

## ФРАГМЕНТЪТ И ЧЕТЕНЕТО

ИВАН МЛАДЕНОВ

Големият автор може да бъде разпознат във всяко свое произведение по своя почерк. „Почерк“ — като синоним на стил и още по-широко — като аурадно сияние, което струи над общосмисловата структура на всяко отделно творение. Това сияние именно е стилът, индивидуално оцветено, то обозначава пространството между реално изпълнено и принадлежащото му идеално. Може да се употреби „почерк“ като „лично писмо“, както прави това Ролан Барт в голямата студия „Нулевата степен на почерка“. Между другото там той пише: „Ето защо всичко, което загатва за стила, лежи в дълбочина, обикновената реч притежава хоризонтална структура, всички нейни тайни се разполагат на същата повърхност, както и съставящите я думи и всичко онова, което тя се опитва да скрие, незабавно се показва в самия процес на нейното разгръщане, в речта всичко е изявено непосредствено, предназначено за незабавно използване, тук думата, мълчанието и тяхното движение са устремени към отсъстващия засега смисъл: това е бяг, непознаващ задръжки и неоставящ зад себе си следа.“<sup>1</sup>

Обикновено не се казва за поет, че има стил, говори се за неговата индивидуалност, лирически темперамент, предпочитание към определени изразни средства. Но ако някой познава произведения като „Старите моми“, „Вратите“, „Прозорец“, той няма да се поколебае да посочи автора на „Повест“, „Балконът“, „Камък“ — Атанас Далчев. Около по-известните поети обикновено израстват гори от предразсъдъци и клишета, които по-нататък претърпяват странна метаморфоза на полуистини. С течение на времето, изричани автоматично, постепенно зазвучават като догма. Такива догми-полуистини са се наслоили около творчеството на много български поети. Една от тях е твърдението, че поезията на Атанас Далчев е „философска“. Странното в случая е, че това не е истина, въпреки формата на догма, а лошото е, че е недостатъчно за истина, която при това претендира за цялостност. Защото какво изразява качеството „философски“ у някой поет, което да не се среща у никой философ? Темперамент, общо настроение, вид емоционалност? Всичко това може да бъде качество на който и да е философ, който не е помислял да става поет, както и на всеки поет, който не знае, че е . . . философ. Парадоксалното е, че ако изкажем едно по-скромно съждение, ще разкрием повече неща. Например, ако си припомним, че преобладаващото настроение у Далчев е миньорно и че то иззира от склонността на поета да съзерцава предметния свят. Това е значително повече, отколкото да си служим с безкрайно общото „философска“ лирика. Разбира се, няма да се отказваме и от това определение, но не бива да се заблуждаваме, че то казва нещо изчерпващо.

Съществува и друг предразсъдък за творчеството на Далчев — твърдението, че неговата „философия“ е следствие от интереса му към материалния свят, към кой-

<sup>1</sup> Сб. „Семиотика“, М., 1983, с. 310.

то той обръща поглед след отказа да последва символистите. Дори ми се струва, че това е по-опасната догма. Защото предметното наистина присъства в творчеството на поета, но не в превъплъщенията на своята вещественост (феноменалност), а като една нова символност. Разликата обаче от символистичната изобразителна система е в това, че референциите на думите тук не са насочени навън към универсалното и свърхсетивното, а навътре, към собственото ядро-смисъл на художествено отразения предмет. Но това не е достатъчно основание да приемем поезията на Далчев като алтернатива на символизма, тъй като процесите по постигане на художествено познание са различни, а функциите на предметите са непроменени. От своя страна, тези мисли не са насочени към ситуиране поезията на Далчев някъде в символизма — това би било недомислие, но не бива и автоматично да го прогитово-ставяме на символистите. Мястото му е „след тях“, но линията, която тръгва от него, е различна от тяхната.

След 1921 г., когато „Везни“ прекратява съществуването си и се създава литературната задруга „Хиперион“ (1922), вълната на символизма у нас се движи само по инерция. Гео Милев, Хр. Ясенов, А. Страшимиров разкъсват „огнения пръстен“ и засияват в пламъците на борбата за нов живот. Възхожда звездата на Хр. Смирненски, настъпват най-младите — Далчев, Багряна, Св. Минков, А. Разцветников, А. Каралийчев, носещи своя „последна дума“ за изкуството. Тази вълна на проникване на новото вече не преминава под знака на символизма. Пластично и ярко е изразил това настъпление П. Зарев, който пише: „Войната, Октомврийската революция и масовите социални движения разтърсиха дървото на познанието и от него опаха старите плодове.“<sup>2</sup> Възобновява се през 1919 г. излизането на сп. „Ново време“. Христо Смирненски печата в „Червен смях“ през 1920 г. стихотворението „Да бъде ден“. Георги Цанев приветства с възторг стихосбирката със същото име, появила се две години по-късно<sup>3</sup>. Последва го Г. Бакалов, който в рецензията си поставя ново-то изкуство над това, което търси цел в самото себе си.

\* \* \*

Около 1926—1927 г., през време на краткото съществуване на кръга „Стрелец“ Ат. Далчев ярко изявява своите анализаторски способности. Изявява се в борба срещу символизма, по-точно срещу някои черти на течението. Основния недостатък на тази поезия той вижда в скъсването на естетическото съдържание с предметния корелат. По-късно той ще защити своите позиции с художественото си творчество.

Възприемането на Далчев от българския читател има странно, ключово значение в съвременната културна среда. Това възприемане е от рода на „феномена Траянов“, Д. Бояджиев, Ал. Вутински, в наши дни — случаят с втората стихосбирка на Б. Христов „Честен кръст“. Най-общо казано, Ат. Далчев е от много рядката порода на т. нар. „чисти поети“. Това са хора например като Рилке, Маларме, Новалис, които възприемат света единствено чрез своето сетиво за поезия. Само то е като че ли развито у тях, само през този филтър у тях флуктира светът. Връщането на цели поколения към изкуството на тези творци сигнализира, че обществото иска да постигне съзнание за самото себе си. В поезията, прозата, живописата е дошъл момент, когато изкуството мисли само себе си, когато във всяка своя извивка формата не придава, а сама излъчва художествен смисъл. Саморефлектирането и пълната автономия на формата по инерция се отъждествяват с „изкуство за изкуството“. Настъпва период в творчеството на даден автор, когато максимално се активизира смислопродуктивността на всички компоненти на неговото изкуство. Съвсем невярно е, че това е моментът, който отбелязва умора, вялост и безплодно самоповтаряне. Такива неща идват с имитаторите и подражателите, не с последователите,

<sup>2</sup> П. Зарев. Съчинения в три тома. Т. I. Литературна история. С., 1981, с. 182.

<sup>3</sup> Младец, г. I, 1922, бр. 41.

идват още с изчерпването на дадена жанрова форма. Така е например с бурлеската, скеча, мистериите, дори с операта. Но „изкуство за изкуството“ е по-скоро духовна нагласа у голяма група хора, не определено течение, то регистрира едно обезценяване, не надценяване на изкуството. Защото новата перспектива на ценностите, в която изкуството е поставено на върха на всички жизнени дейности, означава в същото време подценяване на тези дейности. А в своята тоталност изкуството не ги покрива, не ги обхваща в цялост.

И така, уговорката е, че няма да смятаме времето на Далчев за епоха на „изкуство за изкуството“, а в периодичното пробуждане на интерес към нея ще потърсим смисъла на този културен феномен. Всъщност там, където този интерес периодично се появява, е очевидно, че става дума за някаква семантична неизчерпаност. Тъй като в случая говорим за поезия, това е още и художествена неизчерпаност. Обикновено се казва, че подобни културни явления се появяват, когато и самата форма подканя за нов прочит. Толкова по-актуален е проблемът с Далчевите „Фрагменти“. И толкова по-подходящ за начало е следният: „Който търси съвършенство, осъден е да създава само фрагменти.“ Рано е да започнем с тълкуването му, но сякаш тъкмо тук е мястото да продължим с още един, който попада право в целта на нашите разсъждения. Нарича се „Философия и поезия“ и ще си позволя да го цитирам целия: „Мода е напоследък да се говори за философска поезия. Мислимо ли е такова съчетание — зависи в голяма степен от това, какво разбираме под поезия и какво под философия. Въпросът се усложнява още повече от отъждествяването на философията с науката твърде често в наше време. Защото ако между философия и поезия, колкото и различни да са те, все пак има нещо сродно (те и двете са насочени към конкретното), естествена научното мислене поради своя схематизъм и абстрактност е дълбоко враждебно на поезията.“

\* \* \*

Първият въпрос, който повдигат фрагментите на Далчев, е: как да се четат те от българската публика? Дали като продължение на поезията му, като чиста поезия или като своеобразна философия от „миниатюри“? На пръв поглед лесно се забелязва, че те функционират и като готови литературни мнения. Показателно е при това, че за подобна роля се изисква авторитет на поставяното отпред име. Приживе мислите на Далчев са се цитирали с подчертаване на многозначителността, с едно полускрито „намигване“ към слушателя, което да разшири смисъла на иначе доста категоричните съждения. Изобщо това са мисли на един „блестящ аутсайдер“, които битуват в културната сфера малко като сатирите на Радой Ралин. Имам предвид факта, че силно се подценява в тях елементът „изкуство“. А дали той изобщо съществува? Нека първо се спрем на заглавието. Най-общо казано, фрагментът е свободна изразна форма, която „заявява“ своята нецялостност още с името си — фрагментът е „част“ от друга по-голяма форма. Това е едната страна на значението. Другата е, че той е необвързан и отказва да се подчини на каквото и да е поетичен закон или зависимост от даден художествен обект. Изразено по друг начин, това е форма, която не иска да обозначава друга, по-голяма от нея форма и също така не желае да определя каквото и да е художествен предмет. Но в тези „заявени“ откази има едно доста съмнително прокрадване тъкмо към забранените цели. Именно по тези допускания фрагментът се отличава от анекдота и афоризмите, които имат конкретен обект. Цялата тази най-малко двупластова усложненост на фрагмента („независимост от по-голяма форма“, „непринадлежност към конкретен художествен обект“) очевидно му помага да поеме голям смислоторен товар. Въпреки че притежава и атрибутивна функция (фрагментност, частичност), тази форма се е наложила като удобна за изказване на кратки, есеистични размисления.

И така, има едно заглавие — „фрагменти“, — привидно непретенциозно, подмамващо, просто. Но това не са все пак „Мисли и впечатления“ — едно друго загла-

вие, използвано от Далчев, което наистина настройва меланхолично. Заглавието „Фрагменти“ буди любопитство, настройва очаквателно и, което е много важно, помни се по време на четене. Защото и самото четене има своя характерна особеност. Фрагментите могат да бъдат четени без ред — от средата, дори от края, свободно избираемо от която и да е част. Дори заглавие като „Мисли и впечатления“ е по-зължаващо и подканва към известна подреденост и цялостност. Сякаш всеки, по всяко време, от което и да е място може да отвори книгата и да прочете някой фрагмент и като че ли предназначението на фрагмента е точно такава. Към това се прибавя още един пласт от българската културна традиция — безпрецедентното акцентуване върху един белег на „модерното“ изкуство, така както го е разбирал Гео Милев в статията си „Фрагментът“ (1919). Очевидно не тази особеност има предвид текстът на Ат. Далчев, но и тя не бива да бъде пренебрегвана. Защото есето на Гео Милев има съвсем друга функционалност, фрагментите на Далчев са негово лично, уникално дело още по своя замисъл. Заедно с това българският читател има подготовка да посрещне това дело и да откликне (но за това ще стане дума по-нататък). И все пак, четенето на фрагментите и до днес страда от липса на доверие към тяхната художественост. Но дали е достатъчно „художественото“ заглавие, за да обясним за такава и самото съдържание?

\* \* \*

Една неочаквана трудност изниква пред читателя на Далчевите фрагменти. Всеки път, когато решава да се съсредоточи върху някой откъс и да го разтълкува, той се колебае в избора си. Появява се чувството, че в друг фрагмент същото нещо е казано много по-добре, изразено е значително по-точно. И друго — трудно е да се прочетат наведижд много фрагменти. Човек разгръща, разгръща и в един миг установява, че повече няма желание да чете. Уморено е вниманието му, но не е и само това. Фрагментите наистина могат да бъдат четени без определен ред, но не могат да бъдат възприемани без солиден размисъл. Вече е време да кажем нещо, което става очевидно още в началото на четенето, а именно: и по форма, и по съдържание фрагментите могат да бъдат отнесени към различни жанрове. Те са *жанрово-оформени откъси*, което означава, че у всеки *преобладава* някаква специфична жанрова черта. Тук ще срещнем малки есета (какво ли би казал самият Далчев за това определение), блестящи литературоведчески анализи, в които може да се намери всичко от най-съвременни теоретични постановки, кратки импресии, чиято художествена стойност не буди съмнение, но след прочитането на които — странно — също имаме нужда от размисление, анекдоти, които не будят смях, разширени метафори, които приличат на анекдоти, някъде само едно изречение, една кратка мисъл в екзотичните одежди на малък стих, другаде — дълги разсъждения, които завършват с неочаквани поанти, сентенциозно звучащи бели стихове и какво ли още не. Цялата тази шаренилка наистина уморява, но не толкова, колкото бихме очаквали. Защото все пак нещо я държи в цялост, нещо я обединява и, колкото и банално да е заключението ни, това е авторовият стил. Стилът на Далчев, който е всичко, казано дотук — остроумен и пъргав, романтичен и дълбоко меланхоличен, носталгичен и в същото време отзивчив, с широка клавиатура за възприемане на душевните и природни нюанси и с една откриваща се доминанта — стремежът да се хармонизират истината и красотата, светът да се насити с хармония. Това не е хармонията на романтизма, която търси съзвучията на всички неща, това е романтичното търсене на хармония в тях. Може би такава определение би допаднало на Далчев, той иска да помири дълбоко човешкото в себе си с всичко, което го вълнува отвън — с другите хора, с природата, с великия дух от миналото, с разяждащия интерес към съвременното, с големите истини, които достига в своята интимна тишина и с повърхностното търсачество на преуспяване, което го заобикаля.

Може и да не се съгласим с всичко, казано от Далчев, но по време на четенето до нас достига нещо от дълбоката самотност, от онзи негов интимен свят, който е обитавал душата му. Цялото същество на читателя казва своето голямо „да“, докато очите прелитат над редовете. Малцина автори могат да постигнат подобен ефект и първата причина, струва ми се, е липсата на търпимост към чуждата мисъл, която трябва да възприеме написаното. Една лошо скривана агресивност, прекомерно изпъкване на социалното недоволство, рефлектирало като лична обида, но във всички случаи — некоректност, налагане, търсене ефект на всяка цена. Това, с което завладяват фрагментите на Далчев, е тяхната *ненатрапливост*. Те са сякаш мисли, които авторът е изричал за себе си, при определени случаи, като че ли по недоразумение напечатани. Липсата на претенция за всеобща валидност подкупва читателя, но това въздействие не е търсено съзнателно от Далчев. Може да се усети как изрича нещата с ясното съзнание, че това са лични, твърде лични истини и може би сам би се изненадал от такова многочислено войнство читатели, готови да ги приемат като свои. На какво се дължи това?

\* \* \*

В литературознанието фрагментите не се обособяват като отделен жанр. Видяхме, че те наподобяват различни форми, че са само „жанровооформени“, като с това подчертахме наличието у тях на доминанта, принадлежаща на даден жанр. Означава ли това, че тъкмо липсата на такава определеност прави от едно художествено изказване фрагмент? Да, но не като условие, без което не може. Ако съществуваше неотменно, макар и в негативен план, т. е. като непременно отсъстващо, то щеше да придаде някакъв вид определеност. А дотук многократно наблягахме върху нецялостността и независимостта на фрагмента от каквото и да е канонизирано на формата на изказ. И ако все пак трябва да го поставим в някакви жанрови рамки, то трябва да се задоволим с изтъкването на странното двойствено битие, което фрагментът обитава. Това е, от една страна, атрибутивната употреба, която му придава статут на свободна форма, определяща „нецялостност“, от друга, това е съществуването му като литературна единица, зависима от една жанрова доминанта. Може да се каже, че фрагментът е една „свободна метафора“. Съществуването му се дължи на действието на процеси, първо, на „отклонение“ от разговорната реч и, второ, на ре-конструкция на свой език. Той обитава тънката граница между кода на речта и кода на езика. Рязката елиптичност на завършека сякаш с един замах с острието на поантата изпълнява втората част от функцията на сравнението — редукцията. Това, което го прави един странен хибрид, е експлицирането на екзистенциалния корелат (реалния феномен, залегнал в основата на образостроенето) в дискурса. Но какво означава „отклонение“? Отклонение от какво? Коя е нормата, от която има отклонение? Колко устойчива е тя? Всъщност да се говори, че тъкмо отклонението е характерният белег на фрагмента, е също-то като да се изследва например рибата от аспекта на това, какво не ѝ достига, за да бъде тя. . . рак. Ясно е, че трябва да говорим за *отношение между норма и отклонение*, които при фрагмента се самовъзпроизвеждат в последователен ред. В този смисъл фрагментът едновременно полага и разлага догмата на своята структура.

Поради това, че е изваден от свързаното слово, фрагментът не е принуден да се подчинява на неговия строй и съответно на това — да нарушава неговите закони. Но ако в него не съществуваха сили на сцепление, които са малко по-здрави от тези, действащи при простото подреждане в изречения, той би звучал като обикновено съобщение. Това „в повече“ е едновременното действие на двата описани процеса — на отклонение от кода на речта и на домогване до реконструкцията на езиковия код. Първият процес действа на парадигматично ниво и се определя от честотата на синонимните замествания, вторият е елемент от синтагматика и дължи своето въздействие на полисемията. Свързането им в едно цяло под булото на ху-

дожествената нейснота характеризира динамизма на литературната единица „фрагмент“. Резултатът е звученето като парадокс или сентенция под доминантата на предикативната или атрибутивна модалност на изказването. Динамичната структура на фрагмента го прави една своеобразна „метафора в движение“. Ефектът, който се стреми фрагментът, е да каже нещата така, сякаш те са един малък изход от нещо по-голямо, но неексплицирано в него, или обратно. Тук за разликата от метафората липсва намерението за рязка промяна на значението на думите. По-скоро стремежът е към силно разширяване „екстенциалите“ (семантичните обеми) на понятието, които остават обаче в пряка зависимост от породилите ги предмети (езицистенициалните корелати). Така понякога фрагментът прилича на гигантско сравнение, но „динамогенната“ му структура го приближава повече до метафората. Ако си послужим с . . . метафора, фрагментът е *поезия на познанието*.

\* \* \*

Нека сега се спрем на един Далчев фрагмент. „Поезията се ражда не когато ни искаме, а когато тя поиска. Тя прилича много пъти на забравената дума, която идва на устните само след като сме престанали да я търсим.“ На пръв поглед това е една мисъл без претенции както за общовалидност, така и за художественост. Да се съсредоточим върху нея. Взет е един обект — поезията, освен това, нейният езицистенициален корелат — зараждането, възникването ѝ. Началото е такова, сякаш ще постигне определен краен резултат още с първото изречение. Цялото съобщение подмамва да бъде възприето като съвсем обикновено съждение, което ще каже нещо незначително. Има само един сигнал, че „нещо не е съвсем наред“ — това е нарушената симетрия на обичайното съждение. Съществува едно „не“ на място, където това не се очаква. То идва след като се е натрупало едно напрежение от логичното разрешение на първоначално симетричното „поезията се ражда“. Когато читателят мисли, че ще прочете думата, носеща разрешението, идва отрицанието. Така разрешението се отлага, получава се ефект, аналогичен с този на художествения похват „ретардация“. След „не когато ни искаме“ идва адверзативният съюз „и“. И тук наистина се получава нещо странно — този глагол „отзвучава“ като ехо на първия, с който е поставено условието „искаме-поиска“. И така на поставеното условие (зададеното, темата) е отговорено с почти същото (експлицираното, ремата). Този похват постига няколко ефекта — той „спестява“ емоционална енергия и същевременно задържа, натрупва напрежение. Освен това подчертава, или по-точно, основава се на играта на местоименията — *ние* (искаме) — *тя* (когато поиска). Противопоставя се в полза на множественост на една принципна единичност. Противопоставя се в полза на единичността (тук вече е налице „речевото отклонение“). *Ние* я искаме, но *тя* се появява, когато „поиска“. С това е положен лирическият ефект на контраста между малко и голямо, в полза на малкото.

Следва „оухудожествяването“ на заложената по този необичаен начин мисъл. Постига се едно разгърнато сравнение, при това с нещо, което отново е близко до поезията, нещо от нейния аксесоар — думата. И отново това е сравнение, което допълково подчертава акцентите, че почти отглежда смисъла. Това е частната за усиляване „само“. Ако изречението не беше подсилено с това наречие, то щеше да има низходяща интонация. Освен това непретенциозното начало „тя прилича много пъти на . . .“ не предполага „силно“ разрешение в края. Защото то също зазвучава контрастно: „много пъти“ — „само“ (единствено). Така цялата бинарна опозиция е повторена при разменени акценти — „ние“ (когато искаме) — „тя“ (когато поиска); срещу „много пъти“ (тя) — „само“ (ние). Това разместване на акцентите усилява слабата позиция на местоименията, а в следващия ред я отслабва в обратна последователност. Така се получава една акцентна и смислова ритмичност, която от своя страна усилява възприемането на значението. Поезията помага на смисъла, а той се възползва от нейната ритмика на езиково ниво.

Съзнателно се спирам на един сравнително бled фрагмент. Тук няма да срещнем категоричността на анализите, посветени например на поезията на Яворов или анекдотичните размишления за родната есенстика, нито сентенциозно звучащите изказвания за литературната сполука. Това е един фрагмент, външно непретоварен от метафори и алтернативност, може би „най-много фрагмент“ сред останалите. Всеки поет се е питал какво е поезията, всеки е започвал от нейното раждане и е завършвал с някоя красива метафора, която определя в крайна сметка само неговото емоционално отношение към нея. Изказванията на поети за поезията винаги приличат на изказвания за любима жена; тя всякога е поставяна много по-високо от истинското място, което може да заеме — нейната божественост е в нейната непостижимост. Прави чест на нашия поет, че се е опитал да я определи с нещо, което е собствено за самата нея — с думата, и то с късно хрумналата дума, дошла, когато е отминал моментът, в който можем да ѝ се насладим.

\* \* \*

Фрагментът най-непосредствено изявява „предтекстовата фаза на реализирането на творбата“<sup>4</sup>. В изкуството на фрагмента мощно доминира *жестовият акт*, мисълта отказва да бъде изразена, тя търси да бъде *изречена*. Натрупването на двусмисленост и неяснота в първата част се съкращава, сякаш отсечено от потока на мисълта. Авторът отказва да продължи езика на някакъв предварително течащ текст, като го ограничава с неочаквана поанта или го натоварва с ново значение. Обикновено това става, когато психологическото събитие предхожда социологическото и художественото послание е отправено към един имперсонален (безличен) читател. Модалността на изказването е императивна и поради това не търси съучастнието на адресата, но, от друга страна, разчита на неговата способност да борави свободно с множествата на потенциалните значения. Поради всичко това изкуството на фрагмента почива върху парадокс — то търси да наложи своите внушения, но се опира на аудитория, която е подготвена за „немоносемантично“ общуване, т. е. фрагментът не очаква съгъстената (но и неясна) сфера на неговите означения да буди адекватна реакция в средата. И така, кондензирайки смисъл, фрагментът не определя (не обозначава) полетата на въздействие.

Той е като мимолетна снимка от „проектната фаза“ на някое произведение, която поради яркостта на очертанията успява да поеме голяма част от означенията. Това се дължи на особените отношения между автор и адресат. Всъщност във фрагмента липсва инкорпориран (реален) читател. Или, казано по-точно, в светкавичното протичане на посланието авторът постига почти пълен идентитет с живия читател. Поради това неговата субективност действа двояко — като свръхсубективност, която императивно се налага, и като удвоена обективност на жестовата комуникация. С всички тези качества фрагментът представлява идеологическа конструкция, която опосредствува (изразява) текста на една култура на индивидуалния език на автора. Оттук — честото цитиране на чужди мисли, което във фрагмента играе роля на „стартово излитане“ към нови полета на значение.

Да се спрем сега на някои откровено поетични фрагменти. Ето един от тях: „Бъдещето присъства вече в настоящето; мечтите съществуват също и, погледнато по-широко, са част от действителността. На нейния атлас те заемат онова място, което в старите географски карти заемаха неизследваните земи.“ Необичайното в първата част на изречението е само на логическо ниво — бъдещето присъства в настоящето. Но и то трудно се отделя като необикновено поради семантичната неутралност

<sup>4</sup> По този въпрос вж. още: „Le littéraire et le social“, 1970, „Sociologie de la littérature“, Paris, 1968; Van Dijk. Some Aspects of Text Grammars — A Study in Theoretical Linguistics and Poetics. — The Hague, Paris Mouton, 1972; A. J. Greimas. Semantique structurale, Paris, 1973; H. R. Jauss. Literaturgeschichte als Provokation. Constance, 1967; P. Zumthor. Langue, Texte, Enigme. Paris, 1975.

на думите. И тук обаче е вметната една дума, която, струва ми се, е началната фаза на реторическото (в служба на поетическото) „отклонение“. Това е наречието за усилване „вече“. То нарушава автоматизма на линейното декодиране и връща вниманието назад към глагола. И „присъествува“ в смисъл на „обитава“ съществува по един странен начин, който изисква усилие да бъде разбран, защото то „вече“ е пристигнало, т. е. имало е някъде, неизвестно къде, един момент на навлизане на едното в другото. Но това „вече“ създава и един друг ефект — на крайност и резултат от действието — бъдещето „вече“ е дошло. Следващият ред добавя нова констатация — мечтите съществуват, дотук нищо необичайно и извезднъж — „също“ („също“ като бъдещето, т. е. вече). Следва вметнатото „и погледнато по-широко“ — те също като бъдещето са вече и в настоящето, са част от действителността. Механизмът във втората част на изречението е аналогичен с този от първата и тук наречието (също) релативизира, освобождава глагола, пояснявайки субекта — бъдещето е в настоящето, мечтите са в действителността. На този етап Далчев силно е сгъстил семантиката на употребените думи чрез разместване на местата им. Получава се двойна елиптичност на изказа, която загатва за „условието, без което не може“, за да е изпълнен показаният резултат — никой не назовава просто така един краен ефект от някакво действие, което изобщо не е споменато. Но двойното разместване и връщане назад в тъканта на изречението създава необходимост неговата макроструктура „да назове“ субекта на пораждането (свърхсубекта на изказа) и това е — тленния живот. Само при един започнал човешки живот е възможно и бъдещето да се намеси в настоящето, и мечтите да са част от действителността.

Във второто изречение следва кодиране в символи на разрушените в първото синтактични структури. Действителността е „атлас“, в който мечтите са неизследвани земи. Същност и този текст е чисто поетичен. Преди всичко, спазен е ритъмът от предишното. Защото не е казано „на нейния атлас те заема мястото на. . .“, а „на нейния атлас те заема онова място, което (и тук има връщане с трансформация на субекта) „в старите географски карти заемаха. . .“ Паралелът също е двоен, защото се намесва и играта по темпоралната ос — сегашното време в първата част на изречението „се превежда“ с минало свършено във втората.

И така, ако приемем, че мечтите и бъдещето са първоначалните субекти във фрагмента, съществуващи под условие на свърхсубекта — човешкия живот, то можем да твърдим, че в края му те претърпяват една трансформация, като, първо, разкриват своята поетическа природа и, второ, биват кодирани в символи от парадигматичен порядък. Констатацията, че и ритъмът е спазен, дава право да кажем, че пред нас е поетическа творба. Липсата на рими и метрика ни възпира да я наречем стих, но тук е изпълнено по-важното условие за цялостна метаморфоза на нещата от началото на произведението до края. Освен това „реторичното отклонение“, което изпълнява поетическа функция, след постигнатия нов код на символна трансформация отново се завръща в лоното на своята синтактична структура. Така се изпълнява условие, под което съществува художественото познание — кръговост на движението. Заедно с едновременно действащия ефект на елипсизма като чисто поетичен момент, двата процеса изграждат структурата и функцията на фрагмента като една „поезия на познанието“.

\* \* \*

За по-комплексна преценка, освен съпоставката на поетични и прозаични структури, необходимо е още малко да се спрем на читателското битие, на фрагмента. Прието е за поезията или поне за онази поезия, която сме свикнали да наричаме интимна, лирическа и т. н., да се чете в самота и да намира най-краткия път за своите ефекти в единение и покой. Никой не посяга към стихове, когато е афектиран, възбуден или дори когато е просто неемоционално настроен — в последния случай се

отдава предпочитание на прозата. Също така истина е, че поезия не се чете продължително време, както роман или разказ. Разгръщаме стиховете на някой автор, когато чувстваме вътрешна развълнуваност, в момент на духовен подем или спад, във всеки случай, когато подтикът за вълнението ни не е много ясен. И толкова по-добре за автора, ако погнем в неговата поезия, ако след прочитането на един стих поискаме да прочетем втори, трети и т. н. Но ние сме чели истинска поезия, ако дни след като сме прелиствали книгата и сме забравили нейното съдържание, някъде дълбоко у нас зазвучи един стих, затрепти някакво чувство, което ни се иска да задържим — връщаме се към прочетеното и си припомяме строфата. Това е нещо като внезапното осъзнаване на грацията на цветето, което дълго е стояло пред погледа ни във вазата, като трепетната радост от леките капки дъжд върху пролетния прозорец, като лекия унес, в който можем да изпаднем след няколко случайни акорда на пианото. Това е усещането за дълбоко, изначално съзвучие, моментният допир с хармонията на човешката душа.

От гледна точка на читателското битие могат да се отделят редица особености за този вид произведения. Фрагментът рядко се създава, за да бъде . . . фрагмент. В предтекстовата фаза на писането, тогава, когато „социалното събитие доминира над психологическото“ (както би казал Ескарпй), се отделя сърцевината, ядрото на съобщението в екзотичната одежда на стих или подобен на стиха израз. Желанието на автора да сподели смисъла надделява над стремежа му да оформя този смисъл. Изразено метафорично — един скулптор например може да облечи с материал цялата композиция на фигурата, която изработва, като подчертае едва ли не „козметично“ детайлите, подлагайки ги на прецизна обработка. Но той би могъл и само да загатне основните звена от структурата на цялото, оставяйки зрителя да я доствори. Във втория случай зрителят (а при фрагмента — възприемателят) *очаква кода преди съобщението*, не се интересува от съзерцанието, а от разбирането, вълнува се от проникването и събудената игра на въображението. Той има избор да довърши, дори да преструктурира, пренапише цялото или да се впусне в изследване на мислите, чувствата, намеренията на художника. „По-напред кодът от съобщението“, но това означава по-пряко себеразголване, себеизразяване, оставане на по-ниско ниво на полисемантичност. Затова пък има едно „удвояване“ на авторския аз. Тъй като произведението може да бъде възприемано като субект (и четено интерсубективно — като догматично се следва авторовият замисъл) и като обект — чрез довършване от страна на читателя на процеса на знакообразуване, то азът на автора се изразява еднакво силно и на двете нива.

Това става поради склонността на фрагмента да бъде едновременно отворен и затворен текст. Има художествен код, който трябва да се разшифрова, но той е изнесен в предния план на изказа. Почти липсва разстояние между значение и изразно средство. Така гласът на автора звучи едновременно свръхсубективно и максимално обективно. Тази особеност компенсира недостига на полисемност. Четенето на фрагменти предполага една ситуация на възприемане, която много прилича на подобна през средните векове. Четенето тогава е извънисторично, асистемно и атемпорално. То напомня разчитането на нещо като формули (максими, сентенции, трактати), чрез които възприемателят се съединява с колективната памет на обществото. От друга страна, то има външната форма на ритуал — посвещаване в тайнство — актът на четене трансцендентира чертите на възприемателя в колективната анонимност на познанието. Така този акт има йератическа (жреческа) функция.

Ако се обърнем към нашата действителност, ще видим, че основните особености се запазват. Преписването и разпространението на ръкописи играе ролята на почти ритуална формула за съхранение на националното самосъзнание. Това личи от друг интересен факт — цитирането на части от свещеното писание не се нуждае от доказване и не подлежи на оспорване. Цитира се закланателно, с езическа фанатичност, като се върва в писаното слово. (Великолепно е изразил това Иван Вазов

в „Под игото“ с епизода за почти мистичната вяра в предсказанието на Мартин Задека, от което се вижда обречеността на Турската империя.)

Фрагментите на Атанас Далчев могат да бъдат четени именно като поезия. Поетичното в тях като тези, които бяха анализирани, се редува с фини наблюдения върху творчеството на други автори, както и с категорични, на места резки съждения, които по отношение на всички фрагменти изиграват ролята на свъръхаз, на свъръсубект. Това не накърнява общата структура, тъй като е налице основният резултат — непрекъснат процес на трансформация на нещата, казани по различен начин. А привидната непринадлежност на фрагмента към чистата поезия — липсата на метрика и римуване — допълнително релативизира, освобождава заключените в тях различни способности, отваря им място в друго читателско битие — те могат да бъдат четени или цитирани като анекдоти, крилати фрази или сентенции.

\* \* \*

За поезията на Далчев се говори като за поезия на предметния корелат. Всъщност предметният свят у Далчев това е светът на предметите от неговата стая и още по-точно — от всички неща в своята стая поетът предпочита най-много прозореца. Далчевият свят, неговият космос, всичко, което описва, е сякаш видяно през прозореца или разположено така, че светлината от стъклото да пада върху него. Далчевият прозорец е център на един свят, където нещата се менят вътре в себе си, а наблюдателят е неподвижен. Така той прозира „зад“ тях, навътре в тях, този прозорец по законите на трансформацията странно наподобява Радичковата „наблюдателница“, чиято функция е идентична. В предговора към двата тома съчинения на Далчев М. Цанева отбелязва, че в 74-те стихотворения от „Балкон“ думата „прозорец“ се повтаря 32 пъти<sup>6</sup>. Но ето че един от най-богатите изрази на своето отношение към този предмет Далчев е предал в следния. . . фрагмент: „Мъгла има; но аз я виждам само през осветения прозорец. Сякаш е негово дихание.“ Рядко някому ще хрумне да срещне прозореца и мъглата, за да ги слее в такова отношение. Една визионистична перспектива ще ни представи следната картина: авторът, осветеният прозорец, мъглата. „Дихание“ е човешка характеристика, не белег за неодушевения прозорец. Отнесена към прозорец, зад който стои поетът, тя сякаш произтича от него. Така това заставане зад прозореца улеснява антропоморфизирането на мъглата. Тя е дихание, диханието на автора, застанал зад него. А прозорецът е своеобразна вдлъбната леща, част от проекционния апарат, който е единство от авторовото око, прозореца и невидимия екран, върху който е проецирана мъглата. Станалото възможно сравнение на мъглата с дихание я приближава до човешкото възприятие, прави я част от човешката същност, отнема тревожното чувство, което буди нейната загадъчност и прибулена неяснота.

Ако решим да се възползваме от най-съвременни теоретични тенденции за литературен анализ, например от темпоралните характеристики, които прави Жерар Женет, можем да кажем твърде съществени неща. Ще се види, че и по тези белези фрагментите се доближават до поезията. Тук ще срещнем силно интензифицирани душевни състояния, предизвикани от съгъстено или ритмичното удвоено граматично време. Нещата и тук са подредени под тоталната лична перспектива на автора, а това води до промяна на тяхната физическа или емоционална трайност и честота. Видяхме, че в една и съща реторична позиция, в две последователни части или изречения се появяват различни времена, като по този начин ефектът се разпростира до една темпорална неограниченост.

Неофройдисти като Жак Лакан биха обяснили как упоритата поява на разширени метафори в заключителната част на фрагментите е причинена от действието на социалното (свъръхаз), който изиграва ролята на цензор. Съзнателното или несъз-

<sup>6</sup> А т. Далчев. Съчинения в два тома. С., 1984, с. 10.

нелното бягство от този цензор в метафората или символа е онова, което доставя удоволствие (оттук честата употреба на ирония във фрагмента като още едно средство на избягване на цензурата).

Други неща за различните нива, в които са разположени кодовете, биха се разкрили след прочит в стил Р. Барт или Цв. Тодоров, а Р. Шоулз би ни уверил, че е възможно събирането на всички подходи в единен анализаторски комплекс. Така или иначе фрагментите на Далчев са негово лично, уникално дело и принос в нашата литература, който, без да е подценен, просто не е дооценен от нея.

\* \* \*

Линията на фрагментния изказ, позната още от Лабрюйер, Монтескьо, Монтен, в днешно време с ярко продължение от такъв автор като Макс Фриш, е сравнително странично проявление в нашата литературна традиция, въпреки такова блестящо начало, което поставя Ст. Михайловски, и великолепно развитие, което осигурява Ат. Далчев. И все пак цяла книга с фрагменти издаде Ефрем Каранфилов „Сред хората, сред книгите“ (1983). И тук може да бъде прочетено следното: „В есето си за Шопенхауер Томас Ман твърди, че при ярката творческа индивидуалност не може и дума да става за еkleктизъм. Тя претапя всичко старо в нещо ново, единна сплав, която е самостоятелно творческо явление.“ Или: „Виктор Юго: „Предпочитам психологическата правдивост пред историческата.“ Това е всичко. Няма дори коментар. Цитираните откъси съвсем не са единствени. Но тогава какво е това? Напомняне на нечи мисли. Каква е тяхната стойност? Без опита от изследванията върху Далчевия фрагмент трудно бихме отговорили. На пръв поглед това е още едно превъплъщение на художествената условност — неяснота. Или, казано със съвременната терминология, това е „дискурсивизиран. . . дискурс“. А въздействието не е като от обикновено напомняне. Очевидно и авторът е съзнавал това. Тук отново се сблъскаме с магията на. . . мълчанието. Изглежда все пак и българската литература не може да избегне прословутия процес на приближаване към „литературата на мълчанието“. Ефрем Каранфилов е един от малкото критици (!), които се ползват от нейния ефект. Откъсите, които невини могат да бъдат наречени и фрагменти, въздействуват тъкмо с голямото премълчаване. Авторското премълчаване е многозначно. Отказвайки да даде своя коментар към цитатите, той им придава статут на „вечни истини“, сентенции, които не могат да се оспорват, тъй като са получили тежестта на „последната дума“, след която няма нищо освен точка или многоточие. Но все пак именно авторът прави това, тъкмо той „вдъхва живот“ на полузабравени истини, възкресява ги из пепелта на забравата. Как става това?

Фрагментите на Гео Милев са твърде темпераментни, твърде много проникнати от неговата индивидуалност. Те са все още воюващи, проповядващи и силно напомнят подобни експресионистични явления от ранното разпространение на течението в Германия, както и някои символистични миниатюри от Бодлер, Верлен и Рембо. Такава е функцията им, такава е времето, в което се появяват — време на война за утвърждаване на едно или друго течение. Впечатлението за обективност и съзерцателност при Далчев идва тъкмо от отдръпването на автора зад съжденията или импресните от неговите откъси. Далчев често цитира и после с едно-две изречения коментира цитата, като се стреми да отмести смисловите акценти колкото се може по-настрани от мислите във фрагмента, без да ги откъсва безвъзвратно от тях. Така те зазвучават като поанти от малки стихотворни откъси.

Ефрем Каранфилов отива още по-далеч. Неговата авторова функция сякаш свършва с посочване източника на цитата. Много негови фрагменти започват така: „Мирабо: . . .“ — следва цитат без никакъв коментар. И все пак читателят чувства авторското присъствие. Освен в подбора на цитатите то се изразява още в активния отказ от тълкуването на мисълта, което от своя страна неизменно много съгъстява полето на мълчанието около фрагмента. Е. Каранфилов си служи и с друг похват.

Той започва с: „Бодуен дьо Куртене някога казал на Виктор Шкловски: . . .“ И тук заработват всички механизми на литературния дискурс, които променят целия смисъл с причудливата игра по темпоралната ос. В първия план „той е казал“ — припомнено от един съвременник, — помага за закрепване на изказването към авторитета на източника. По такъв начин събраните мисли могат да функционират като готвени мнения. Но, разбира се, не това е целта на автора. Целта му прозира в онова неказано, което остава след цитата. Цялата многозначителност на авторовата идея е съсредоточена в празното място *след изречената мисъл*. Някога еди-кой си мислел така. . . , а дали днес това още важи? Този огромен въпрос след фрагмента е изплувал от празнотата на отказа да бъде завършена мисълта. Тук най-ярко проявява своята природа лирическата неяснота. Защото категоричността на едно съждение винаги буди съмнение. Но дори когато цялото същество на читателя откликва в съгласие с тази мисъл, човек има нужда от размисъл, от минута самовглъбение, за да я възприеме. Това е мигът на събудената неяснота, на неяснотата, която активно изисква и внушава на читателя съучастие в дотворяването на изречената истина. Фрагментите на Ефрем Каранфилов силно се уповават на ефектите на неяснотата.

\* \* \*

И така изкуството на фрагмента почива върху парадокси. То повтаря в своите механизми сътворяването на едно стихотворение. Но въздейства със своите ефекти като сентенция, крилата мисъл или анекдот. Предназначено е за много по-пряко общуване с читателя, но крие неподозирани хоризонти на обобщение. На пръв поглед казва нещо ясно или подразбиращо се, но остава дълго в мисълта. Неговият разцвет отразява изчерпаността на една художествена система или (както е в случая с Гео Милев) настъплението на новата. Подготовеността за възприемането му е далеч по-важна. Тя показва постигането на зрелост от едно изкуство, което не се бои да се самоиронизира и самопародира. Изкуството на фрагмента притежава същностни черти, които не се срещат в никой друг литературен вид. Това е например постигането на идентитет между автор и външен възприемател, при силното изнасяне в предния план на кода на посланието. Така фрагментът е дело едновременно свръхлично и максимално обективно. Това е изкуство, обитаващо тънката граница в социосферата — между философия и поезия; социология и анекдот. Изразено метафорично, фрагментът е поезия на философията или философия на поезията. Но същото може да се каже и за отношението му към социологията или литературата. Изобщо това е едно изкуство на поетичното въображение, което строи художественото мислене.