък се отнася до кралския герб на Стюартите, а може да потърсим и други символи. Затова, когато в края на „Четири квартета“ се появява думата „роза“, заедно с непосредствения си смисъл в контекста тя се асоциира и с всяко свое предишно значение, образувайки по този начин едно „съставно значение“, което според нас представлява поетичен еквивалент на музикалния контрапункт. Така всяко значение, или по-точно, всяко подзначение на една дума или образ влиза в отношение, от една страна, с другите думи и образи в съответния текст, а, от друга — с всички останали подзначения, които тази дума или образ носят в себе си. Едното отношение е, така да се каже, хоризонтално, а другото — вертикално, точно както в музикалния контрапункт. Струва ни се, че

³⁷ „Ийст Коукър“, V. — В: T. S. Eliot. Collected Poems 1909—1962, p. 203.

³⁸ W. Wordsworth. Preface to „Lyrical Ballads“. London, 1912.

³⁹ T. S. Eliot. The Function of Criticism. — In: The Use of Poetry and the Use of Criticism. London, Faber, p. 97.

това наше схващане се споделя и от самия поет, което личи от следното изказване: „Музиката на думата съществува, ако може да кажем така, в една пресечна точка: тя възниква първо от нейното отношение към думите, които непосредствено я предхождат или следват, т. е. към един определен контекст, а, от друга страна — от отношението на непосредственото значение на думата в този контекст към всички значения, които тя е притежавала другаде, към нейното по-голямо или по-малко богатство от асоциации.“⁴⁰

Елиът пропуска да отбележи обаче, че тази двойна зависимост важи не само за отделните думи, но и за цялостната образност на поетичното произведение. Естествено не трябва да се изпада в крайности. Вертикалното значение на една дума, или, както се изразява Елиът, „пресечната точка“ на различните подзначения, не може да бъде отделено от неговите хоризонтални връзки. Контрапунктът изисква независимост на отделните партии, но такъв критерий е трудно приложим към „Четири квартета“⁴¹. Възможно е да разграничим няколко нива на значение в една дума, но те винаги са тясно свързани и преливат едно в друго, без да са ясно разграничени, като гласовете на отделните инструменти в струнния квартет. Въпреки това ни се струва, че именно тук е музикалната аналогия, съдържаща се в думата „квартет“. Миналото, настоящето, бъдещето и вечността са разгледани като четири измерения на времето и представляват „тематичният материал“ на поемата, като разработката на темите наподобява партните на отделните инструменти в струнния квартет. Поетичният еквивалент на музикалния контрапункт се състои в използването на думи и образи с няколко нива на значение. С развитието на поемата те се умножават, за да стигнат накрая до едно цялостно синтезирано значение. Този технически похват има отношение и към философското звучене на поемата — конфликтът между време и безвреме е разгледан контрастно, в развитие, наподобяващо цикличната сонатна форма в музиката. Не така насочено и систематично тази техника е използвана и преди⁴², но няма да е преувеличение, ако кажем, че в структурно отношение „Четири квартета“ представлява образец за изграждане на дълга поема, което в немалка степен се дължи на целенасоченото използване на някои музикални похвати.

⁴⁰ T. S. Eliot. The Music of Poetry. — In: On Poetry and Poets, p. 32.

⁴¹ Ако трябва да бъдем точни, той е трудно приложим и към струнните квартети на Бетховен.

⁴² Например в късните пиеси на Шекспир, от които Елиът сигурно е научил много в това отношение.