

## ЕЗИК И МЪЛЧАНИЕ

ДЖОРДЖ СТЕЙНЪР

Роден в Париж през 1929 г., Джордж Стейнър получава образованието си във Франция, САЩ и Англия. След специализация в Байол той се присъединява към редакторския екип на „Икономист“. После е избран за член на Института за съвременни проучвания в Пристън в 1956 г. Там пише „Толстой и Достоевски“ и започва „Смъртта на трагедията“. В 1967 г. публикува „Език и мълчание“. Следват „Анно Домини“, съдържаща три новели, посветени на последиците от Втората световна война, „В замъка на Синята брада“, „Върху трудността и други есета“, „След Вавилон“, множество отделни статии и лекции. В момента е професор по английска литература и сравнително литературознание в Женевския университет.

Предлагаме откъс от „Език и мълчание“, публикувана през 1969 г. от издателство „Пенгуин букс“, Лондон.

*Васил Дудеков*

## ЕЗИК И МЪЛЧАНИЕ

ДЖОРДЖ СТЕЙНЪР

### ОТТЕГЛЯНЕТО НА ДУМАТА

Апостолът ни казва, че в началото беше Словото. Той не ни дава никакви уверения относно края. Прието е, че той е използвал гръцкия език, за да изрази еднинствената концепция за л о г о с - а, защото факт е, че именно на гръко-юдейското си наследство западната цивилизация дължи своя предимно вербален характер. Ние приемаме, че този характер се разбира от само себе си. Той е коренът и черупката на нашия опит и ние не можем лесно да разположим въображението си извън него. Ние живеем вътре в акта на беседата. Обаче не можем да приемем, че вербалният шаблон е единственото поле, където могат да се осъществят ясната реч и ръководството на съзнанието. Интелектуална и сензуална реалност, които се основават не върху езика, а върху други комуникативни източници на енергия, като иконата или музикалният тон, намират начини да се реализират. Както има и действия на духа, които се коренят в мълчанието. Трудно е да се говори за тях, защото как речта може да предаде точно формата и жизнеспособността на мълчанието? Обаче аз мога да се позова на примери за онова, което имам предвид.

Някои източни метафизични системи, като будизма и даоизма, разглеждат душата като субстанция, възходяща от груба материална преграда през сферата на самопознанието, което може да се опише като извнен и точен език, по посока на едно, дори още по-задълбочено мълчание. Така най-висшето, най-чисто постигане на акта на съзерцание е онова състояние, което се е научило да оставя езика зад себе си. Неизречимото лежи извън границите на думата. Само като се промъкне през стените на езика, това визионерско наблюдение може да влезе в света на всеобщото и непосредствено разбиране. Щом то

се постигне, истината вече не страда от нечистотата и откъслечността, които речта по необходимост носи като последица. То не се нуждае от утехата на наивната логика и линейната концепция за времето, заключени в синтаксиса. При основната истина минало, настояще и бъдеще биват обхванати едновременно. Именно темпоралната структура на езика ги разделя изкуствено. Тук е същността на въпроса.

Светецът, посветеният, се оттегля не само от изкушенията на действието, свързано със света, той се отдръпва от речта. Неговото оттегляне в планинска пещера или монашеска килча е насочен навън — жест на неговото мълчание. Дори онези, които още са новаци по този тръплив път, се научават да се съмияват в прикритията на езика и да ги преодоляват заради нещо по-реално. К о а н —ът на дзен-будизма — човек знае какъв звук издават две пляскащи ръце, какъв звук издава една ръка? — е упражнението за начинаещи за оттегляне от думата.

Западната традиция също познава трансценденцията на езика чрез мълчание. Идеалът на трапистите<sup>1</sup> се връща към онова напускане на речта, старо, както и онова на стилитите<sup>2</sup> или пустинниците. Сан Хуан де ла Крус<sup>3</sup> изразява аскетичната екзалтация на съзерняващата душа, която се измъква от оковите на вербалното разбиране: „Влязох там, където не знаех (и останах, без да знам,) цялата трансцендентна наука. „Обаче от западна гледна точка този вид практика неизбежно носи мистичен привкус. И колкото и да е неискрено (самото разбулване думата) към светостта на мистичното призвание, първенствувашото западно становище се крие в язвителната забележка на кардинал Нюман<sup>4</sup>, че мистицизмът почва в мъгла, а свършва в разкол. Малцина западни поети — навярно само Данте — са били убедени, че въображението е достоверен източник на трансрационалната практика. В блестящия финал на „Рай“ ние приемаме слепотата на око и неразбирането преди целостта на видението. Обаче Паскал е по-близо до основното течение на класическото западно усещане, когато казва, че мълчанието на космическото пространство предизвиква ужас. За даоистите същото това мълчание изразява спокойствието и съкровеността на Бога.

Първенствеността на думата, на онова, което може да се изрече или предаде в беседа, е била характерна черта на гръцкия и юдейския гений и била пренесена в християнството. Класическото и християнското усещане за света се стремят да упорядъчат реалността вътре във властта на езика. Литература, философия, теология, законодателство, изкуството на историята постоянно се опитват да обхванат в пределите на рационалната беседа същността на човешкия опит, неговото записано минало, неговото настоящо състояние и бъдещи очаквания. Сборникът със закони на Юстиниан<sup>5</sup> („Юстиниановият кодекс“), „Сума на теологята“ на Тома Аквински<sup>6</sup>, историческите хроники и конпендиумите от средновековна литература, „Божествена комедия“ са опити да се създаде текст, обхващащ всичко известно. Те носят тържествено свидетелство за вярата, че цялата истина и истинност — с изключение на едно малко, особено пространство на самия връх — могат да бъдат вместили между стените на езика.

Вярата вече не е всеобща. Доверието в нея почна да залязва след Милтън. Причината и историята на този залез хвърлят обилна светлина върху обстоятелствата около модерната литература и език.

Още в седемнадесети век знаменателните области на истината, реалността и действията отпадат от сферата на вербалното изложение. Като цяло може да се каже, че в седемнадесети век преобладаващите предразположение и съдържание на естествените науки са описателни. Математиката има дълга, блестяща история на символично обозначаване с цифри, обаче дори на математиците липсвали вербални изречения, които да могат да бъдат приложени и да имат смисъл вътре в рамките на лингвистичното описание. С известни значителни изключения математическата мисъл била прикована към материалните условия на опита. Те пък на свой ред били ръководени и направлявани от езика. През седемнадесети век това престанало да бъде общ случай и почнала една революция, която завинаги трябвало да преобрати отношението на човека към действителността и радикално да измени облиците на мисълта.

С формулирането на аналитичната геометрия и на теорията на алгебричните функции, след като Нютон и Лайбниц развиват висшата математика, математиката престава да бъде зависимо обозначаване

<sup>1</sup> Католически монах, който дава обет за мъчение, въздържание от месна храна и спиртни напитки. Бел. прев.

<sup>2</sup> Християнски отшелник аскет, който живеел на върха на стълб, стълбник. Бел. прев.

<sup>3</sup> Светското име на Хуан де Йенес и Алварес, испански монах кармелит, поет и теолог, автор на мистични съчинения (1542—1591). Бел. прев.

<sup>4</sup> Джон Хенри Нюман (1801—1890) — английски висш духовник и теолог. Бел. прев.

<sup>5</sup> Юстиниан I Велики (483—565) — византийски император. Бел. прев.

<sup>6</sup> Тома Аквински (1225 или 1226—1274) — един от отците на римо-католическата църква, монах, философ и теолог. Бел. пр.

чрез цифри и други знаци. Тя се превръща във фантастично богат, комплексен и динамичен език. Така историята на този език става история на нарастващата непреводимост. Процесите на класическата геометрия и красическия функционален анализ напълно могат да бъдат преведени отново във вербални еквиваленти или поне в близки до същността им приблизителни изрази. Но шом математиката се превръща в модерна наука и почва да показва необикновената си сила да създава автономни концепции, такъв превод става все по-малко и по-малко възможен. Великите архитектурни градежи от форма и съдържание, формулирани от Гаус<sup>7</sup>, Коши<sup>8</sup>, Абел<sup>9</sup>, Кантор<sup>10</sup> и Вайерштрас<sup>11</sup>, почват да избледяват откъм език с непрекъснато забързваща се крачка. Или по-скоро те изискват и развиват свои собствени езици, също толкова изразителни и обстойни, колкото и езиците на вербалната беседа. А между тези езици и езиците за всекидневна употреба, между математическия символ и думата се простират все по-крехки мостове, които накрая рухват.

При вербалните езици, все пак самотни по среда и наклонности на синтаксиса, винаги съществуваша възможност да се намерят еквиваленти, дори и ако един истински превод може да постигне само груб и приблизителен резултат. Китайската идеограма например може да бъде предадена на английски чрез парафраза на лексикалното определение. Обаче няма речници, които да съотнасят речника и граматиката на висшата математика към оная на вербалната реч. Човек може „да преведе“ възприетите фигури и обозначение чрез цифри и знаци, управляващи операциите на групите на Ли<sup>12</sup> или свойствата на  $n$ -димензиите многократно с думи или граматически понятия извън математиката. Парафразата на едно добро стихотворение може да се превърне в лоша проза, обаче между сянката и субстанцията има съвсем ясно забележима връзка. Парафразата на една цялостна теорема от топологията<sup>13</sup> могат да бъдат предадени само посредством грубо неадекватни, приблизителни понятия или могат да се транспозират в друг раздел или „диалект“ на специфичния математически език. Много от тези пространства, релации и резултати, с които се занимава напредналата математика, нямат задължително взаимоотношение с чувството за време; те са реалности, настъпващи вътре в една затворена аксиоматична система. Човек може да се изразява многозначно и нормативно само с езика на математиката. А този език извън един безпристрастно рудиментарен план не е и не може да бъде вербален. (Наблюдавах занимаващи се с топология учени, които не знаеха нито дума от някакъв чужд език, да работят заедно на черната дъска, като използваха общия за тяхната професия мълчалив език.)

Този факт води до едно ужасяващо заключение. Той разделя опита и възприетията на реалността на две отделни области. Най-решителната промяна в развитието на западния интелектуален живот от седемнадесети век насам е подчиняването на преуспяващи по-широки области от знанието на подходите и начина на действие на математиката. Както често е било отбелязвано, един раздел от изследвания преминава от преднауча в наука, когато може да се организира по математически път. Развитието вътре в себе си на формулистика и статистика означава, че то дава на науката динамични възможности. Уредите за математически анализ преобразиха химията и физиката от алхимия в онези, способни да предсказват науки, каквито те са днес. Благодарение на мошата на математиката звездите слезоха от митологията в таблиците на астрономите. И както математиката се превърна в ядро на науката, така концепцията за тази наука, нейната привичка да изобретява и все по-бързо да разбира не могат да се ограничат до онези на общия език.

Използуването на понятия като принцип на неопределеност, относителна непостоянност на липсата на еднаквост в т. нар. слабо взаимодействие между частиците на атома в съществуващия в момента наш модел на света като цяло е проява на високомерие, ако ли не и на безотговорност, ако човек може да изрази това посредством съответен на тези понятия език, т. е. с математически понятия. Без него подобни думи са фантазми, с които се украсава претенциозността на философите или журналистите. Тъй като физиката ги е заимствувала от всекидневната реч, някои от тези думи като че ли запазват някакво обобщаващо значение; те се превръщат в подобие на метафора. Обаче всичко това е илюзия. Когато един критик търси да приложи принципа за неопределеността в спора си за действителното рисуване или да го из-

<sup>7</sup> Карл Фридрих Гаус (1777—1855) — немски математик. Бел. прев.

<sup>8</sup> Огюстен Луи Коши (1789—1857) — френски математик. Бел. прев.

<sup>9</sup> Нилс Хенрик Абел (1802—1829) — норвежки математик. Бел. прев.

<sup>10</sup> Георг Кантор (1845—1918) — немски математик. Бел. прев.

<sup>11</sup> Карл Теодор Вайерштрас (1815—1897) — немски математик. Б. прев.

<sup>12</sup> Софус Ли (1842—1899) — норвежки математик. Бел. прев.

<sup>13</sup> Дял от математиката, който изучава свойствата на фигурите, които не се променят при двойно еднозначните и двойно непрекъснатите съответствия, наречени типологични. Бел. прев.

ползува за импровизация в съвременната музика, той не съотнася две сфери на опит; по-скоро той говори глупости<sup>14</sup>.

Трябва да се пазим от тази заблуда. Химията използва многобройни термини, извлечени от нейния по-ранен описателен стадий; обаче формулите на съвременната молекулярна химия всъщност са стенография, чийто превод е извършен не на вербална, а на математическа реч. Една химическа формула не изразява по съкратен начин дадено лингвистично твърдение; тя кодира едно цифрово действие. Биологията е във впечатляващо междинно положение. Като класика тя била описателна наука, почиваща върху точната и внушаващата употреба на езика. Мощта на биологическите и зоологически предположения на Дарвин отчасти се дължат на убедителния му стил. В следдарвиновата биология математиката играе много по-ръководна роля. Промяната на напрежението ясно е очертана в забележителното произведение на Д'Арси Уенуърт Томпсън „Растеж и форма“, книга, в която поетът и математикът еднакво са ангажирани. Днес значителни области от биологията, като генетиката, са предимно математически. Когато биологията се обръща към химията, а биохимията понастоящем държи обширни позиции, тя се стреми да се откаже от описанието в полза на свързаност с изброяване. Тя изоставя думата заради образа.

Така обстоятелството, че математиката се разпространя върху обширни области на духа и действително, раздели западното съзнание на „две култури“, както ги нарече Ч. П. Сноу. По времето на Гюте и Хумболдт било възможно човек с изключителни способности и памет да се чувства като у дома си както в хуманистичните, така и в математическите науки. Лайбниц все още е бил способен да даде забележителен принос и към двете. Днес това вече е невъзможно в действителност. Пропастта между езиците на словото и на математиката постоянно се разширява. На двата ѝ края стоят хора, които по отношение един на друг са неграмотни. Има също толкова много хора, които не знаят основните положения на висшата математика или сферичната геометрия, колкото и такива, които не знаят граматиката. Или, нека цитирам прочутата забележка на Шоу: човек, който не е чел Шекспир, е некултурен; но не по-и-е-к-у-л-т-у-р-е-н от някой, който не е запознат с втория закон на термодинамиката. И двамата са слепи за два свята, които могат да се сравняват.

Само в някои моменти на сурово просветление ние ще действваме така, сякаш горното е вярно. Ние продължаваме да считаме, че претяжат на хуманистичните науки, сферата на словото, е първенствуваша. Познаването на основната грамотност все още се корени в класически ценности, в смисъл беседа, реторика и поетика. Висшата математика, законите на Карно<sup>15</sup>, концепцията на Максвел<sup>16</sup> за електромагнитното поле не само че не обхващат области от реалност и действие, значими колкото и онези, обхващащи класическата грамотност; те вероятно дават по-вярна представа за съществуването на перцептивния свят от представата, която може да се извлече от която и да е структура на вербално твърдение. Всички свидетелства ни карат да мислим, че обличията на реалността за математически, че интегралната и диференциалната висша математика са азбуката на точната перцепция. Днес занимаващият се с хуманитарни науки е в положението на онези упорити, огорчени духове, които продължават да си представят, че земята е плоска повърхност, след като вече е била обиколена с кораби, или на онези, които упорствуват да вярват в окултните двигателни енергии, след като Нютон формулира законите на движението и инерцията.

Онези от нас, които поради невежеството ни по отношение на точните науки са принудени да си представят света през булото на нематематическия език, обитават една въздушвена фикция. Действителните факти на случая — пространствено-временния континуитет на относителността, атомната структура на цялата материя, вълнообразното разпространение на енергията — вече не могат да бъдат възприемани чрез словото. Твърдението, че в основни аспекти реалността почва и з в ъ н вербалния свят, не е пара-

<sup>14</sup> Вече не съм толкова убеден, че това е така. Очевидно повечето от аналогите, прокарани между модерното изкуство и развитието при точните науки, са „нереализирани метафори“, фикции на аналогия, които не съдържат авторитета на действителния опит. И все пак, макар и непозволена метафора, терминът е използван, дори и погрешно разбран, той може да бъде основна част от процеса на повторно уеднаквяване. Много вероятно е науките да дадат все по-нарастващ принос към нашите митологии и имажинативното обяснение на нещата. Вулгаризациите, неточните аналогии, дори грешките на поета или критика могат да бъдат необходима част от „превода“ на науката в общата грамотност на чувството. И голямата част, че алеаторният принцип в изкуствата исторически съпада с „неопределеността, м о ж е да има автентична значимост. Необходимо е да се почувствава и покаже именно природата на тази значимост. Бел. авт. (1968 г.).

<sup>15</sup> Лазар Огюст Карно (1753—1823) — френски математик. Бел. прев.

<sup>16</sup> Джеймс Максвел (1831—1879) — английски физик. Бел. прев.

докс. Математиките го знаят. „Чрез своята геометрична, а после и чисто символна конструкция“, пише Андреас Спайзер, „математиката направи на пух и прах езика. . . и днес математиката е по-ефикасна в своята сфера от интелектуалния свят, отколкото модерните езици в тяхното плачевно положение или дори музиката на съответните фронтове.“

Малцина хуманисти са убедени в обхвата и естеството на тази промяна (Сартр е забележително изключение, той и преди, както и сега, е обръщал внимание на „кризата на езика“). И все пак много от традиционните хуманистични дисциплини са в трудно положение, те изразяват нервно, комплексно признание на точността и триумфите на математиката и естествените науки. Така е при историята, икономиката и онова, многозначително наречено „социални науки“ — човек може да нарече определението самоизмама на подражателната форма. На всяко от тези полета начинът на разискване все още се основа на словото-език. Обаче историците, икономистите и онези, които се занимават със социални науки, се опитват да присадят върху вербалния шаблон някои от начините, с които математиката процедира, или изцяло ги поглъщат.

Вгледайте се сега как положителното, точното и предикативното са завладели историята. Решителният обрат беше предприет в деветнадесети век в трудовете на Ранке<sup>17</sup>, Конт<sup>18</sup> и Тен. Историците почнаха да гледат на своя материал като на елементи от тежкото изпитание в един контролиран експеримент. От безпристрастното шателно изследване на миналото (всъщност тази безпристрастност е наивна илюзия) изплуваха онези периодични изяви на национални и икономически сили, които позволиха на историците да формулират „законите на историята“. Самата тази представа за исторически „закон“ и включването на необходимостта и възможността да се предскажат събитията, които са основни понятия при Тен, Маркс и Шпенглер, в голяма степен са заимствувани от точните и математическите науки.

Амбициите на научната непреклонност и предсказаното прелъстиха повечето историци поради своята същинска природа, която е изкуство. Много от онова, което понастоящем минава за история, е просто литература. Учениците на Намиер<sup>19</sup> (но не и самият той) обкръжиха с ореола на белетристи Гибън<sup>20</sup>, Маколей<sup>21</sup> или Мишле<sup>22</sup>. Илюзията за научност и академичните моди се стремят да превърнат младия историк в зорък копой, душещ подир минутния факт или образ. Той обитавя в бележките под линия и пише монографии с възможно най-неграмотен стил, за да демонстрира научния уклон на своя занаят. Една от малцината съвременни историци, открито подготвена да защити поетическата природа на историческото въображение, е К. В. Уеджууд. Тя напълно допуска, че стилът като цяло носи разрушителни способности: „Няма литературен стил, който в даден момент да не отнема нещо от възможния да бъде установен контур на истината, което е целта на науката за разкопките и реставрацията.“ Обаче когато такива разкопки изобщо изоставят стила или приютяват илюзията за безпристрастна точност, тогава те проливат светли само върху прах.“

Или да вземем икономиката: нейните класици Адам Смит, Рикардо, Малтус, Маршал бяха майстори на прозаичния стил. Те бяха убедени, че езикът обяснява и убеждава. Към края на деветнадесети век започна развитието на математическата икономика. Кейнс<sup>23</sup> може би е последният, който обхваща както хуманистичните, така и математическите отрасли на своята наука. Разисквайки принос на Рамзи<sup>24</sup> към икономическата мисъл, Кейнс сочи, че много от неговите постижения, въпреки че имат забележително значение, използват твърде изтънено математиката за един профан или класически икономист. Днес пукнатината ужасяващо се е разширила: иконометрията печели преднина пред икономиката. Основните понятия — теория за стойността, за циклите, производствената мощност, изплащането на дълговете, инфлацията, приход — разход — са в преходен период. Те се движат от лингвистика към математика, от риторика към уравнение. Азбуката на съвременната икономика вече не е словото преди всичко, а диаграмата, графиката и цифрата. Най-силната икономическа мисъл на настоящето използва аналитичните и предикативни инструменти, отляти от функционалните аналитици на математиката от деветнадесети век.

<sup>17</sup> Леополд фон Ранке (1795—1886) — немски историк. Бел. прев.

<sup>18</sup> Огюст Конт (1798—1857) — френски философ. Бел. прев.

<sup>19</sup> Л. Б. Намиер — френски историк от XIX в. Бел. прев.

<sup>20</sup> Едуард Гибън (1737—1794) — английски историк. Бел. прев.

<sup>21</sup> Томас Бабингтън Маколей (1800—1859) — англ. историк. Бел. прев.

<sup>22</sup> Жюл Мишле (1798—1874) — френски историк романтик. Бел. прев.

<sup>23</sup> Джон Мейнард Кейнс (1883—1946) — английски икономист. Бел. прев.

<sup>24</sup> Рамзи(?). — Бел. прев.

Изкушенията на точните науки са най-очевидни при социологята. По-голямата част от съвременните социолози е необразована, по-скоро е антиобразована. Социологията е формулирана от стихийна неяснота. Където е възможно, словото и граматиката биват заменени със статистически таблици, криви или графики. Там, където трябва да остане вербална, социологията заема каквото може от речника на точните науки. Човек може да направи впечатляващ списък на тези заемки. Да вземем само най-набиващите се в очи: норми, група, осуетявам, интеграция, функция, координати. Всяка заемка има специфично математическо или техническо съдържание. Изпразнени от него и присадени на чужда територия, тези изрази стават неясни и претенциозни. Подобно на метежни пленници, те служат лошо на новите си господари. Защото, като използваме ломотене от рода на „културни координати“ или „равногруппова интеграция“, социологът плаща изривен данък на миража, че безмилостно е преследвал всички рационални изследвания до деветнадесети век — миражът на математическата точност и предсказуемост.

И все пак никъде отдръпването от словото не е тъй явно и тревожещо, както във философията. Класическата и средновековна философия изцяло се доверяваше на възвишеността и възможностите на езика, тя вярваше, че думите, използвани с необходимата точност и изисканост, могат да внесат хармония между съзнанието и действителността. Платон, Аристотел, Дънс Скот<sup>25</sup> и Тома Ахвински са майстори стротели на езика, те създават наред с действителността величествени постройки от твърдение, определение и различие. Те използват начини на убеждение, различни от тези, които използва поетът, обаче те споделят с поета убеждението, че словата свързват и пораждат отговорни възприятия за истината. Повратният момент отново настъпва в седемнадесети век, когато Декарт безрезервно откъждествява истина и математическо доказателство, а най-вече при Спиноза.

„Етика“ представлява забележителен удар по философското настроение на новата математика. В Математиката Спиноза долавя онази строгост на твърдението, онази последователност и величествена сигурност на резултата, които са надеждата на цялата метафизика. Дори най-яростните схоластични аргументи с тяхното внушително количество силогизми и леми не може да съперничи на прогреса от аксиома към демонстрация и нова концепция, които намираме в Евклидовата и аналитичната геометрия. С върховна наивност Спиноза мисли да превърне езика на философията във вербална математика. Оттук идва и организацията на „Етика“ в аксиоми, дефиниции, демонстрации и изводи. Оттук идва и гордото „Което трябва да се докаже“ в края на всяка конструкция от твърдения. „Етика“ е особена, пленителна книга, толкова ясна, колкото и лошите, които Спиноза обработвал, за да преживява. Обаче тя често отстъпва пред добавъчната представа за себе си. Тя е претрупана, сложна тавтология. За разлика от числата, думите не съдържат в себе си функционални операции. Събирани или разделени, те дават само други думи или някаква приблизителност на собственото си значение. Доказателствата на Спиноза в повечето случаи утвърждават, те не могат да бъдат проверени. И все пак опитът му е пророчески. Той противопоставя цялата следваща метафизика на една дилема; след Спиноза философите знаят, че използват език, за да изяснят езика, както шлифовчиците използват диаманти, за да предадат форма на други диаманти. Езикът вече не се разглежда като път към доказаната истина, а като спирала или галерия от огледала, които връщат интелекта назад, към неговата отправна точка. Със Спиноза математиката изгубва своята невинност.

Символната логика, слаб отблясък от която може да се открие още при Лайбниц, е опит да се разчупи кръгът. Първо, в трудовете на Бул<sup>26</sup>, Фреге<sup>27</sup> и Хилберт<sup>28</sup> тя се разглежда като специализиран инструмент, предназначен да провери вътрешното съдържание на математическото разсъждение. Обаче скоро тя намира много по-голямо приложение. Ученият, занимаващ се със символна логика, конструира радикално опростен, но съвсем щателно разработен и самопоследователен модел. Той изобретява или постулира синтаксис, свободен от двусмислености и неточности, които историята и дългата употреба са наложили на общоизползувания език. Той заимствува конвенции от математическото заключение и дедукцията и ги приспособява към други начини на мислене с цел да определи дали тези начини са валидни. Накъсо, той търси начини да обективизира основните области на философското търсене, като преобразява един чужд език. Невербалният инструмент на математическата символика сега се прилага

<sup>25</sup> Джон Дънс Скот (1266—1308) — шотландски теолог. Бел. прев.

<sup>26</sup> Джордж Бул (1815—1864) — английски математик.

<sup>27</sup> Готлоб Фреге (1848—1925) — немски логик, математик и философ, основоположник на логистиката. Бел. прев.

<sup>28</sup> Давид Хилберт (1862—1943) — немски математик. Бел. прев.

към морала и дори към естетиката. Старата представа за висшата математика на моралния импулс, за алгебрата на удоволствието и страданието сега преживява своя ренесанс. Мнозина съвременни логици търсят начини да се изобрети една изчислена теоретична база за акта на естетическия избор. Това определено е клон на съвременната философия, в който откриваме цифровите обозначения, буквите в курсив, радикалите и стрелките, с които учените, занимаващи се със символна логика, се опитват да заместят заделалото и бунтовно гъмжило от думи.

Най-големият от съвременните философи беше също така и човекът, който най-много се стремеше да избяга от спиралата на езика. Цялата дейност на Витгенщайн започва с въпроса, дали има някаква връзка между словото и факта, която се поддава на проверка. Онова, което ние наричаме факт, много вероятно е воал, изплетен от езика, за да забули съзнанието срещу действителността. Витгенщайн ни заставя да се запитаме дали реалността може да бъде и з р е ч е н а, когато речта е само вид безкрайна регресия, когато думите са изречени от други думи. Витгенщайн изследва тази дилема със страстна непреклонност. Прочутото заключително изречение на „Трактат“ не е утвърждение на едно философско становище, както го изявява Декарт. Напротив, това е драстично оттегляне от уверената убедителност на традиционната метафизика. То води до еднократно прочутото заключение: „Ясно е, че етиката не може да бъде изразена.“ Витгенщайн ще включи към класа на неизразимото (което той нарича мистично) повечето от традиционните области на философската мисъл. Езикът може само безсмислено да борави със специален, ограничен отрязък от действителността. Останалото, а то, както може да се предположи, в по-голямата част е мълчание.

По-късно Витгенщайн се отдалечи от ограничената позиция на „Трактат“. Философските изследвания възприемат по-оптимистичен възглед върху вродените способности на езика да описва света и да изразява далени начини на поведение. Обаче въпросът, дали „Трактат“ не изразява едно по-силно и по-последователно становище остава открит. Със сигурност можем да кажем, че той е преживял по-дълбоко. Колкото до мълчанието, което всеки миг обгръща голата беседа, изглежда, че поради силата на Витгенщайн да прозира в нещата, то е повече прозорец, отколкото стена. При Витгенщайн, както и при някои поети ние наблюдаваме езика не в мрак, а в светлина. Всеки, който чете „Трактат“, ще почувва неговото странно, безмълвно излъчване.

Въпреки че мога да засега проблема съвсем накратко, за мен е ясно, че оттеглянето от мощта и обсега на вербалния език играе ужасяваща роля в историята и характера на модерното изкуство. При живописата и скулптурата реализъмът в най-широк смисъл — представянето на онова, което ние приемаме като подражание на съществуващата реалност — отговаря на оня период, в който езикът е център на интелектуалния и емоционалния живот. Един пейзаж, един натюрморт, един портрет, една алегория, едно изображение на някакво историческо събитие или легенда предават в цял, обем и чрез описание реалности, които могат да бъдат изразени посредством слова. Ние можем да дадем езиково съдържание на обекта на художественото произведение. Платната и статуите имат названия, които ги отнасят към вербалната концепция. Ние казваме: това е портрет на човек със златен шлем, или това е Канале гравде при изгрев слънце, или това изобразява Дафне в момента, когато се превръща в лавър. При всеки случай, дори преди да сме видяли произведението, словата предизвикват в съзнанието ни специфичен графичен елемент. Без съмнение, този еквивалент е не толкова жив или не разкрива докрай картината на Рембранд на Каналето<sup>29</sup> или статуята на Канова<sup>30</sup>. Но съществува самостоятелно отношение. Художникът и зрителят разговарят за същия свят, въпреки че художникът казва нещата по-дълбоко и всеобхватно.

Именно срещу такова вербално отъждествяване или съгласуване се възбунтува модерното изкуство — затова, защото живописата на деветнадесети век толкова много прилича само на илюстрация към далена вербална концепция, картина в книгата на езика, постимпресионистите избягаха от словото. Ван Гог заявява, че художникът рисува не каквото вижда, а каквото чувства. Онова, което се вижда, може да се прехвърли в думи; онова, което чувствуваме, на известно равнище може да се окаже предшествуващо или извън езика. То може да намери израз само в специфичната идиоматика на цвета и организацията на пространството. Непредметната и абстрактната живопис отхвърлят простата възможност да се създаде словесен еквивалент. Художниците не желаят да дават наименования на платната и скулптурите си; слагат им етикети „Черно и бяло 5“ или „Бели форми“, или „Композиция 85“. Ако пък има

<sup>29</sup> Антонио Канал, наречен Каналето (1697—1768) — италиански художник и гравьор. Бел. прев.  
<sup>30</sup> Антонио Канова (1757—1822) — италиански скулптор. Бел. прев.

наименование, както повечето от картините на Де Коонинг<sup>31</sup>, то често е иронична мистификация; то не е предназначено да означава, а да украсява или удивлява. А и самото произведение няма сюжет, който човек би могъл да предаде посредством вербален разказ. Фактът, че Ласоу<sup>32</sup> нарича своите плетеници от заварен бронз „Облаците на Магела“<sup>33</sup>, не осигурява никаква външна препратка към външния свят: „Главният“ на Франц Клайн<sup>33</sup> (1950 г.) по-скоро е спирала от цветовете. Нищо, което може да се каже за тази живопис, няма да спада към привичното в лингвистичен смисъл. Цветните петна, чиято от тел или агрегатите от лято желязо се стремят да установят в съзнанието ни някаква препратка само към себе си, само навътре.

Когато са сполучливи, тяхното внушение за незабавна сензитивна енергия предизвиква в зрителя кинетичен отговор. Има форми на Бранкузи<sup>34</sup> и Арп<sup>35</sup>, които ни увеличат като съответствие на тяхното собствено движение. „Листа в Уихоукън“ на Де Коонинг се разминават с езика и като че ли пряко въздействуват върху краищата на нашите нерви. Обаче абстрактната рисунка по-често предава само рудиментарните удоволствия, получавани от рисунката. По-голямата част от картините на Джаксън Полък<sup>36</sup> са си живи тапети. В повечето от случаите абстрактният експресионизъм и нефигуралното изкуство въобще не съобщават нищо. Творбата стои безмълвна или се стреми да ни зашемети чрез своите безчовешки нечленоразделни бърбореници. Питам се дали бъдещите художници и критици няма да се връщат с озадачено съмнение към огромното количество претенциозни баналности, които днес изпълват нашите галерии.

Проблемът с атоналната, конкретната или електронната музика очевидно е много по-различен. Музиката експлицитно се съотнася с езика, само когато е съпроводена от текст, когато е музика, написана по определен формален повод, или когато е програмна музика, която се опитва да артикулира в звук обмислена сцена или ситуация. Музиката винаги е притежавала свой собствен синтаксис, свой собствен речник и символни значения. Действително наред с математиката това е принципният език на съзнанието, когато съзнанието е в състояние на невербално усещане. И все пак, дори в музиката съществува определено движение, отдалечаващо се от сферата на словото.

Една класическа соната или симфония в никакън случай не са вербално твърдение. Освен в много опростени случаи („музиката, изобразяваща буря“) не съществува едностранен еквивалент между създаденото от тонове и отделното вербално значение или чувство. И въпреки това има класически форми на музикална организация с дадена граматика или артикулация във времето, които нямат аналогии с процесите в езика. Езикът може да преведе със свои средства не двойната структура на сонатата, а само да потвърди наличието на сполучливи теми, факта, че върху тях са изградени вариации и заключителни кодове, съобщаващи порядък от опит, за който езикът притежава валидни паралели. Модерната музика не изразява подобни отношения. С цел да постигне своего рода всеобща цялостност и самосъдържание, тя рязко се отдалечава от царството на разбираемото „външно“ значение. Тя отказва на слушателя възможността да разпознае съдържанието или, казано по-точно, отказва му възможността да свърже чисто слуховото впечатление с някаква вербализирана форма на опит. Подобно на нефигуралните живописни платна, произведението на „новата музика“ често не ангажира слушателя със заглавие, за да не би заглавието да предложи лъжливи мост назад, към света на живописните или вербалните значения. То се нарича „Вариация 42“ или „Композиция“.

Нещо повече, в своя полет от съседството с езика музиката неизбежно се сблъсква с обещанието на математиката. Хвърляйки бегъл поглед на „Мюзикъл Куортерли“<sup>37</sup>, човек открива дискусия върху „Дванадесетте тонови инварианти“:

„Началната поредица с височина на тона S е обозначена с двойката (0,0) и я използвам като източник на координационната система както за поредицата, така и за цифрите за височина на тона, като и двете обхващат целите числа 0—1 включително, всяко цяло число се появява веднъж и само веднъж като порядково число и като цифра за височината на звука. Що се отнася до порядковите числа, те са израз

<sup>31</sup> Видем Де Коонинг (1904—1986) — американски живописец от холандски произход. Бел. прев.

<sup>32</sup> Чарлз Ласоу (р. 1926) — американски скулптор. Бел. прев.

<sup>33</sup> Франц Клайн (1911 г.) — немски художник, живял в Америка. Бел. прев.

<sup>34</sup> Константин Бранкузи (1876—1957) — румънски скулптор. Бел. прев.

<sup>35</sup> Ханс (или Жаи) Арп (1887—1966) — френски художник, и скулптор. Бел. прев.

<sup>36</sup> Джаксън Полък (1912—1956) — американски художник абстракционист. Бел. прев.

<sup>37</sup> Вдълително американско музикално списание. Бел. прев.

на факта, че са били използвани дванадесет и само дванадесет класа височина на тона; колкото до цифрите за височина на тона, това е аритметичен аналог на октавата (съгласно модел 12).“

Като описва собствения си метод на композиране, един съвременен композитор, без съмнение от групата на най-радикалните музиканти, отбелязва: „Работата е там, че представата за постоянност, присъща на една дефиниция на концепцията за сериалност, ако се приложи към всички параметри, води до уеднаквяване на конфигурациите, което премахва и последната следа от непредсказуемост или изненада.“

Създадената чрез подобен подход музика определено може да направи впечатление и да предизвика интерес от техническа гледна точка. Обаче криешият се зад нея образ съвсем ясно се съотнася с голямата криза на човешката грамотност. И само онези, които са професионално ангажирани или се превземат по отношение на ултрамодерното, биха могли да отрекат, че повечето от това, което днес минава за музика, е само брутална шумотевица.

## 2

Това, което толкова пространно разисквах досега, се състои в следното: до седемнадесети век сферата на езика съставя почти целия опит и реалност; днес тя обхваща една по-тясна област. Тя не се произнася ясно дали е или не е свързана с най-важните начини на действие, мислене и чувстване. Обширни области значение и практика днес спадат към такива невербални езици като математиката, символната логика и химическите или електронните формули. Други области принадлежат на поледиците или антиезиците на нефигуралното изкуство и конкретната музика. Светът на думите се е смалил. Човек не може да говори за трансфинитивните числа освен математически; Витгенщайн сочи, че човек и яма да може да говори за етика или естетика в границите на действащите понастоящем категории на беседата. И аз мисля, че изключително трудно е да се говори смислено за живописста на Джаксън Поллак или за една композиция на Шокхаузен<sup>38</sup>. Кръгът ужасяващо се стеснява, защото имало ли е нещо под небето, за което един Шекспир, един Дон или един Милтън не биха могли да говорят естествено, към което техните слова не биха могли да имат естествен достъп?

Дали това означава, че днес са актуални по-малко думи? Това е твърде заплетен и все още нерешен въпрос. Без да прилагаме таксономични списъци<sup>39</sup> (имената на всички видове бръмбари, например), установено е, че днешният английски език съдържа около 600 000 думи. Предполага се, че елизабетинският английски е разполагал само с 150 000. Обаче тези груби пресметания създават неверни представи. Работният речник на Шекспир надхвърля речника, на който и да е по-късен писател, а Библията на крал Джеймс<sup>40</sup>, въпреки че изисква само 6 000 думи, показва, че концепцията за грамотността, преобладаваща в онези епоха, е далеч по-всестранна от нашата. Въсъщност истината не се крие в броя на потенциално използваните думи, а в това, до каква степен запасите на езика действително се използват в момента. Ако изчисленията на Макнайт („Английските думи и тяхната основа“, 1923 г.) са верни, тогава петдесет процента от съвременната разговорна реч в Англия и Америка обхваща само тридесет и четири основни думи; и за да ги направят широко разбираеми, съвременните комуникационни средства трябва да сведат английския език до положение на полуграмотност. Езикът на Шекспир и Милтън принадлежи към исторически етап, когато думите естествено са били контролирани от практическия живот. Днешният писател се стреми да използва далеч по-малко и по-прости думи, защото масовата култура е удавила концепцията за грамотност, както и защото сборът от реалности, в които думите могат да предадат един необходим и достатъчен разказ, рязко се снижи.

Това снижение — фактът, че образът на света се възвръща от комуникативното надмощие на словото — е оказало своето влияние върху качеството на езика. Тъй като западното съзнание е станало все по-малко зависимо от запасите на езика, за да постави в ред опита и да ръководи работата на съзнанието, самите думи като че ли са загубили нещо от своята точност и жизненост. Знаем, че това е про-противоречива идея. Тя приема, че езикът има свой собствен „живот“ в смисъл, че надхвърля метафората. Тя предполага, че конвенции като умората и разрушаването могат да се отнесат и към самия език, не само към начина, по който хората го използват. Към този възглед е придръжат Дьо Местр<sup>41</sup> и Оруел

<sup>38</sup> Карлхайнц Шокхаузен (р. 1928 г.) — немски композитор. Бел. авт.

<sup>39</sup> Та ксономия (гр.) — класификация на предметите и явленията. Бел. прев.

<sup>40</sup> Става въпрос за т. нар. Авторизирана версия на Библията от 1611 г., извършен по нареждане на крал Джеймс (Яков) I нов превод. Бел. прев.

<sup>41</sup> Жозеф дьо Местр (1753—1821) — френски публицист, политик, религиозен философ. Бел. прев.

и той придава сила на определението, според което Паунд разглежда работата на поета: „Ние сме управлявани от слова, законите са издълбани със слова, литературата е единственото средство да запазим тези думи живи и точни.“ Повечето лингвисти ше отхвърлят изводите за вътрешната, независимата жизненост на езика като подозрителни. Обаче нека посоча какво имам предвид.

При употребата на английския през епохата на Тюдорите, на кралица Елизабет и крал Джеймс се долавя усещане за откривателство, за богато завоевание, което никога не се е възвърнало изцяло. Марлоу, Бейкън, Шекспир използват думите сякаш са нови, сякаш никакво предишно докосване до тях не е забулило блясъка им, нито е заглушило тяхното ехо. Еразъм разказва как застинал в екстаз на един кален път, когато погледът му паднал върху парче хартия, толкова ново било чудото на отпечатаната страна. Изглежда, че по този начин шестнадесети и седемнадесети век гледат на самия език. Пред тях лежи огромно езиково съкровище, изведнъж отключено, и те тършуват из него с усещането, че неговите запаси са неограничени. Обратно, днес инструментът в нашите ръце е износен от дълга употреба. А изискванията на масовата култура и масмедияте го карат да изпълнява задачи, при които безкусищата постоянно се увеличава.

Какво осветя полустини, грубо опростителство или тривиалност може да бъде предадено на тази полуграмтна масова аудиенция, чиято консуматорска демокрация се продава по пазарите? Само един стеснен или разрушен език може да задейства повечето от тези връзки. Сравнете жизнеността на езиковото внушение при Шекспир, Молитвеника или в стила на един провинциален джентълмен като Кавендиш<sup>42</sup> с днешния ни разговорен език. „Изследвания по мотивации“<sup>43</sup>, този гробокочач на литературната реч, твърди, че едно съвършено рекламно обявление не може да съдържа думи с повече от две гласни, нито изречение с подчинени части. В САЩ са отпечатани милиони екземпляри от „Шекспир“ и „Библията“ във формата на комични стрипове със заглавия из фонда на основния английски език. Със сигурност не може да има съмнение, че достъпът до икономическата и политическата власт на един полуобразован човек носи със себе си драстично намаляване на здравето и достойнството на речта.

На друго място се опитам да покажа, изхождайки от състоянието на немската реч по времето на нацизма, какво могат да донесат на езика политическата бруталност и лъжата, когато езикът се изтригне от корените на моралния и емоционалния живот, когато се превърне в клишета, непроверими определения и отживели думи. Впрочем онова, което стана в Германия, се случва и другаде, само че не толкова драматично. Езикът на масмедията и рекламите в Англия и САЩ, онова, което минава за грамотност в средните американски висши заведения, или стилът на съвременните политически разисквания са ярко доказателство за отказа от жизнеспособност и точност. Англиският език на Айзенхауер по време на неговите пресконференции, както и езикът, използван за продажбата на нов прах за пране, не са предназначени нито да предадат критичните истини за националния живот, нито да раздвижат съзнанието на слушателя. Това е езикът, предназначен да избегне обяснението на изискванията на смисъла. Езикът на общността достига до опасно състояние, когато едно проучване върху радиоактивните отпадъци може да бъде озаглавено: Операция „Слънчева светлина“.

Независимо дали самото отклонение от жизнената сила на езика води до поевтиняване и разлагане на съставните му части на морални и политически ценности, или пък отклонението от жизнеспособността на държавата слагат мина под езикът, едно е ясно. Използуваният от съвременния писател инструмент е заплашен от ограничаване и от загиване отвътре. В света, който Р. П. Блекмур<sup>44</sup> нарича „нова безграмотност“; човекът, за когото най-висшата грамотност е същността, писателят, открива, че е изпаднал в несигурно положение.

Това, което бих искал да разгледам в заключение, е ефектът, който оттеглянето от думата и съпътстващото го деление и стесняване на нашата култура оказват върху съвременната литература. Разбира се, не върху цялата западна литература и дори не върху значителна част от нея. Ще се обърна само към някои литературни движения и отделни писатели, които ми се струват показателни за едно по-широко отдръпване.

### 3

Както знаем, кризата на поетиката почва в края на деветнадесети век. Тя възниква от факта, че поетите са били убедени в пукнатината, разделяща новото чувство за психологическа реалност и старите

<sup>42</sup> Томас Кавендиш (ок. 1555—1592) — английски мореплавател. Бел. прев.

<sup>43</sup> Съвременен английски лингвистично издание. Бел. прев.

<sup>44</sup> Р. П. Блекмур (р. 1917 г.) — съвременен английски критик. Бел. прев.

начини на реторическо и поетическо изразяване. С цел да дадат ясен израз на богатството на съзнанието, отворено за модерната чувствителност, мнозина поети решават да се откажат от традиционните ограничения на синтаксиса и яснотата. Рембо, Лотреамон и Маларме се мъчат да възстановят в езика неговия променлив, условен характер; те се надяват да възвърнат на словото мощта на заклинанието — да призовава несравнимото, — която то притежава, когато е истинска форма на магия. Те разбират, че традиционният синтаксис организира нашите възприятия в линейни и монистични модели. Такива модели изопачават или задушават играта на подсъзнателната енергия, многообразния живот на вътрешното в съзнанието, каквото е било открито от Блейк, Достоевски, Нише и Фройд. В своите стихове в проза Рембо търси възможност да освободи езика от вродените вериги на причинната последователност; резултатите сякаш се появяват, преди причините и събитията да се разгънат в непосредствателна едновременност. Това се превръща в характерно самочувствие на сюрреализма. Маларме прави от словата действия, които първично не са общение, а по същество в една лична загадка. Маларме използва всекидневните думи по окултен и загадъчен начин; ние ги разпознаваме, обаче те ни обръщат гръб.

Въпреки че пораждат изключителна поезия, тези концепции са изпълнени с опасност. За да може въобще да действа, новият личен език трябва да изпитва натиска на гения; само талант, стока, която още по-трудно може да се продаде, не прави нищо. Единствено геният може да създаде едно толкова интензивна и специфична визия, че да може да прескочи оградата на разрушения синтаксис или личното значение. Модерният поет използва думи като лично обозначение, достъпът до което става все по-труден за обикновения читател. Когато работи майстор, когато личното, вложено в съдържанието, е инструмент на нараснала чувствителност, а не е просто изкусно творение, читателят е готов да направи необходимото усилие. Дори преди някой да бъде завладян от визията на Рембо или от ексцентричната структура на водите в „Дуински елегия“, той трябва да бъде сигурен, че Рембо и Рилке използват езика по нов начин, с цел да преминат от реалното към по-реалното. Обаче в ръцете на някои по-незначителни автори или на самозванеця опитът езикът да се превърне в нов блян бива принижен до безплодие и неразбираемост. В тази връзка ще споменем Дилан Томас. С нюха си на панаирджия той разбира, че една голяма, изцяло неквалифицирана публика може да се задоволи, като ѝ се даде достъп до поезия, която изглежда дълбока. Той комбинира по малко празнословия от Суинбърновата реторичност с кабалистичните средства на синтаксиса и образността. Той показва, че човек може да разполага с орфически сладкиш и едновременно да яде от него. Но с изключение на някои убедителни изключения в неговите стихотворения остава малко, което да улови погледа на зашеметеното око.

Там, където поезията търси да се разграничи от точността на ясното значение и от обикновената употреба на синтаксиса, тя се стреми към идеала на музикалната форма. Тази тенденция играе хипнотизираща роля в модерната литература. Мисълта на думите и прозодията да се предадат еквивалентни на музиката стойности е стара. Обаче при френската символистична поезия тя придобива специфична сила. Заложена в доктрината на Верлен „От музиката идва всичко“, това е привлекателна, но и смущаваща идея, че едно стихотворение може да въздейства най-непосредствено чрез своето звучене. Онова, към което се стреми този по-скоро тонален, отколкото концептуален подход, поражда множество поредици поетични творби, които внушават най-пълно загатнатото в тях само, когато всъщност се пригодят към музика. Дебюси беше в състояние да използва „Пелеас и Мелизанда“ почти напълно; същото важи и за Рихард Щраус и „Саломе“ на Уайлд. В други случаи поетическата творба е либрето, което си търси композитор. Музикалните стойности и прояви вече са заключени в езика.

Още по-късно подчиняването на литературните форми на музикални примери и идеали стигна още по-далеч. При Ромен Ролан и Томас Ман ние откриваме вратата, че музиката е същината на творците (музикантът е по-вече творец, отколкото художника или писателя да речем). Това е така, защото само музиката може да постигне онова цялостно взаимопроникване на форма и съдържание, на значение и смисъл, към което се стремят всички изкуства. Две от най-изтъкнатите поетични творения на нашето време „Четири квартета“ на Т. С. Елиът и „Смъртта на Вергилий“ от Херман Брох възпяват една идея, която ни връща назад към Маларме и „Следобедът на един фавн“: те се опитаха да внушат посредством езика съответната организация на музикална форма.

„Смъртта на Вергилий“ е роман, изграден в четири части, всяка от която изобразява метафорично една от четирите части на квартета. Действително намеква се, че Брох е имал пред себе си структурата на един определен късен квартет на Бетховен. Във всяка „част“ каденцата на прозата е била замислена като отражение на съответното музикално темпо: бързо „скерцо“, в което интригата, диалогът и повествованието се движат в рязко темпо; в „анданте“-то стилът на Брох се забавя в дълги, лъкатуещи фрази.

Последната част, която разказва за истинския преход на Вергилий към смъртта, е изпълнена удивително. Тя се доближава до изчезването на традиционните връзки на повествованието при Джойс. Думите буквално се леят в устойчива полифония. Наниз от доводи се преплитат точно както в струнен квартет; там има подобни на фуга движения, в които образите се повтарят в направлявани интервали; най-накрая езикът набира скорост към една мъждееща, чувствителна атака като спомен, като настояща представа и пророческо внушение, свързани в един-единствен огромен акорд. Всъщност целият роман е опит езикът да се трансцендентира по посока на по-деликатни и точни изрази на значение. В последното изречение поетът преминава в дълбините, разбирайки, че онова, което е целият външен език, е външният живот.

Има една социологическа бележка под линия, свързана с това обръщане на литературата към музиката. В Съединените щати и във все повече страни от Европа новата грамотност е повече музикална, отколкото вербална. Дългосвирещата плоча революционизира изкуството на свободното време. Новата средна класа в обществото на изобилието чете малко, обаче слуша музика с удоволствие на познавач. Когато някой поставя книжни полици, те се пълнят с горди, езотерични поредици от албуми със записи и елементи за устройства „хай-фи“. В сравнение с дългосвирещата плоча книгата с твърда подвързия е нещо ефимерно, което лесно може да се захвърли. Това не води до събиране на истинска библиотека. Днес музиката е факт, поставен в центъра на мирската култура. Малко възрастни хора четат на глас един другиму; още по-малко прекарват част от спестеното си време в обществените библиотеки или читални, както правеше поколението от 1880-те години. Мнозина се събират пред устройствата „хай-фи“ или се присъединяват към музикални представления.

Причините за това са социални и психологически. Темпото на урбанистичния и индустриален живот изцежда човек при падането на нощта. Когато човек е уморен, музиката, дори трудната музика, достига по-голямо удоволствие от сериозната литература. Тя развива чувствата, без да затруднява мозъка. Тя дава възможност дори на онези, които имат по-малък предварителен опит, да се доближат до класическите шедьоври. Тя не разделя човешките същества по острови на уединение и мълчание като четенето на книга, а ги свързва в илюзията за общност, за която жадува нашето общество. Докато викторианските жених изпращат гирлянди от стихове на своите наречени, модерният момък ще избере плоча, определено считана за основа на мечтателност или прелестливост. Когато човек разглежда обложките на някои от издадените напоследък грамофонни албуми, той разбира, че музиката става заместител на светлината на свещите и тъмното кадифе, които нашият стил на живот изключва.

Накратко, музикалният звук и в по-малка степен произведението на изобразителното изкуство или неговата репродукция почват да заемат в едно образовано общество мястото, което преди твърдо се заемаше от словото.

Това може би преобладаващата школа в съвременната литература превърна в достойнство на необходимостта. Стилът на Хемингуей и неговите безбройни подражатели е блестящ отговор за стесняването на възможностите на езика. Пестелив, лаконичен, извънредно предвзет в рамките на конвенциите си за лаконичност и сдържаност, този стил искаше да принизи идеала на Флобер — „точното слово“ до обхвата на един основен език. Човек може да му се възхищава или не. Обаче без никакво съмнение той се основава върху възможно най-стеснената концепция за възможностите на грамотността. Нещо повече, техническото майсторство на Хемингуей се стреми да направи неясни очертанията на едно основно различие; простите думи могат да се използват, за да изразят комплексни идеи и чувства както при Тацит, Молитвеника или в „Приказка за бъчвата“ от Суифт, или пък могат да се използват, за да изразят състояния на съзнанието, рудиментарни сами по себе си. Като съкращава езика до положението на своего рода сила, лирична стенография, Хемингуей стеснява пределите на живота, който наблюдава и тълкува. Той често е обвиняван за неговата еднообразна привързаност към ловци, рибари, бикоборци или алкохолизирани войни. Обаче това постоянство е необходим резултат от наличната среда. Как езикът на Хемингуей би могъл да предаде вътрешния живот на по-разнообразни или по-отчетливи образи? Представете си някой, който се опитва да преведе съзнанието на Разкольников чрез речника на „Убийците“. Но това в никакъв случай не отрича съвършенството на тази сурова моментална снимка. Обаче „Престъпление и наказание“ събира в себе си квинтесенцията на един живот, който изцяло е под редичката жизнена среда на Хемингуей.

Мисленето извън езика осъди по-голямата част от литературата в наши дни на посредственост. Различни са причините защо „Смъртта на търговския пътник“ не достигна изисканите постижения на таланта на Артър Милър. Обаче една от очевидните причини е нейният оскъден език. Брутален, снобски факт е обстоятелството, че хората, които умират, говорейки, подобно на Макбет, са по-трагични, отколкото

онези, които бръщолевят баналности в стила на Уил Ломан. Милър много е научил от Ибсен, обаче той не успя да чуе под реалистичната конвенционалност на Ибсен постоянния пулс на поезията.

Езикът търси мът за онези, които го осакатяват. Човек открива заразителен пример за това при О'Нийл, драматург, обвиняван по меланхоличен и дори трогателен начин, че пише лошо. Между пропитите от алкохолизъм мочурища на „Дългият път на деня към нощта“ има пасаж от Суинбъри<sup>45</sup>. Строфите са претрупано, романтично многословие. Те са предназначени да покажат юношеската съответност на онези, които ги рещитират. Но всъщност, когато пиесата се играе на сцена, става нещо противоположно. Енергията и блясъкът на езика на Суинбъри изгарят дупки в заобикалящата ги тъкан. Те издигат действието над неговото незначително равнище и вместо да разобличат героя, разобличават начина, по който пиесата е написана. Модерните автори рядко цитират по-добрите от себе си безаказно.

Обаче между всеобщото оттегляне или излитане от думата в езика съществуват редица блестящи ариегардни действия. Ще цитирам само няколко примера, като се огранича в английския език.

Без съмнение най-бурната контраатака срещу стесняването на езика, предприета от някой модерен писател, е тази на Джеймс Джойс. След Шекспир и Бъртън<sup>46</sup> литературата не познава по-голям чревоугодник по отношение на думите. Убеден във факта, че науката е изтъргнала от езика много от онова, което той е притежавал, онези негови далечни провинции, Джойс се опитва да присъедини едно ново царство под основния терен. В сияйната си мрежа „Одисей“ улавя заплетеното кълбо на подсъзнателния живот; „Бдение над Финеган“ взривява бастионите на съня. Повече от което и да е друго от Милтън насам творението на Джойс възвръща на английското ухо обширната величественост на неговото завещание. То тържествено въвежда огромни батальони от слова, които призовават назад към редиците думи, заспали или рждясаили, или пък наема нови думи чрез стреса, предизвикан от необходимостите на образността.

Обаче когато отново разглеждаме битката, спечелена тъй решително, трудно можем да кажем, че е водена с положителна последователност и че е постигнала по-голямо плодородие. В английския език не се появиха естествени приемници на Джойс; навярно приемници не може и да има, приемници на един толкова изтощителен мисловен си потенциал талант. Още повече: съкровищата, които Джойс донесе на езика от своите широкообхватни набези, остават струпани, за да блестят край собствените му трудове. Те не минаха в обращение. Те не породиха нищо от онова общо стимулиране на духа на речта, последвало Спенсър и Марлоу. Не знам защо. Може би действието е било предприето твърде късно или може би личните моменти и онези несвързани части в „Бдение над Финеган“ се оказаха доста голяма пречка. Такова, каквото се е възправило пред нас, направеното от Джойс е не толкова жива сила, колкото паметник.

Друга ариегардна акция или набег към неприятелските линии беше предприета от Фокнър. Средствата на Фокнървия стил са предимно онези на готическата или викторианската риторика. Включен в синтаксис, чиито конвулсии сами по себе си са израз на Фокнървия пейзаж, претрупаният местен език води непрекъсната атака срещу нашите чувства. Думите често сякаш се разрастват като ракови клетки и карат останалите думи да раждат неуправляема реколта. Обаче почти винаги това идиосинкретично викторианско бълнуване е с т и л. Фокнър не се страхува от думите дори там, където те го удавят. А когато го контролират, езикът на Фокнър поражда доверие и притежава жизнена чувствителност, които поддържат всичко пред себе си. При Фокнър много неща изглеждат прекалено бомбастични и дори са написани лошо. Романът обаче винаги е н а п и с а н отначало до край. Актът на красноречие, което е истинското определение на този автор, не е сведен до нула поради излизане от играта.

Случаят с Уолъс Стивънс<sup>47</sup> е особено поучителен. Става въпрос за поет, който по природа е риторичен, който гледа на езика като на церемониален и драматичен жест. Стивънс беше обожател на спасителната сила и бляскавия трепет на думите, като ги оставяше да преминават по езика му, както дегустатор опитва рядко вино. И все пак най-характерните хрумвания или склонности на неговия език идват от един тесен и крекък източник. Да вземем някои от неговите най-известни находки: „фойе“, „пагубен“, „перистил“, „малка околия“, „пенюар“, „фиктивен“, „порт“ (в смисъл „поза“). Повечето са латинизми или откритвени заемки от френски. Това са надутости, свръхналожени на езика, които за разлика от Шекспир или Джойс не са израснали от вътрешната същност на една естествена почва. Когато намерението е да се създаде екзотичен орнамент, както в „тамбурини“ и „предвзети византийци“ в „Питър Куинс“,

<sup>45</sup> Алджернън Суинбъри (1837—1909)—английски поет-романтик. Бел. прев.

<sup>46</sup> Ричард Бъртън (1577—1640)—английски писател и мислител. Бел. прев.

<sup>47</sup> Уолъс Стивънс (1899—1955)—американски поет и есеист. Бел. прев.

ефектът се запомня. Навсякъде другаде той по-скоро е цветист стил или рококо. Зад възприемчивостта на Уолъс Стивънс прозира ексцентрична жилка на провинциализъм. Той заимствува френски думи с натрапчиво вънление, по-скоро като пътешественик, който получава достъп до френските бонета или парфюми. Веднъж той заяви, че английски и френски са тясно свързани езици. Това твърдение е само повърхностно, то предвещава възглед със своя собствена идиоматика, от който поетът трябва да се пази.

Когато обръщам поглед към положението в настоящия момент, аз се питам дали не се надигат белези на един ренесанс на словото в чисто литературната област, в произведенията на един английски романист от ирландски произход и с англо-индийска основа:

„Откровено казано, Скоби можеше да бъде на каквато и да е възраст; по-стар от раждането на трагедията, по-млад от смъртта на Атина. Снесен в Арк от случайната среща и чифтосването между мечка и шраус; пръкнал се преждевременно от отравеното грухтене на кораба на Арарат, Скоби беше преминал направо от утробата в инвалиден стол с гумени колела, облечен в одежда на ловец на елени и червена фланелена палка. На хватателните му копита — най-лъскави обувки с гумени кантове. В ръка с опустошена семейна Библия, на чийто форзац стояха думите „Джошуа Скоби, 1870. Почитай баща си и майка си.“ „Към тези богатства се добавяха очи като мъртви луни, характерна извивка на пиратския гръбначен стълб и вкус да постави всичко под съмнение. Във вените на Скоби течеше не кръв, а зелена солена вода материя от дълбините на морето. Походката му бе бавната, въртелива, угнетена тежка стъпка на светец по Галилея. Неговият говор е змиевиден жаргон, заграбен от пет океана — антикарен магазин от учтиви приказки, наежен и от сектанти, астралабини, пропенции и изобари. . . Сега оттеглящият се прилив го беше оставил високо, на сухо, извън бързащите струи на живота, Джошуа, неразтворимия метеоролог, островитянина, пустинника.“

Знам възраженията против Лорънс Дарел. Неговият стил удря срещу сегашния прилив. Всеки, възпитан с Хемингуей, ще се почувствува раздразнен и преситен от него. Обаче навярно е виновен, защото дълго е бил държан на постна овесена каша. Учителите на Дарел са Бъртън, сър Томас Браун<sup>48</sup>, Ди Куинси<sup>49</sup>, Конрад. Той се придържа към старата традиция за пълнота на прозата. Опитва се отново да направи езика съизмерим с разнообразните истини на света на преживяното. Неговият опит има завешани основи; Дарел често е точен и неговото виждане за ръководство е по-крехко и по-повърхностно от техническите източници в негово разположение. Обаче онова, което той се опитва да направи, представлява действителен интерес; то не е по-малко от усилие да се запази гласът на литературата.

Но, както видяхме, литературата е само малка част от общата криза. Писателят е пазител и оформител на речта, обаче той не може сам да върши тази работа. Днес това е по-вярно от всякога. Ролята на поета в нашето общество и в живота на думите все повече намалява. Повечето науки изцяло са във от неговото разбиране и той може да наложи идеалите си за ясна и изразителна беседа само на някои хуманитарни науки. Дали това означава, че ние трябва да изоставим на неграмотния жаргон или псевдонауката онези най-съществени области на исторически, морални и социални изследвания, където словото все още трябва да първенствува? Дали това означава, че на нас ни липсва основа, за да се обърнем срещу прозрителното безмълвие на изкуствата?

Някои хранят слаба надежда. Дж. Робърт Опенхаймър<sup>50</sup> отбелязва, че разривът на общението е също толкова тежък и при точните науки, както между точните и хуманитарните науки. Физикът и математикът действуват в нарастващо мълчаливо неразбиране. Биологът и астрономът гледат на работата на другия през пролука от мълчание. Знанието навсякъде се канализира в тясна специализация, охранявана от техническите езици, които все по-малко могат да бъдат управлявани от нечие индивидуално съзнание. Нашата сигурност, че действителността е сложна, е сигурността на онези унификации или синтези от разбиране, които принудиха общата реч да не действува. Или пък те въздействуват само на зачатъчното равнище на всекидневната необходимост. Опенхаймър отива още по-далеч: той сочи, че самият опит да се намерят мостове между езиците е лъжлив. Няма полза да се опитваме да обясним на един профан концепциите за реалността в моделната математика или във физиката. Това не може да се направи честно и истинно. За да се направи чрез приблизителна метафора, значи да разпространяваме лъжа и да подхранваме една илюзия на неразбирането. Това, което е необходимо, предлага Опенхаймър, е сурова

<sup>48</sup> Сър Томас Браун (1605—1682) — англ. прозаик, учен и лекар. Бел. прев.

<sup>49</sup> Томас Де Куинси (1785—1859) — английски писател романтик. Бел. прев.

<sup>50</sup> Робърт Джулиъс Опенхаймър (1904—1967) — американски физик, известен с работата си при ядрените изследвания. Бел. прев.

скромност, потвърждение, че всъщност обикновените хора не могат да разберат повечето неща и че, между другото, все по-малко са хората дори с високоинтелигентен интелект, които им обръщат внимание.

При цялото ни уважение към науките, този мрачен възглед изглежда неуязвим. И той навярно осъжда по-голямата част от знанието на фрагментарност. Обаче ние няма да отстъпим с готовност при историята, етиката, икономиката или при анализа и формулирането на социалното и политическото управление. Грамотността ще трябва да потвърди своята сила срещу жаргона. Не знам дали ще стане това, обаче залогът е голям. В наше време езикът на политиката е заразен от неяснота и лудост. Нито една дълга не е толкова огромна, че да не бъде изразена строго, нито една жестокост не е толкова ниска, че да не си намери защита в многословието на историцизма. Докато в думите от нашите вестници, закони и политически действия не възстановим известна яснота и убедителност на смисъла, нашият живот все повече ще се плъзга към хаоса. Тогава отново ще трябва да минем през нови тъмни столетия. Перспективата не е далечна. „Кой знае“, казва Р. П. Блемур, „може би следващият век изобщо. . . няма да се изразява с думи, защото следващият век няма да бъде грамотен в смисъла, който ние разбираме тази дума, или поне в смисъла, в който тя беше разбираана през последните три хилядолетия.“

Поетът на „Первигилиум Венерис“ писа в стъмняващото се време, след провала на класическата грамотност. Той знаеше, че Музата може да замлъкне, „да излезе в мълчание“, че цивилизацията, към която Аполон не гледа вече, не може да издържи дълго.

*Преведе от английски: Васил Дудеков*