

## ИРОНИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКА МНОГОПЛАСТОВОСТ В СЪВРЕМЕННАТА ПОЕЗИЯ

АНГЕЛ МАЛИНОВ

От 60-те години насам в нашата поезия започнаха редица интересни процеси, които доведоха до значително обогатяване на художествения арсенал от средства за въздействие. По-важните от тях бяха: преосмислянето на традицията и взаимоотношенията традиция — новаторство с порасналия интелект и богатата информираност на художника, със стремежа му да погледне по нов начин на традиционните стойности; общата тенденция към интелектуализация на лириката, към задълбочено интелектуално вглеждане около човека и вътре в човека; тенденцията към засилена метафоричност в стиховете на преобладаващия брой поети. Разбира се, не става дума за това, че тези процеси липсват в поезията ни дотогава (да си припомним само колко богати на интелектуализъм са поети от по-старото поколение като Далчев, Геров, Блага Димитрова!), а за това, че нарасна количествената им характеристика, и то рязко. Засиленото игрово начало в лириката на Валери Петров с прищипите му везпапни обрати на мисълта, тънки намеци и двуплановост на изобразението дадоха своето отражение при по-младите поети. „Априлското поколение“ в лицето най-вече на Любомир Левчев, Константин Павлов, Стефан Цанев, Иван Динков, Владимир Башев и още няколко големи имена стана носител на тези явления. По-късно (от средата на 60-те до средата на 70-те години) се заговори за „тихата лирика“ на новата вълна поети: Георги Константинов, Екатерина Йосифова, Николай Кънчев, Биньо Иванов, Таньо Клисуров, Калин Донков, Иван Цанев, Борис Христов и редица други. Интелектуалното начало, а с него и ироничното виждане на света се задълбочиха. Образите, за разлика от тези на априлските поети, се снишиха, снеха своята ораторско-полемична окраска, но за сметка на това задълбочиха вътрешния си периметър. В стиховете на тези поети навлязоха нови символи — на щурчето, на пчелата (при Иван Цанев), на пешеходеца (при Николай Кънчев). Особено място в поезията зае трактовката на митологични мотиви (например при Борис Христов). Важен резултат от всичко това бяха промененият ъгъл на виждане и променената художествена дистанция, чиято рожба беше иронията — този електрически ток, който протича неизменно при промяна на местата на полюсите крайности: лирически обект — лирически говорител — поет<sup>1</sup>. При тази ситуация в края на 70-те и началото на 80-те години в нашата поезия дебютираха поетите Миряна Башева, Георги Белев, Иван Голев, Добромир Тонев, Иван Методиев, Румен Леонидов, Георги Рупчев, чиито творчески светове дадоха нови измерения на символа — от игриво-пародийната му съотнесеност с традицията при Миряна Башева, през космическата му всеобхватност при Златомир Златанов, до ироничната му парадоксалност при Добромир Тонев.

<sup>1</sup> Вж. Н. Георгиев. Анализ на лирическата творба. С., 1985, 28—34.

*Преосмислянето на традицията* е сложен и противоречив процес, чиято същност е в приемането на едно нещо и отхвърлянето на друго. Създаденото на тая база диалектично единство от минало и настояще (в исторически и културен план) и новите отражения, които то предизвиква, събужда за живот игровото начало и хумора като естествени спътници на художественото развитие. Заемането на ситуации, цели изрази, интонации в стихотворенията на Иван Динков от големите ни национални поети (Ботев, Вазов, Яворов, Вапцаров) изразява неотклонното желание на поета нравствен максималист да търси високите измерения на националния дух. За това говори дори заглавието на стихосбирката му „Епопея на незабравимите“, както и редица стихотворения от „Лична карта“. Ситуация, общо взето, позната. Интересното обаче при поета е, че едновременно с това ясно личи съзнанието за изменения исторически и духовен контекст. Съжителството на една форма, в която се влага друго, съвсем различно съдържание — ето я предпоставката за ироничния ефект:

Така — пред себе си: Иван съм — българин,  
на два етажа съм — с таван и зимници;  
под бряста — в спомена — тълпа от дългове:  
с торба за Цветница; с чувал — за Сирица.  
Това — по описа, е вик, разбира се,  
е само предговор, е нещо уводно:  
едно разгриване — да вдигна гирите  
над всички уреди, над всички уроди.

(„Пролог“)

Мощният класически ритъм, повторенията, фолклорните мотиви, цялостното внушение за баладичност се съблъскват със снижената битова окраска на съдържанието. За това допринася и имитацията на претрупан стил с умишлено много препитателни знаци. Иронията е естественият резултат, който се поражда и от формалната прилика, съчетана с рязък семантичен контраст на отделни думи в стихотворението: българин — дългове, уреди — уроди. Докъде може да се достигне чрез подобен похват? Фантазията на лирическият герой го пренася в обстановка, която рязко противоречи на реалната:

В дъното на ресторанта съм.  
Мрачен съм.  
Вестник — издаден в Браила.  
Пуша,  
тъй както се пуши пред брачен съп:  
злостно,  
с три пръста,  
безсилен.

(„Пейзаж“)

По този начин аз-ът се оказва в драматична ситуация. За него всеки миг е миг на избор, съдбовна принадлежност, настръхване, решимост в страна, в която „винаги / е имало мъжко месо за враните!“. Иронията се движи в широки амплитуди, лирическото чувство достига висок градус, на моменти прелива в сарказъм. Невъзможността от буквално възпроизвеждане на традицията и стремежът за непрекъснатата съизмеримост с нея довеждат екстаза до иронично самоотрицание:

След смъртта на Димчо Дебелянов  
ангелите вече нямат хор.

Основен определител на лириката на Константин Павлов стана ИНТЕЛЕКТУАЛИЗМЪТ. Нещо повече — със своите „Сатири“ (1960) той извърши истинска революция в нашата поезия, създавайки феномена на лирическата ирония. Пре-

делно интелектуалната лирика на поета, изградена на базата на парадокса, раздвоява словото на две значения, от които първото е мнимо, а второто — истинско. Оттук — от второто значение — тръгва индиректното художествено внушение, което може да се развие в няколко посоки: или да порасне (да се хиперболизира) — и тогава се стига до гротеската; или да се саморазкрие, отправяйки прицела си в определена посока — тогава имаме сатира; или да остане равно на себе си — тогава се получава иронията, която винаги се проявява като форма на парадокса. Тя е един от възможните начини за разрешението му (но не единственият). Ролята на интелекта е не само в създаващата парадокса функция, но и в ограничаващата му функция — ограничава се директното възприемане у читателя, което при традиционната интелектуална лирика става посредством познатите средства — метафора, антитеза, инверсия, повторение, градация, — т. е. художествени средства от първия план на изказването. Там те служат, за да разрешат конфликта между директното внушение и основното изискване на поезията — индиректния изказ. При Константин Павлов съобщаващата функция на поетическото слово, разложено на два пласта, премахва необходимостта от използване на горепосочените средства и неслучайно почти не ги намираме в стиховете на поета. За тях не важи Далчевата мисъл, че метафората и инверсията са душата на поезията<sup>2</sup>. Преосмислянето на традиционната лирика е довело до огромен скок в художествената форма и похвати. Изчистил първия пласт на поетическото внушение от всякакви словесни фигури, поетът го приближава до естественото нехудожествено слово и го прави прозрачен, невъзпиращ читателския поглед при проникване в същината на втория пласт. Както е в стихотворението „Флотация“:

... Чукове ни биха,  
сяха ни сеялки,  
химикали ни размекваха душничките.  
Страшно беше  
и болеше.  
Но сега сме чисти —  
цинкови!  
оловни!  
няма разни златни примеси у нас.

Естетическата многопластовост проличава добре и когато тези два пласта, за които говорим досега, бъдат допълнени от трети. Ако втория условно наречем алегоричен, третият ще бъде символичен. И всичко това — на фона на един дълбок интелектуално-философски подтекст. Примера ще вземем от стихотворението „Едипов комплекс“. Две свинчета ритат свински мехур — веднага проличава алегоричната ситуация. За разлика от обикновената алегория обаче тук целта не е изобличаването на някакъв човешки порок (това внушение съществува само като междинно звено), а нещо повече: поетическият замисъл ни отвежда към Едиповия комплекс — сърцевината на фройдисткото учение за психоанализата. Веднага проличава стремежът на поета да разчита на натрупани културни пластове в съзнанието на читателя:

То не е пловдер,  
нито балонче!  
То е свинският мехур  
на майка им,  
дето селяните я заклаха сутринта.

Иронията тук се гради не на отношението между първия пласт на казаното и втория пласт на подразбраното, а на отношението между втория пласт на алегорич-

<sup>2</sup> Вж. А. т. Далчев. Фрагменти. С., 1967.

ното внушение и третия — на символното. Така иронията се усложнява на базата на интелектуализма, докосва се до митологичното („Крах на митологията“), прелита се с подсъзнателното („Второ капричио за Гоя“) и в широкия диапазон на асоциативни изпълнява ролята си като средство за ориентация в една усложнена поетическа действителност.

Иронията на ИЗВИСЕНОТО ИНТЕЛЕКТУАЛНО СЪЗНАНИЕ ясно проличава и в стиховете на един друг поет от „априлското поколение“ — Любомир Левчев. Разбира се, при него тя приема други форми, но основното в същността ѝ се запазва: извисяване на всевиджашото око на поета над действителността и РАЗКОЛЕБАВАНЕ НА ОБЩОПРИЕТИТЕ ПРЕДСТАВИ ЗА СВЕТА. Ролята на интелекта се изразява в намиране на дълбок философски проект на ежедневните събития и в тази антитезисност между битие и смисъл се ражда иронията. Това се улеснява от Левчевата склонност към внезапни и далечни асоциации, към огромни скокове във времето и пространството, от частно към общо, от ежедневно към философско. За целта ще разгледаме едно много показателно стихотворение — „Покриви“ от стихосбирката „Стрелбище“ (1971). Старата дядова къща на поета, от плочите на чийто покрив е направен тротоар — ето левчевското въведение към темата и предпоставката за дълбоката психологическа, философска дори идеологическа асоциация, която ще възникне по-нататък. Липсата на основи, погубила дявовата къща, става причина за внезапни сътресения и размествания в пластове на времето. И лирическият герой се вижда как ходи по покрива на дявовата си къща, а баща му, смален до размерите на дете, стои отдолу и се ослушва ужасен. Ето я ироничната асоциация, която би била достатъчен художествен ефект за едно нетърсещо интелектуално-философските обобщения поетическо съзнание. Но поетът не спира дотук:

Жестоко трудно е да композираш покриви,  
така че да ги издържат основите на времето.

Надстройката

(би казал Маркс)

не бива да премазва базата!

Оттук нататък идва отново иронията, която се включва в диалектиката на човешкото развитие. Тя се представя като закономерен резултат от несъответствията при строежа на новото и прави критичен преглед на диалектичното взаимопроникване между минало, настояще и бъдеще като негов критерий за правилност и ориентация. Усмивката, която предизвиква, е във висша степен интелектуална и символна:

Защото ми се струва,

че

по покрива ни вече някой ходи.

И мълнии,

като крила,

на раменете му поникват.

И при Николай Кънчев иронията се поражда на базата на разколебаните представи за света. Още в стихотворението „Ван Гог“ (1960) поетът манифестира (нека употребим това клише, в случая е необходимо) своя абсолютно обособен и автентичен ъгъл на виждане, който по-късно ще го доведе до иронията:

Небето има

повече слънца,

отколкото се вижда.

Човекът има

повече лица,

отколкото се вижда.

Земята има  
повече глупци,  
отколкото се вижда.  
Уплетени сме в повече конци,  
отколкото се вижда.

Интелектуалното поетическо съзнание се отказва от видимите пропорции на нещата с цел да вникне в същността им. То разглобява света на съставните му части, размества го и го построява отново, но това вече не е той, светът, това е неговият двойник. Този пределно изменен художествен свят е напълно условен. Така се създава дистанцията между двата свята — реалния и художествения — и на тази основа възниква иронията. Откриваме я като органична съставка на стихотворението „Кукувичка прежда“ (1966). Назовавайки не света, а неговия художествен двойник, поетът съчетава ироничното с гротесковото все в една посока — да ни разкрие скритите несъответствия в първичната конструкция:

Този ден е отреден да бъде не по календара.  
Толкова е топло още от зори, че е възможно  
вместо слънцето да се вестн самата гола истина.

Всичко се подготвя вече и говори все за нея:  
мозъци с монтирани ръце чертаят страстно  
равнобедрени триъгълници като нейни двойници.

А сърцето от това се свива и съвсем смалено тръпне,  
че дори да дойде тя най-сетне, няма де да я покани.  
Въпреки това. . . поне да се покаже нейне само.

Пресилено би било да се каже, че тук иронията деконструира света с цел постигането на нова хармония. Тази интелектуално-метафорично-притчова проекция на света само поставя проблема, търси парадокса. Всичко реално и познато е иронизирано: и слънцето е станало гола истина, и мозъците са с монтирани ръце, и намекият за страст съжителства с равнобедрени триъгълници. . . Интересно е да се види двойствената иронична същност дори на отделната дума. В случая думата „страстно“ на нивото на света-проекция (първия художествен план) изпълнява добре формалната си роля — асоциира се с голата истина. Но нейната истинска иронична същност е във връзка със скритото ѝ значение от втория художествен план — този на първичния свят; света преди условното му художествено деконструиране. Само в съпоставката с тоя план и на нивото на тоя план може да се разбере ироничното: голата истина страстно се приближава към нещо, което е „отдалечава някъде, без да се е приближило“, към нещо, което е всъщност „кукувичка прежда“. Човешката суета е иронизирана, но със средствата на едно интелектуално, високоорганизирано сложномислещо съзнание.

Разбира се, разкрепостеното поетическо мислене и последвалите го три ярво изявени тенденции в лириката от 60-те години, за които говорихме дотук (за метафоризацията на стиха със стане дума по-нататък), не вървяха самотни и еднозначни в голямата територия на поетичното. В нашата най-нова поезия наред с присъщия ѝ стремеж към интелектуализация, усложнено виждане, умножаване вътрешните гласове на лирическият аз, фрагментаризация — наред с всички тия неща продължават да проявяват жизненост и някои от класическите структури на поетическия стих. Но това също не бе буквално продължение и възпроизвеждане на традицията, а качествено нова нейна интерпретация, носеща в себе си големи възможности за обогатяване и иронично преобръщане на традиционните поетически конвенции. Добър пример в това отношение е творчеството на Георги Константинов. Кристално чистата ирония на поета (нека си позволим това синтезиращо определение) идва поради стремежа му да търси яснотата като проекция на сложните душевни състояния на съвременника. Изчистването на лирическото стъкло неизбежно води до опростява-

не на художествената многозначност на метафората, но, от друга страна, то дава простор за развитие в хиперболизиран вид на едно или две основни значения. Широко е използването на контраста и антитезата. Поезът тръгва от находчивото хрумване, което събира противоположните неща, но — много важно е да се отбележи — с ясното съзнание за запазената дистанция между тях, на чиято основа се поражда иронията. Изобщо може да се каже, че от първата му книга „Една усмивка ми е столица“ (1967) до последната засега „Човек в тълпата“ (1986) се наблюдават две основни паралелни и взаимнообвързани тенденции в развитието на Георги Константинов: от една страна, непрекъснато опростяване на изказа и развитие на основните значения за сметка на допълнителните, а, от друга — постепенно и неотклонно увеличаване на афинитета към иронична трактовка на мотивите. Ето как започва стихотворението „Балада за лекето“ (1978):

За първи път го срещнах във трамвая.

Настъпи ме и каза с топло чувство:

Приятно ми е да се запозная.

Цена високо вашето изкуство.

... Погледнах го — леке, не ще и дума.

Ала ръка подадох със охота.

Забравил бях, че нямам два костюма.

Забравил бях, че нямам два живота.

Опростеният изказ, който ни предлага Георги Константинов, позволява да бъдат постигнати две неща: първо, скъсена дистанция между обекта на иронията (изобличаваната страна на човешкото) и нейния предмет (в случая лекето):

Нали живеем в колективно време —

лекетата са част от колектива.

Второ, значително скъсена дистанция между първия план на изказването (назованото) и втория план (подразбиращото се). Конфликтът между прекия и косвения смисъл на ироничното слово се осъществява в обстановка на голяма вътрешна близост и взаимодействие между значенията. Но колкото е по-голяма тази близост, толкова тя е по-коварна, затова моментът на разцеплението между привидния първи и излезлия наяве втори план прилича на делението на атомно ядро. В този случай наглед скъсената дистанция означава повторно и вече трагикомично осъзнаване на истинското противоречие:

И ето, че сега се движим двама.

То своята гордост от това не крие. . .

Разбирате ли личната ми драма,

когато то надуту казва:

Ние?

Иначе стоят нещата в поезията на Биньо Иванов. При него ироничното е вплетено в един фрагментарно-метафоричен свят, където гръбнакът на лирическото стихотворение се разпада на множество прешлени, всеки от които представлява едно късче действителност, а всички заедно образуват своеобразно общество, обединено от езика на метафора:

Корен дълбоко в небето,

вече невидим за мене,

чергата спи на дъските,

а под дъските мишлето;

шапката спи на стената,

пък тя събужда-приспива

по късче памет от стаята

и всичко така си приказва:

„Някой ве те е посаждал,  
ти затова си за вярване,  
някой не те е поливал,  
ти затова си за вярване,  
корен дълбоко в небето.

(стихотворението „Утрин и после“  
от книгата „Природи“ — 1985)

Разглеждайки горния цитат, ще забележим една тънка жилка ирония, идеща и като резултат от позицията на традиционната поетика („някой не те е посаждал, ти затова си за вярване“), и като метафорична комбинация, при която нереалното подхлъзва въображението, и като плод на един своеобразно проявяващ се в сетивни форми интелектуализъм. При Биньо Иванов иронията идва не по предварителен замисъл, а като следствие на своеобразната му поетика, съединяваща различни пластове и подводни течения. В този предимно условен, фрагментаризиран поетичен свят само намекът е ирония и иронията е намек:

Зряла далечина до сърпа —

една тънка иронична асоциация към цялата парадоксалност на иначе невинното наглед съжителство между „зряла“ и „сърп“. Всичко в поезията на Биньо Иванов върви по ръба на иронията, докосва се и деликатно се отдръпва. Но, получило необходимия милиграм стимулатор, с бодри крачки продължава трудната си и екзотична разходка.

Голямата вълна от млади поети, дебютирали в края на 70-те и началото на 80-те години, доразви и обогати мотивите, подети от „априлското поколение“ и втората априлска вълна. Иронията още повече разшири мястото си на един от водещите начини на лирическо изображение и внушение. Тук би трябвало да се отбележат имената на Миряна Башева, Иван Голев, Георги Белев, Добромир Тонев, Румен Леонидов, Георги Рупчев, Златомир Златанов, Георги Борисов, Валери Станков и още редица други талантиливи млади поети. Преосмислянето на традицията, интелектуализмът и метафоризацията на стиха станаха не просто катализатори на иронията, а придобиха ново качество, сляха се в един нов художествен синтез. На този фон започна все повече да нараства ролята на иронията като позиция и отношение към света — не самоцелно, а като част от драматичните колебания на лирическия герой в неговия стремеж за социалност и универсализъм. И понеже поетите са много, ще се спрем само на трима от тях, не само защото са най-талантиливи (това и господ ще би могъл да го каже), а защото според нас най-добре се включват в разглежданите досега тенденции на развитие на лириката. Всъщност ще доведем докрай възприетия избирателен подход, който е в ущърб на общата картина на поколението, но в рамките на една такава статия единствен може да ни даде представа за определените развойни процеси, на които се стремим да наблегнем.

Основна линия в творчеството на Добромир Тонев („Белег от подкова“ — 1979, „Нежна машина“ — 1984), както точно забелязва Александър Късов (Септември, 1985, кн. 11, с. 255), стана преодоляването на патетичната дистанция спрямо нещата и на тая база — създаването на нова, иронична дистанция между лирическия говорител и лирическия обект:

Потта на селянина светва още в тъмно,  
магарето тържествено му пее ода;  
като пастир, излегнат върху стръмното,  
градът ни кашля с няколко завода. . .

Добро със зло, красиво с грозно  
от векове се разминават,  
поздравявайки се дружески.

(„Почти ода“)

Това нещо проличава още по-ярко в поемата му „Нежна машина“, където традиционният поетически образ — сърцето, „нежната двуктова машина“ — е преосмислен на фона на срещата между минало и настояще („Как вият динозаврите в бензина, / освободили своята праенергия“), ограниченост на битието и космическа безкрайност на живота („Отмества се невидимата граница / между реалността ни и възторга“), полет на фантазията и иронично съзнание за мимолетността на индивидуалното. Стремешът към хармония е разгледан през призмата на едно съзнание, за което умиленето, захласването, патосът са невъзможни на базата на достигнатото ново качество на творческия интелект. Чувството за съвременност с века на „тежките уранови играчки“ е твърдата ос, около която се върти цялата поема. Богатата и ненаатрапчива информираност, съзнанието за новите координати на живота, за скъсените разстояния между човека и действителността, Земята и Космоса, променената гледна точка — ето кое поражда ироничния флуид:

Живеея ли? И за какво живеея?  
Усмивхам се с ирония: разбира се. . .  
А от стъклото счупено към мене  
нахлува хлад направо от всемира.

Преосмислянето на традицията при Добромир Тонев е свързано не само с променената ситуация, но и със засиленото игрово начало при изображението. Оттук — далечните и внезапни асоциативни връзки, които се пораждат в творческото съзнание, свободното боравене с духовните и физическите понятия, смесването на сериозното с комичното, абстрактното — с конкретното, общото — с единичното. При класическата строгост и чистота на лириката подобно опериране е недопустимо. Резултатът отново е иронията, но вече снижена до границите на хумора и извадена от онези проблематичен контекст, за който стана дума по-горе:

Оттук нататък всичко, общо взето,  
е спускане по хребета на юни. . .  
И старците, загледани в небето,  
почукват по отвъдното с бастуни.

Усложненото поетическо виждане, така характерно за поетите от края на 70-те и началото на 80-те години, и сложното взаимодействие между различни стилистични пластове, което то предизвиква, бе особено характерно за дебютната стихосбирка на Златомир Златанов „Нощни плажове“ (1983). Над всички разнопосочни мотиви, характерни за книгата, стои желанието за вицкване в подземните движещи сили на поетическата енергия, в отношението между класика и съвременност (за това говорят и заглавията на стихотворенията, посветени на Яворов, Лилиев, Пеньо Пенев), между минало, настояще и бъдеще, владее мотивът за драматичната самопреценка, за избора:

Срещу лазура на старата поезия крещи морето,  
крещя и плача аз в соления съвместен труд.  
О, модри висини на мъртви пролети, където  
таланта си изпросвах бавно в неподражаемия студ.

Прости ми, звънка рима, в твоята обител  
уютно бе, но свърши моят глас.  
От любовитство влязох тук, самотен посетител,  
ала не се поддадох на хармоничния захлас.

(„Модри висини“)

В тези стихове светът наоколо, предметите и нещата в него не са равни на себе си, нямат оная живописна визуалност и релефност, позната ни от класическото наследство, а придобиват нови размери, очертания и характеристики в сблъсъка си с

натрупаните културни пластове в съзнанието на поета. Затова и образността може да се стори малко странна:

Покрай гаричката с часовника-великан  
и кантонера с драконова фуражка  
бутилка ще хвърли неизвестен пиия  
със своята антидавидова прашка.

Но този сблъсък на различни стилистики, на история, митология, философия, интелектуализъм, време, пространство — довежда, от една страна, до преоценка на понятията, а, от друга — до иронично извисяване над многообразните мотиви. Може без пресилване да се каже, че всевиждащото иронично око е смисловата ос на стихосбирката, то обединява различните тежнения в нея, спасява я от еkleктика и разпадане на отделни миниатюри. В този контекст както при Добромир Тонев не съвместимите неща отново се събират и не е учудващо съжителството на „боговете от древногръцките поеми“ с „мирис на чесън и валериан“.

Иронията при Златомир Златанов е част от диалектичното противоречие между форма и съдържание. Тя е част от драматичната ситуация, в която е поставен лирическият „аз“ пред космическата мащабност на проблема за избора. Всичко в поезията на Златанов се преценява от една космическа гледна точка, където и най-обикновените ни досегашни представи за съществуването са подложени на съмнение. Сякаш някаква могъща сила разлага света, за да го конструира отново, но вече видоизменен. Така съвсем логично в последното стихотворение на книгата идва асоциацията с представата на древните философи за четирите градивни елемента на света — огън, въздух, суша и вода. Проблемът за съотношението между минало, настояще и бъдеще, между традиция и преоценка се измества от проблема за драматичната ситуация на човешкото съществуване пред диалектиката на природното:

Мълчи земята и в точното око на ястреб  
узрява плячката, но кой, от горест натезал,  
ще промени присъдата, жестоката игра с теб,  
преди да се отпусне птицата по кървавия вертикал?

О, модри висини, държа пак старото решето  
и пясъкът шурти, с труда ми безполезно си играй.  
Поантата накрая да се остави е прието,  
но аз мълча, защото няма край, защото няма край.

Така иронията от стилистичен похват прераства в концептуална ирония, от естествен резултат при преосмислянето на традиционните стойности — в естествения спътник на диалектиката на човешкото съществуване.

През последните години у нас се заговори за необичайно засилване на художествената роля на метафората в най-младата поезия. Какви са причините за това, вероятно тепърва ще се изяснява. Това не ще рече, че в класическата ни поезия и в поезията въобще метафората не играе голяма роля. Подобно твърдение би било абсурдно! Става дума за това, че съвременните поети разчитат много повече на метафората за сметка на отслабената активност на другите средства за лирическо въздействие — рима, ритъм, повторение, антитеза, инверсия и т. н. Това вероятно е част от друга, много по-голяма и обща тенденция в световен мащаб на преминаване от сентивна към абстрактна поезия. То е свързано с паралелните развойни процеси към притчовост, митологизъм, интелектуализъм изобщо.

Но нас ни интересува не засилената метафоричност сама по себе си, а това, каква роля може да играе тя за стимулиране на ироничното начало в поезията. Първоначална предпоставка за това е двойствената същност на метафората — тя назовава не реалните неща, а техните художествени проекции, живеещи чрез нея. Или, както изтъкват редица литературоведи, метафората е ново трето от две първоначално дадени неща. Метафората, както и иронията, говори със заобикалки. Тя назо-

вава едно, а се подразбира друго. Тя съчетава различни неща, чието отношение на сходство не е само по външните им признаци, а е отношение на противоположност по дълбоката им същност. Метафората сама по себе си невинаги предизвиква иронична дисхармония, но в определен брой случаи създава предпоставка за това.

Метафората е свръхреалната искра, която възниква при триенето на две първоначални дадености. В това триене, в това въртеливо движение на две магнитни полета виждам една от причините за излъчване на флуида на иронията. Младите поети рязко метафоризираха поетическия свят, той се разшири и нахлу в минните полета на иронията. В стихосбирката „И огънят си спомни за искрата“ (1982) на Румен Леонидов се намира стихотворението „Ръкопис“, чиято тема, най-общо казано, е за анонимната всеотдайност на монаха, който записва „дяволското слово“ и по чийто гръб димят буквите на ереста, изрязани от бича. Ако стихотворението не ни водеше към финалната метафора, а си останеше на нивото на разказа за безмълвния подвиг, нямаше да можем да говорим за никаква ирония. Но във финалните два стиха поетът внася това необходимо второ за метафората нещо, което я прави и което създава иронията:

Но може утре твойта кожа  
да се окаже пергамент.

Това второ е пергаментът, новото трето е кожата, която едновременно живее в съзнанието на читателя и като жива, и като кожа-пергамент. Отношението между зададеното първо — живата кожа, и полученото трето — кожата-пергамент, е иронично. А намекнатото сравнение между две епохи поражда другата, жестоката ирония за цената на историческия развой. . .

Светът, който изгражда Румен Леонидов в стиховете си, е свят на съвременните алогизми, на съвременните парадокси, където човекът, включен в прехраната на ХХ в., бяга между „вличката на мира и сатъра на войната“ („Животът продължава да ни превъзхожда“). Поетовото „аз“ не се дистанцира, а напротив — включва се в драматизма на тоя свят. Иронията понякога придобива трагични отсенки, защото изглежда следствие от контраста между индивидуалното битие на човека и независещи от него обстоятелства. Но градивният ѝ елемент е метафората, която съединява в едно, синтезира парадоксите, за да може „малкият уплашен човек“ да се вкопчи в „опашката на времето“ („Мой малък, уплашен по рождение човек“). Каква по-иронична форма на изказ би могла да се намери от тази?!

И сякаш за да обогати драматизма и парадокса, до които достига търсещият поет в хипотетичните превъплъщения на лирическата ситуация, идва стихотворението „Врати“ от едноименната стихосбирка на Георги Борисов (1986). Тук всички тенденции, за които говорихме досега, са изведени докрай и затварят пространството така, както страничните ръбове затварят египетската пирамида. Изведен до върхната си точка, парадоксът на съществуването води до ИРОНИЯТА НА СЪЩЕСТВУВАНИЕТО:

Тези хора на пътя защо са излезли  
и къде във мъглата отиват, не знам,  
та в дома си висок зад вратите железни  
са оставили мъртвия сам.

Той лежи гологлав и невидим отвътре  
и очи в тъмнината объркан върти.  
„Боже мой — казва той, — тука всички са мъртви,  
за какво са им тия врати?“

Както се вижда, вратата, която променената обществена и художествена ситуация у нас през 60-те години отвори най-напред в стиховете на „априлското поколение“ поети, става все по-широка. Младата поезия все повече и повече разчита на ироничното начало в художествените си арсенал, в това число и на иронията. Скептич-

ните отзиви на някои резервирани критици едва ли ще ѝ попречат. Защото законите на художественото развитие са такива. И независимо от принципните несъгласия по редица въпроси на литературата и естетиката, които можем да имаме с него, аз все повече се замислям над твърдението на испанския културфилософ и естет Хосе Ортега и Гасет, че днес един млад човек трудно може да бъде привлечен „поне от един стих, звук или шрих, ако в него няма отблясък на ирония“ (Х. Ортега и Гасет. Естетически есета. С., 1984, с. 260).

Акакво е мястото на иронията в системата на художествените стойности, по какъв начин лириката съчетава сериозното с ироничното начало, как се преплита тя, какви бъдещи големи процеси се намират в зародиш днес в издадените по една или две книги на най-младите поети у нас — все въпроси, които чакат отговор...