

Жан-Мишел Молноа

Гласът на Орфей

Есе върху лиричното

Уводни бележки

Дали думата „лирично“ има строго значение? Наблюдаваме странно разминаване между спонтанната употреба на тази дума в университетската традиция от края на XIX в. и многообразието на стойностите и значенията, които тя има в литературата. Склонни сме да я възприемаме като средство, създадено от преподаватели и предназначено за учебници, докато за хората на перото тя е била и си остава обект на тревога.

По-голямата част от термините, с които си служи критиката, обикновено имат стойност поради тяхната оперативна способност: те са еднозначни и функцията им е да обяснят рационално литературния факт. Например ние знаем що е александрийски стих, анафора, богата рима или епилог, но трудно можем да дефинираме романтичното или фантастичното. А що се отнася до лиричното, то е едно от онези неясни понятия, които само се доближават до това, което означават, подмамват ума и излизат от употреба.

Неуловимостта на подобно понятие не е достатъчно условие, за да стане то излишно или остаряло. Такова понятие изисква от критика необикновено усилие на мисълта, нещо повече — нетрадиционна гледна точка. Там, където литературният факт се съпротивлява и се изплъзва, критическото слово се обръща към чувството на субекта-читател. Именно това определи естеството на моята студия. Да пишеш върху лиричното означава да не преставащ напълно да бъдеш творец.

Съвременният поет дава странни стилистични отговори на въпроса за собственото си изчезване. С помощта на ритми и образи той трябва да догонва развитието на един език, впримчен в своята безкрайност. Лиричното — това е гласът на човек, чийто безкраен езиков опит му напомня за положението на изгнаник в света и същевременно му позволява да се възроди, сякаш прониква благодарение на този опит в недрата на тайнството, произтичащо от собственото му съществуване.

Лиричното не е израз на лични чувства: то неспирно се стреми да се избави от кратковременното и преходното, да избяга от случайния Аз, да го въплъти в безсмъртно тяло, като го свърже по идеален начин със субстанцията на всичко, което е. Лиричното не е израз на цялостния, а на разкъсващия се субект. И затова то е неутолимо като словесен плам, издигащ словото към неговия апогей. То упорито гледа към абсолютното, за да го превземе. Лиричното е най-човешкото название на желанието за божественост, заложено в езика.

Собственото измерение на лиричното е възхвалата. То би искало да бъде, както казва Сен Джон Перс, „вид радост от себе си“. Следователно лиричното не е поезията, а нейният принцип и нейното пожелание, т. е. ако си послужим с думите на Бодлер, „човешкият стремеж към една висша красота“. То не е словото, а неговата любов и неговото желание. В него бие сърцето на писмото. Лиричното се стреми с всичките си сили да доведе поетичното до изтощение и да отдалечи границите на територията, където е отредено на човека да живее.

Сен Жан Жув пише, че „поезията е израз на висините на езика“ - Новалис я определя като „висше изкуство за постигане на трансценденталното здраве. Той твърди, че нейната основна цел е „издигане на човека над самия себе си“. И в дефиницията на лиричното няма нищо друго по-съществено от идеята за издигане. Лиричното разкрива същността на поезията, „нейния активен принцип“, тъй като то именно изгражда движението, чрез което човек достига висините на езика, които не се различават от тези на неговото битие.

Поетът е човек, който непрестанно се преражда за света чрез езика и същевременно ражда езика за света и обновява света в езика. Дълбоко в себе си поетът е език и всеки път, когато се изразява чрез поезия, той изразява себе си, дори и да не говори за себе си.

Колкото и ослепително да е едно такова раждане, то остава белязано от неизбежни парадокси. Съществуващо единствено чрез езика, то винаги започва отново, неповторимо като всяко произведение на изкуството, ненаситно като всяко желание. То позволява да видим, да вкусим света, а може би и да го притежаваме, но по начин, по който самата реалност се изгубва от погледа ни и същевременно идеално и странно се разкрива отново. Езикът си остава върховен белег на едно изгнание: ако човекът говори и мисли, ако съчинява поезия, това означава, че той никога не присъства

на земята непосредствено и непринудено както растението или животното. Този мрачен син на грижата се стреми да осъществи словото и един невинен начин на съществуване. Така разбираме, че човешкото същество се придвижва чрез езика към света, където някои вярват, че се намира.

Лиричното издава нашата непрестанна нужда от езика, която е белег и на нуждата от самите себе си, и на движението към самите себе си чрез словото — наше лично притежание.

Чрез лиричното езикът става реч, загубва своята инертност, учленива се чрез гласа, постига многобройни значения, организира собствената си цялост като звук и значение, субективно и обективно. Така човекът и езикът се разкриват като взаимно принадлежащи.

Сред всички възможни модуси на словото, имащи за цел най-често да съобщят, информират, отразят, само лиричното като модус се вглежда истински в езика, не го забравя заради предаването на някакво съобщение, напротив, признава го за свой основен начин на съществуване. Лиричното се свързва с битието в дълбините на езика. И тъй като за поета цялото битие е език (както за художника то е цветове и линии, за музиканта — звуци), то лиричното се насочва към езика в езика. Лиричната песен е такова движение, такова надминаване на словото чрез самото себе си, каквото е и удвояването на нещата чрез тяхното отражение, чрез метафората или повторението на битието чрез самото себе си.

Ако лиричното може да бъде разбрано като възходящо движение на словото, чрез което субектът прекарва своя път към идеалното, като опит за превъзможване на онтологическото разкъсване, като страстта и очарованието на субекта в езика, то по-нататък ще търсим чрез него корена, обсега и начина на съхранение на поетичното.

Подобни въпроси се поставят остро, когато естетическата логика не е способна да обясни съдбата на поезията. Както пише Мишел Деги, „ (днес) човек се пита или се притеснява за онова, което за изкуството е по-важно от самото изкуство. Интересуваме се от онова, чрез което изкуството надхвърля себе си и става безкрайно“.

Размишлението върху лиричното не е далеч от подобни притеснения, които не трябва да вярваме, че могат да бъдат успокоени чрез някаква мистика на творческото вдъхновение. Разсъждаваме едновременно за произхода, формата и съдбата на поетичното,

чиято виталност се разкрива. Наблюдаваме начина, по който субектът и неговото слово разговарят с реалното и идеалното, и виждаме как усещането за свещено се вкоренява в случайното или преходното. Нашето размишление извежда на преден план не толкова едно понятие, отколкото една изплъзваща се представа, чиято неяснота е в крайна сметка и качество, и недостатък.

Обречена да остане неопределена, поддаваща се по-скоро на съзерцание, отколкото на анализ, тази представа не би могла да да бъде строго дефинирана. Поради своята същност тя не би могла да стане и оперативно средство за литературната наука. Нейното разбиране предполага изгарящо писане, прочит и може би съществуване. Ето защо тук ще се задоволя да представя по-скоро „есе“ върху лиричното, отколкото теория или трактат.

Лирично и миметично. Модел

Според легендата откриването на лирата принадлежи на дръзкия бог и крадец Хермес, когато бил още в пелени, а според историята пантомимата е открита от гръцкия поет Софрон от Сиракуза. Този мелодичен инструмент и тази театрална форма без съмнение са съществували много преди древногръцката култура, но чрез нея те ни се представят като две понятия — „лирично“ и „мимезис“. Едното, старо и чисто елинско, преведено рано и възприето от хуманистите на Възраждането, се е запазило до средата на XVIII в. като основа на естетическите теории, а другото, създадено по-късно от Романтизма, издига над поетическия опит митическата лира на Орфей.

Време е, изглежда, да се съпоставят две понятия, имащи общ корен, едното — в античния театър, другото — в песнопенията на аедите (старогръцки поети). Те са странно съзвучни, но в действителност трябва да се поведе диалог между понятия, които се противопоставят до такава степен, че налагат противоположни схващания за творческия акт. На гръцката дума „мимезис“, донякъде синоним на „изобразяване“ и на класическите критерии за „подражание“ и „модел“, които внушават идеята за обмислено поетическо творчество, подчинено на един външен спрямо артиста порядък, отговаря понятието „романтично“, съдържащо се в „лирично“, което дава предимство на вдъхновения личен израз.

Лирично ще означава точно обратното на миметично, дотолкова доколкото негова основна цел е да екзалтира, дори да обожествява особеното, да се влюбва страстно в преходното, случайното, изплъзващото се и временното, за да ги издигне до сферата на мо-

делите и принципите, където те ще бъдат поставени сякаш поради въздействието на прометеувска сила.

Тъй като остава зависимо от подражанието, понякога лиричното намира в него фон за собственото си желание за абсолютно или възможност за носталгично призоваване на щастливата самоличност, към която то се стреми. Освен това то може да прибегне до подражанието, за да му се надсмее или да окарикури и бичува само себе си. За подобно отношение свидетелствува например заглавието на сборника на Жул Лафорг: „Подражанието на Света Богородица — луната“ или Аполинеровата пародия на третата „Забравена Ариет“ от Верлен, преименувана „Реклама за къщата на Уолк Овър“, която започва така:

Вали в ботушите ми
 Както вали над града
 По дяволите този дъжд
 Който прониква в ботушите ми!

При все това едно толкова радикално противопоставяне на лирично и миметично е най-малкото опростителско. Трябва да бъдат отбелязани някои нюанси: отношенията между тези две понятия се оказват сложни, веднага щом поставим всяко от тях в културния контекст, който го е родил, и вземам под внимание неговото развитие.

Дори и да имаме право да говорим за лиричното у Пиндар, Хораций, Ронсар или Боало, то трябва да си спомним, че понятието, дори думата лирично, се появява в нашия език едва в края на първата четвърт на XIX в. Това понятие е показателно за едно ново схващане за творческия акт, възприеман като екстаз и възхвала на битието и езика, което схващане се корени в личността на поета. Новото в това схващане се дължи не толкова на използваните понятия (екстаз и възхвала имат широко присъствие в класическата поезика), колкото на формулата, която ги свързва, придаваща стойност на силното чувство на отделния субект, поставено като основа на възходящото движение на речта.

Гръцката дума мимезис означава както действието подражание, така и неговия резултат — изображение, образ или портрет. Тази дума назовава онова, което се отнася към даден модел, а не самия модел. Следователно тя не съдържа онзи вид морална стойност, който се свързва с понятието модел, такова каквото то ще бъде възприето в класическата френска литература.

У Платон „мимезис“ заема основно място в аргументацията, чрез която се обосновава отказа за повечето поети да влязат в Града. Философът констатира, че изкуството да подражаваш е

далеч от истината и че „дори и да можеш да твориш всичко, изглежда, че докосваш малка част от всяко нещо, която е само един призрак“. Според Платон поетът открива само сянката на нещата и не би могъл да има достъп до същността им или до идеята; той компенсира своето незнание на истината чрез мярката, ритъма, хармонията. Освен това, постъпвайки по този начин, той се обръща към най-несъвършената част на човешката природа. Следователно достъп до града е разрешен само за поетите, които съчиняват химни за боговете и възхваляват за добродетелните. Другите са държани настрана, защото те унищожават разума, като „вселяват лош предводител в душата на всеки един, като ласкаят неразумните“.

Не е излишно да припомним, че Платон различава три начина на присъствие (*présence*):

— най-висшият е този на идеята (*idée*): сътворена от Бога, тя е единствена, неизменна, човекът не може да я създаде, може само да се изправи срещу нея и да съзерцава; тя означава „естеството“ на обекта, неговата същност.

— вторият начин на присъствие е този на материалното нещо (*la chose matérielle*): например зад идеята за маса съществува конкретната маса, която може да приеме всякакви аспекти, да бъде от различни материали, да има различни форми; тя не е сътворена от Бога, а от занаятчията, не е предназначена за съзерцание, а за всеобща употреба; тя представлява конкретно фиксиране на идеята и по необходимост съдържа в себе си подобие на нейната чистота. Реалният обект дава форма на идеята, която от своя страна го представя такъв, какъвто е, и му позволява да съществува. Всеки занаятчия има определено призвание, както и особено умение, отговарящо на неговия занаят: той произвежда предмета според неговата същност.

— последният начин е този на мимезиса (*mimesis*): този начин е присъщ на изкуството, което е способно да създаде всичко без изключение — предмети, растения, животни, земя, хора, небе и богове, сякаш действуващо, изкуството не предоставя своите произведения за употреба, а произвежда само сенки, образи, групи от думи, цветове и линии, още по-отдалечени от идеята, отколкото масата, изработена от един занаятчия. От този момент мимезисът може да бъде определен чрез отдалечаването по отношение на битието. Мимезисът предполага разстояние и не би могъл да бъде обикновено възпроизвеждане; изобразяването (*mimesis*) е резултат от *techné* и *poïein* и този, който изобразява, прави непременно нещо различно от онова, което изобразява.

В тази необходима миметична дистанция някои виждат причината за отсъствието на лиричното в Поетиката на Аристотел. На-

истина, когато Аристотел, следвайки Платон в това свое произведение, поставя мимезиса като принцип на всяка художествена творба, той говори за епопеята, комедията и най-вече за драмата, която е гравитационен център на неговия труд, а за лиричното говори съвсем бегло, като го приравнява в една или друга степен с изкуството на дитирамба, на флейтата или на цитрата. Сякаш лиричното придава твърде голямо значение на чувствата, лъжливи или истински, и по някакъв начин оскърява неговото слово.

В началото обаче Аристотел отбелязва по най-естествен начин, че мимезисът е вписаца в човешката природа способност, по която „човекът се различава от другите животни, тъй като той е особено склонен към изобразяване“ и в това намира удоволствие. Човешкото същество е чувствително към красивите изображения, които имат стойност и като сюжет, и като техника; то обича да сравнява имитацията с оригинала и може да имитира добри или лоши постъпки, благородни същества (трагедия) или представители на злото (комедия). Тези идеи ще бъдат широко приложени от драматурзите на XVII в. Например Корней се позовава на тях през 1639 г. в посвещението към „Медея“, за да изобрази моралната грозота.

Следователно за Аристотел мимезисът не съдържа никаква идея за по-примитивен образ сирямо изобразявания обект, а дори обратното, тъй като подражанието поетизира и филтрира реалността, която го вдъхновява. Мимезисът е следователно способност за композиране и признак за техническа сръчност. Мимезисът триумфира в трагедията, където способства за изграждането на дадена случка и най-често използва за модел герои от легендите, като Едип или Ифигения например, с техните специфични характери и действия.

Класиците ще съхранят именно това широко позитивно схващане за мимезиса. Например ето какво пише Боало в „Песен трета“ от „Поетическото изкуство“:

Няма нито змия, нито друго грозно чудовище,
което чрез изкуството на изображението
да не се хареса на окото.

С деликатна четка изкусният художник
от най-страшния предмет прави най-приятен.

Следователно изкуството може да разкраси всичко. Да подражаваш не значи да копираш, нито просто да възпроизвеждаш, а да композираш, да изградиш; да замислиш и да напишеш оригинален текст (Аристотел казва в 13-а глава на Поетика, че „най-хубавата трагедия трябва да бъде сложна, а не проста“); да подражават означава да внушаваш чувства, да предадеш стойност на

човечеството, като утвърдиш неговите познания и власт над природата.

Трябва да отбележим също, че, що се отнася до оценката, която прави на миметичното, Аристотел се противопоставя на Платон. Това се дължи до известна степен на факта, че Платон разглежда въпроса за мимезиса във философски и морален план, докато авторът на Поетика се ограничава с една техническа и естетическа гледна точка. За Платон е важно да прецени поезията спрямо нейното място в държавата и да открие риска от лъжа или измама. За Аристотел е от значение, както сам той пише в първия ред на своя труд, да „разгледа поетическото изкуство като такова, неговите разновидности, имащи своя собствена цел“, и „да се спре на начина, по който трябва да се изгражда една фабула, ако искаме произведението да е успешно“.

Но има и друга по-съществена разлика, която се дължи на различия в самата мисловна система на двамата философи. Ако Платон се изправя срещу мимезиса, то е, защото същността (eidos) според него се намира в далечните небесни висини, а изкуството е твърде зависимо от чувствеността, за да се надява да ги достигне. Трябва, казва той във Федон, да се освободим от „лудостта на тялото“, за да се докоснем до чистите неща. А поетите творят обладани от страст, ненормално състояние, в което боговете ги поставят, но което те не могат да овладеят и следователно не можем да сравняваме техните творби със спокойните съзерцания на философа, нито със сублимиращото движение на любовта, което позволява да преминем постепенно от чувствената красота към свръхестествената и да открием и съзерцаваме света на идеите.

Обратно, за Аристотел същността (eidos) е онова, което се показва: тя се разкрива съизмерима с появяването на дадено същество или на особена реалност. За Аристотел битието е в основата си едно конкретно присъствие. По същия начин мимезисът наподобява душата на нещото и същевременно самото нещо. Аристотел, изглежда, отива по-далеч в разбирането за словото (logos), чиято стойност той признава, докато авторът на Федра остава заслепен от идеята. И наистина присъщо на езика е да назовава едновременно общото битие и частното, същността и нещото или да внушава, както ще каже по-късно Маларме, „отсъствието на всякакъв букет“, като предава плът и образ на идеята за цвете.

Ако въпреки различията двамата философи се доближават, за да назоват творческия акт чрез основния термин мимезис, то в голяма степен това се дължи на особеното отношение на гърците към природата.

Знаем колко много природата е занимавала немските романтици като Шилер например, който пише в своето есе върху „Наивната поезия и сантименталната поезия“:

„При тях (гърците) културата не се изражда до степен да ги накара да изоставят природата. Цялата сграда на техния социален живот е построена на основата на чувствата, а не на основата на някакво нищожно творение на изкуството; самата им митология е вдъхновена от едно наивно чувство, тя е продукт на едно радостно въображение, а не на рационализиращия разум, както еклезиастичната норма у съвременните народи; и така гърците в своето хуманизиране не са изгубили природата (. . .) и могат единствено да се съобразяват с нея като с един максимум, който биха могли да постигнат и да се опитват да приближат до него всичко останало.“

Ето какво пише и един по-близък наш съвременник, Валтер Ото, в своето изследване „Боговете на Гърция“: според гръцкия дух „природно и духовно са едно и също“, самите богове са сравнени с естествени явления, сакралното присъствие директно във враждебната или добра природа като едно цяло от създания и форми или като негова същност. За отделилия се субект няма място в един толкова завършен и обективен свят. Оттук нататък за твореца не остава нищо друго освен да подражава на всичко, което го заобикаля и с което живее. Понятието модел все още не е придобило смисъл; то не е способно да се фиксира извън или над понятието мимезис: самият поет е част от природата, на която подражава, той черпи своето лирично вдъхновение от нея, тъй като е избраник на музите, които го възнасят, владеят и му вдъхват мощ.

Склонни сме, разбира се, да открием в Платоновата философия нещо като източник на понятието модел; моделът би бил идеята или същността, като например идеята за маса, на която се позовава занаятчията и която той фиксира чрез своя труд. Но същността (eidos) е разположена в толкова висши сфери, толкова е недосегаема и отдалечена от реалността, в която се движат хората, а поетическото изкуство е толкова по-низшо спрямо нея, че мостовете, прокарани чрез реминисценцията или любовта между света на идеите и земния свят, са сякаш безвъзвратно прекъснати от мимезиса. Така че ейдетичното редуциране на битието в Платоновата философия, свързано с гръцкото усещане за природата, лишава самото понятие за артистичен модел от всякаква уместност. В този смисъл трябва да припомним, че не бихме могли да мислим сериозно за термините мимезис, модел или лирично, ако не ги отнесем към понятието природа, от което всяко едно на свой ред е било зависимо. Оттук нататък дали едно изкуство подражава на нещо, или изразява нещо, то това нещо трябва да идва отнякъде,

от природата или културата. И природата, и културата ще се стремят да се обединят повече или по-малко, когато класиците ще заемат от древните идеята за подражание, тъй като така изкуството ще бъде възприемано като „втора природа“, способна да притежава качествата сила и яснота, които гърците откриват в самата природа.

Посредством понятието подражание изкуството се вижда принудено да се запита за своите възможности, средства, граници, доколкото това понятие го препраща неминуемо към понятието природа, което, както пише Роже Зюбер, „има способността да постави изкуството в контакт с една безгранична реалност, притежаваща такава витална автономност, че рискува независимо кога да екзалтира подражаващия и като го издигне отвъд онова, което той смята, че просто копира. Идеята за подражание не само че не стеснява и не ограничава полето на изкуството, напротив, отваря го към универсалното. И затова тя не би могла да бъде противопоставена на идеята за лирично. Изглежда по-скоро, че тя започва да ѝ проправя път, тъй като идеята за лиричното набира мощ по времето на романтиците, т. е. в момент, когато природата ще бъде почувствана като нещо твърде значително, необятно, далечно и същевременно като нещо твърде желано, за да може разумът да продължава да му се противопоставя.

За разлика от понятието мимезис понятието модел съдържа в себе си двойно разграничаване по отношение на природата — чрез религията и чрез науката.

Преди всичко идеята за модел е наистина разбираема единствено след появяването на християнския монотеизъм. Зараждането на християнството открива пукнатина в космоса и пренася сред самата природа, чието енергетично единство гърците усещат, разстоянието, необходимо за подражанието. Първородният грях и изхвърлянето на човека от рая отекват като проклетие колкото към земята, толкова и към човечеството, които могат отново да се свържат единствено чрез изстрадания труд, тъй като човекът трябва да завладее отново с пот на чело това, което някога му е било дадено естествено и в изобилие. И така невъзможно е да се задоволим с наивно подражание в един свят, пропаднал поради греха, където трябва да преоткрием стойността на невинността, скрита или изгубена, и да свържем земните реалности с небесните, пред които те единствено придобиват истинност. В този случай идеята за подражание извиква до себе си идеята за модел като необходимо допълнение за своето оцеляване и процъфтяване.

А сега трябва да отбележим, че думата „модел“, която се появява в нашия език през XVI в. и принадлежи най-напред на езика на архитектурата и живописста, идва от латинската дума „modulus“ —

мярка, и означава нещо точно, пропорционално, добре премерено, съвършено в естетически аспект, а много скоро и в морален. В речника на живописца „да бъде направено като модел“ означава да притежава всички части на тялото в правилни и хармонични размери. По своя произход това понятие предполага още серия от мерки, т. е. геометрично виждане на вселената, дори нещо като математическо обективизиране на природата, разчленена от интелекта и фиксирана в строга рамка. То съдържа в себе си съвкупност от интелектуални, естетически и морални достойнства; понятието модел отпраща към етичното, дори към трансценденталното. Моделът е онова, към което се стремим, онова, на което се възхищаваме, чиито качества силно желаем. Той ще представлява идеала като нещо различно от идеята.

Установяването на тази трансценденталност се дължи на християнската религия, която представя сътворението като дело на едно безкрайно мъдро същество, чиято воля определя всичко и приканва човека да се издигне чрез своите собствени деяния до върховия модел — божията добродетел. В същото време природата може да бъде разгледана като принизен модел на божественото, а Исус Христос — като модел на Бога. Това означава, че моделът не трябва да бъде разбиран само като нещо, което се издига над реалното, като някаква същност или идея, а като реалност или същество с човешки измерения, което възпроизвежда в себе си в умален вид качествата на една реалност или на едно върховно същество с безкрайни измерения. Думата „модел“ може да означава както „макет“ — конкретно произведение, така и една реализуема идея. . . Може да се приложи както към микрокосмоса, така и към макрокосмоса. Най-важно от всичко е логическият път, рационалното движение, което се извършва от едното до другото, движение, ясно представено от картезианската философия, когато тя издига „правилата за управление на разума“ или развива своята реч върху метода, която се поставя за цел да разграничи простото и сложното, абсолютното и относителното, да признае един „първи принцип“ и да се придвижи постепенно до съзрението на истинското.

Постепенното преминаване от мимезиса към модела предполага по-голяма дистанция между изображението и изображениния модел, по-добре премислена композиция и в същото време подраматично или по-пламенно движение към повторно завладяване на същността. Същевременно самото изкуство приема ново определение: изкуството е за човека начин да се позове на нещо над него самия, като едновременно с това издигне своето собствено човешко измерение: чрез своята творба с човешки мащаб той представя божествените добродетели. „Изобразяването на Исус Христос“

е една от първите илюстрации на тази християнска интерпретация на идеята за модел. Като се противопоставя на теологията и на схоластичните усложнения, този трактат допуска върховенство на вътрешния живот и проповядва едновременно съзерцание на човека у Христос, стремеж към връзка с него и интериоризиране на неговия аскетизъм. По този начин подражанието се разбира като съзерцание, интериоризиране и свързване с добродетелите на модела. В този смисъл именно схващането за подражание ще се развива през целия класически период.

През XVI в., когато думата модел се появява в нашия език, натурализмът, неоплатонизмът на хуманистите и тяхното дълбоко доверие в човека смекчават християнския песимизъм. Хуманистите се надяват да осъществяват чрез модела идеалния тип човек, склонни са да забравят първородния грях. От този момент те възприемат модела като нещо не толкова ограничаващо и не смятат, че свръхестественият ред би могъл да бъде противопоставен на естествения.

Именно в този момент започва да се развива теорията за подражанието въз основа на два допълващи се модела — природата и древните. Наблюдава се подражание и величаене както на душата и божествената хармония, така и на върховете творения на хората, у които са триумфирали тези добродетели. Да се подражава на гърци и латини не означава да се възпроизвежда послушно техният начин на писане, а да се усвоят техният дух и техният идеал. Античността, архетип на всяка култура, е усетена като едно прекрасно наследство, криещо множество възможности по отношение на бъдещето. Така моделът открива перспектива към историята: археологията създава условия за откритията. И все по-рядко ще се изисква подражанието да бъде наподобяващо, а все по-често подражателят ще желае да прилича на своите модели: когато Хуманистите и поетите от Плейдата желаят да издигнат неукрепналния френски език до достойните висини на древните езици, те утвърждават неговата национална стойност и са в състояние на поздравят след Гърция и Италия „Нежната Франция“ като „майка на изкуствата, оръжията и законите“.

Оттогава „да подражаваш“ означава както да величаеш модела, така и да се издигнеш до него. Тези две движения, възвеличаване и издигане, присъстващи вече в одата на Пиндар, ще бъдат в основата на дефиницията за лиричното от XIX в. до наши дни. Разликата от една епоха до друга се състои в начина, по който набира сили това движение на възвеличаване или преклонение (ето например двусмислената фраза на Сен Джон Перс: „Говоря с уважение“), както и във формите, които поражда.

През XVII в. по времето на класицизма идеята за модел придобива висока стойност и става основен елемент от теорията на подражанието. Докато писателите от Възраждането продължават да свързват с лекота светско и свещено, естествения и божествения порядък, величаенето на езическата античност и на християнската вяра, техните наследници от века на Людовик XIV се сблъскват с една все по-теоцентрична религия, с все по-строг морален порядък, на които ще отговорят с естетика, която ще потвърди, че мярка на всичко е човекът. Творецът от класицизма ще успее да съчетае с помощта на рационалността, присъща на модела, изисквания или светове, трудно съвместими занапред.

Както пише Жан Ерар в своето изследване „Идеята за природа във Франция в зората на Просвещението“, всички условия изглеждат налице в епохата на класицизма, „за да може кривата на идеята за природа, до този момент възходяща, да се окаже отново в най-ниска точка. Като лишава от виталност Природата, физиката, вдъхновена от картезианството, заплашва да ѝ отнеме стойността. Вследствие на това са засегнати всички форми на мистицизма — натуралистичен, християнски, пантеистичен.“

Картезианството, триумф на математическата физика, а така също августианството и янсенизъмът прекъсват връзката на доверие и страстен оптимизъм, която свързва с природата повечето хуманисти от Възраждането. По този начин понятието модел добива все по-авторитарен характер от момента, в който осигурява критичната непрекъсваемост на връзката между човека и природата. Това понятие намира своята формулировка чрез създаването на поредица от правила, които ще образуват по думите на Рене Бре „основния елемент на класическото кредо“; но тези правила имат за единствена цел да гарантират най-точното и най-плодотворно отношение на изкуството към природата.

За писателя ще бъде важно да се хареса, като подражава на природата, но тъй като тя е опорочена и вследствие на това принуждаваща, той сам ще трябва да упражни принуда над нея чрез изкуството, ще трябва да направи подбор, да я трансформира, да я идеализира. Например в театъра ще трябва да се търси такова подражание на реалността, което да не е „формално“, нито „безгрешно“, а по възможност най-правдоподобно, за да не се съмняват зрителите в реалността, която виждат, и за да могат представените страсти „да ги очистят“ според израза на Жан Шаплен от техните собствени „объркани страсти“. Следователно изкуството трябва да предпази човека от заплашителните естествени сили, като му позволи да ги опознае, овладее и ограничи.

И затова природата ще бъде рисувана в прави линии, затваряна във водни площи, в геометрични пространства, образуващи

френските градини; ще бъде моделирана от разума, за да може, като стане произведение на изкуството, да служи на свой ред за модел. В същото време творецът ще внимава да не подражава послушно на древните и ще проповядва „свободното подражание“, онова, което се стреми да приспособи техните уроци към новите порядки на времето, да рационализира древния пример, като установи известна критична дистанция по отношение на природата, чиито представители те си остават. В предговора към Клитандър през 1632 Корней представя древните като тези, които са „прокарали пътя“, и след като са „разчистили един много труден терен, са ни оставили да го обработим“. Класическата поезика, както и френските паркове, изпълнява именно тази задача.

В своите Разсъждения върху критиката на 1714 Удар де ла Мот определя поезията като „подражание на определено нещо от природата“ и уточнява, че самото подражание трябва да бъде умело, т. е. че то се състои в „изкуството да се взема от нещата само това, което е способно да породи въздействието, което целим“. Намерението на поета е закон за подражанието. То определя границите, то води по-скоро към „моделиране“, отколкото към възпроизвеждане.

Като продължава да взема природата за модел, но не се доверява на нейните крайности, а утвърждава моралния авторитет на изкуството, творецът търси основание в природата на изкуственото нещо, което е творбата. Често повтаряните слова на класиците в полза на простото и естественото се стремят да заличат миметичната дистанция, да изтрият следите на творческия труд, за да може произведението да съвпадне идеално със своя модел, дори да надмине себе си, да оживее отново и по този начин да установи нещо като естетически и морален континуитет между реалния свят и света на изкуството, както между миналото и настоящето.

Трябва да добавим също, че към средата на XVII в. се развиват и граматическите модели: с Вожла през 1647 г., а по-късно от 1662 г. насам с Логиката на Пор Ройал.

Ролан Барт вижда в този опит за дефиниране на съвкупност от общи характеристики на езика раждането на идеята за писане, която според него се появява едва „в момента, в който езикът, изграден вече в национален аспект, става нещо като отрицание, хоризонт, който отделя забраненото от разрешеното, без да се пита за произхода или основанията за това табу. Като създават извънвременното основание за езика, граматичните от времето на класицизма са освободили французите от всякакъв граматически проблем и този прочистен език е станал писменост, т. е. езикова стойност, непосредствено дадена като универсална по силата на исторически обстоятелства.“

У Аристотел мимезисът препраща към логоса, към речта, която съобщава присъствието на битието, неговото появяване, разцъфване или разбулване. За хуманистите от XVI в. подражанието представлява един вид „Защита и илюстрация на френския език“, утвърждаване на националния език като история, природа и свят. Идеята за модел се налага наистина, когато литературният език признава себе си като такъв по силата на своето социално предназначение, превръщайки се в писменост, т. е. „морал на формата“, ако си послужи с думите на Барт. С помощта на модела или моделиране на природата класиците преобръщат за пореден път Платоновата концепция за мимезиса. Подражанието не би могло да измами истината, тъй като то налага на самата природа добродетелите на идеята и се бори за ролята на морализатор в Града.

Към средата на XVIII в., когато се забелязва развитието на онова, което Жан Ерар нарича „неопантеизъм“, свързано с разпространението на Нютоновата физика, статутът на понятията подражание и модел започва за пореден път да се променя странно, докато през същото това време се създават благоприятни условия за появяването на понятието лирично.

Според Дидро този път става въпрос за „максимално приближаване до природата“; това той нарича „велика магия“. Тя достига до премахване на миметичното разстояние, до предаване вместо подражаване и не след дълго — до изразяване вместо възпроизвеждане. А да се докосне природата, означава да се посегне на природата, т. е. на правдоподобното или на естетическия и моралния порядък, който я управлява. В Салона от 1763 г. по повод картина на Буше, наречена „Сънят на детето Исус“, Дидро отбелязва необичновените цветове на тази композиция, нещо като „медни отблясъци от възпламенена селитра“ и си представя диалог с художника, когато моли да обясни изненадващите багри“:

Ако запитате художника: „Но, госп. Буше, къде видяхте тези цветове? — той ще ви отговори: Във въображението си. — Но те не са истински. — Възможно е, но аз не съм искал да бъдат истински. Аз рисувам с романтична четка едно измислено събитие. Откъде знаете? Светлината на Табор и светлината на рая са може би като тази. Някога нощем били ли сте посещавани от ангели? — Не? — И аз не съм. Ето защо аз се опитвам да създам както ми харесва нещо, което няма модел в природата.“

Именно тези нови територии на чувствата, в които се впуска изкуството, поставят под въпрос правилото за подражание. Те дават право на въображението да ретушира природата и същевременно разширяват нейната територия, като ѝ възвръщат буйността, дори дивия ѝ облик.

Когато Дарвил възкликва в „Разговор за божия син“, че природата е „Свещената обител на екстаза“, когато известната XVII глава на „Слово върху драматическата поезия“ възхвалява внезапноста на събитията, свистенето на вятъра, разрушителните водопади, бързите потоци и развалините или когато Русо възпява в „Новата Елоиза“ достойнствата на едно пътуване през алпийските планини, където „въздухът е чист и възвишен“, природата става нещо като абсолютен модел в момента, в който идеята за нея е изцяло интериоризирана от чувствителния субект, който я развива по свое желание.

Природният модел се пренася в самия субект и субектът се опитва да се слее с обекта, към който се отнася безкрайно емоционално. Малкото същество с неговия микрокосмос ще даде израз на природата, която е в него, и същевременно ще застане срещу абсолютния модел, какъвто е макрокосмосът извън него. Жадна за абсолютното, субективността се опитва да се издигне до порядъка на божественото, като се остави да бъде населена от неговите творения. От този момент лиричното е онзи въздигащ порив на душата и езика, който се стреми да премахне разстоянието между субекта и света, поддържано от идеята за подражание и който прави всичко, за да достигне чрез възвишеността на своята песен до същностната тоталност на природата.

У немските романтици, по-конкретно у Шилер, поетът е наричан „страж на природата“, тъй като или се отнася директно към нея — той самият е природа както в ранната гръцка епоха — и в този случай е определен като „наивен“, или изпитва носталгия от нейната загуба като съвременния човек и в този пък случай е определен за „сантиментален“, обречен колкото да отмъсти за природата, толкова и да я възпее. . . Как романтикът би могъл да подражава на това, което за него преди всичко е отсъствие и което той отчаяно търси като укритие? Той гледа отгатък падението — към рая или към Гърция — и се опитва да открие природата в истинския смисъл на думата, т. е. да я сътвори отново. Подобен стремеж е сърцевината на лиричното.

Виктор Юго възкликва през 1826 в предговора към „Оди и балади“: „Поетът трябва да следва само един модел — природата, да има само един водач — истината.“ Той набляга на тази идея през 1829, когато у Вини се появява думата „лирично“, като изказва твърдението, че в „поезията няма нито добри, нито лоши теми, а добри и лоши поети. И наистина всичко е тема, всичко тръгва от изкуството, всичко има право на място в поезията.“ А в предговора към „Ернани“ ще се произнесе още по-строго: „Да изхвърлим тази стара мазилка, която скрива фасадата на изкуството. Няма

нито правила, нито модели. Или по-скоро единствените правила това са общите закони на природата, които се издигат над цялото изкуство и особените закони, които за всяко произведение са резултат от начина на съществуване на всеки субект.“

Настъплението на понятието лирично в края на първата четвърт на XIX в. безспорно е неделимо от решителното освобождаване и от новото отваряне на изкуството, от страстното въздигане на субекта, бил той индивид, творба или обстоятелство. Но субектът не би могъл да мине на първи план, без да изпрати в сянка принципа на подражанието, тъй като субектът се стреми да съществува и да се изразява конкретно и общо в един свят, който присъствува само чрез неговото слово. Той е и микроскопична точка във вселената и нарастващо тяло в езика. Според Жорж Пуле „романтикът е същество, което открива себе си като център“; за него е важно според признанието на Ламартин да разширява безкрайно границите на своето битие, тръгвайки от този център. С това се обяснява обемът на куплетите, строфите, стиховете и обширните композиции на романтичния лиризм. . . Ако това ново понятие, стойностите и постулатите, които съдържа в себе си, са могли да заместят през XIX в. понятието подражание, то това е така, защото лиричното по природа е по-скоро продукт на духа, отколкото на чувствата. То не би могло да се сведе само до един обикновен изблик на лични чувства. Разбира се, в повечето случаи те са повод за този изблик, но са по-маловажни от възходящото движение, което поражда, което ги сакрализира и сякаш прави от интимното модел на безкрайното.

Чрез това именно движение поетическото слово разкрива своята наистина халюцинаторна способност да извиква по собствен начин неназовимото и неизразимото. Всичко това става, сякаш новата поезия държи пред себе си един невероятен модел, който тя изгражда и същевременно прецизира. Именно към оценяване на тази халюцинаторна способност ще се устремят най-напред последователите на романтизма. Врагове на сантименталния изблик, те не се надяват да продължат по друг начин освен чрез езика древния полет на Икар към завладяване на безкрайното.

В средата на XIX в. отношенията между термините лирично и модел отново се променят, докато според Гаеган Пикон изкуството на сътворяването измества изкуството на изразяването. В творчеството на Флобер има прекрасно доказателство за тази промяна. Отшелникът от Кроасе употребява упорито думата лирично в своите Писма. Това означава колко много тази дума тормози този, който сам се нарича „роден лирик“. . . За него истинското лирично е синоним на сила или на необузданост, на виталност, на вдъхно-

вение и на движение, дори на „смут“ или на „възгордяване“. В едно писмо до Луиз Коле от 15 юли 1853 той възкликва:

„Във вените на расовите коне и стилове тече истинска кръв, която се вижда как пулсира под кожата и думите от ушите до копитата. Живот! Живот! Напрежение! В това е всичко. Затова толкова обичам лиричното. Струва ми се, че то е най-естествената форма на поезията. Чрез нея тя се разкрива съвсем гола и свободна. Цялата сила на едно произведение живее в това тайнство и именно това върховно качество, се *motus animi continuus* (вибрация, непрекъснато движение на духа, дефиниция на красноречието според Цицерон), води до стегнатост, релеф, обрати, пориви, ритъм, многообразие.“

Тук звучи вибриращ химн на лиричния стил или възхвала сама по себе си лирична на едно изобилие от витална енергия, пламенност, екстаз, страст, които странно, но позволяват строгост, икономичност, напрежение и сигурност на стила. В едно друго писмо до Луиз Коле от януари 1854 Флобер уточнява отново: „Трябва рязко да прекъснем Ламартиновата традиция и да правим нелично изкуство. Или когато пишем лична поезия, тя трябва да бъде странна, обърквана, толкова напрегната, че сама да се превърне в творение. А ако трябва вяло да кажем това, което всеки чувства вяло, тогава не!“

Стилистичният факт трябва да бъде над индивидуалния или поне да съвпада с него. Не трябва нито да подражаваме, нито да изразяваме, а да създаваме, т. е. да превръщаме лиричното в стил, да направим от силата форма, която тази сила да обитава, вдъхновява и изпълва с напрежение, докато вдъхне живот и на най-обмисленото изкуство. Дори ако писателят се опира на реални конкретни детайли, единствено важна за него е формата, до която достига, особено то виждане, което той налага благодарение на нея, безпрецедентната реалност, чийто създател е той. Така произведението става свой собствен модел, абсолютизира самото себе си. Определяйки стила като „абсолютен начин за виждане на нещата“ и възнамерявайки да напише „произведение за нищото“, произведение без връзка с външното, което ще намира опора във вътрешната сила на своя стил, както Земята, която се държи във въздуха без опора, Флобер изразява съвсем точно върховната амбиция на новия писател, която представлява издигане над субективното, освобождение от всякакъв модел, за да бъде възпроизведен светът цялостно чрез езика. Шарл Бодлер се присъединява към него, когато твърди, че чистото изкуство се състои в създаването на една „внушаваща магия, съдържаща едновременно и обекта, и субекта, света извън артиста и самия артист“. Така поетическото слово е признато за автономна област, в която се води според порядъка, наложен от

езика, разкъсващ диалог между субекта и обекта, чийто гласове спорят и се обединяват на територията на поемата. Понятието подражание няма право на съществуване от момента, в който е задминато наивното противопоставяне на субекта и обекта. А Маларме отива още по-далеч с твърдението си в „Тайнството на буквите“, според което „да се излагат нещата е начинание без литературна стойност“, тъй като грижа на поета не е да рисува нещото, а да постига „въздействието, което то упражнява“. Невъзможността да бъде нарушена целостта на стиха се дължи на двойно отсъствие: отсъствие на обект и отсъствие на поета чрез стила.

Що се отнася до Книгата, мечтана от Маларме, превъплъщение или апотеоз на „книгата върху нищото“, за която мисли Флобер, тя сублимира в известен смисъл това двойно отсъствие, на природата и същевременно на субективността, и почива хипотетично като „застинала отломка, захвърлена в низините след мрачно бедствие“ върху гроба на идеята за подражание, т. е. и върху гроба на изкуството. Или, както казва Морис Бланшо в „Делът на огъня“: „И както виждаме книгата, за която трябва да мечтаем, Книгата, еквивалентна на света, орфическо обяснение на земята, не е великото произведение, предназначено да резюмира вселената, не е микрокосмосът, където би се съдържало всичко, а празнотата на тази цялост, нейната обратна страна, нейното реализирано отсъствие, т. е. възможността да изрази всичко, следователно възможност, която сама е лишена от всичко и е изразена чрез нищо, което сме длъжни да наречем „игра в истинския смисъл на думата.“

У Маларме би могло да се забележи лирично отношение към Книгата, хоризонт и въображаема мирна единица за работата на поета, възхвала на невъзможния модел, хипербола на всички модели и на всички книги, същност и съществуване едновременно. Съвършеният модел вече не ще бъде външен спрямо произведението, а ще осъществява самото произведение, абсолютно и реално, неподражаемо и завършено, ще погълне в себе си целия риск на писането. Моделът ще представлява самото появяване на абсолютно литературното. . . Рискувайки всичко, тази Книга не би могла да изрече друго освен тишината, краен модел на стиха.

От предимството на представяния обект според класиците литературата постепенно се насочва към предимството на субекта, който го представя според романтиците, а в наше време — към предимството на призоваващия език. Подобна еволюция издава бавното разкриване на същността на поетическото чрез историята на поезията. Въпреки че това движение достига до отрицание на понятието подражание, то все пак не е в пълно противоречие с древното понятие мимезис, нито дори с произведенията на Възраж-

дането, класицизма или романтизма. Наистина в тях можем да открием „внушаващата магия“, за която говори Бодлер, вековния апетит на лириците за идеалното, предназначението на езика за възхвала и любов. Променена е обаче гледната точка: признава се спецификата на творческия акт; върховно задължение на литературата е да се обърне към себе си и същевременно да продължава да възпява.

Дори и когато е определена като мимезис, поезията мечтае, експериментира, прехвърля, отклонява и преоценява стойности. Тя би вдъхнала живот единствено на „един подчинен или желан свят“; повече или по-малко тя възприема реалното като отсъствие, безразличие или загадка и го отцветява, прави го чувствително и присъстващо, без при все това да го изсянява.

Валери казва ясно: „За поета изобщо не е съществено да каже „вали!““. Съществено е да сътвори дъжда. „Дали затова ще прибягне към подражателната хармония като Верлен във втората строфа на третата „Забравена Ариет“ от „Романси без думи“, или като Аполйнер — към чужд стил или към калиграмата, поетът измисля проливен дъжд, който съществува само в словото, но който е способен да обхване всичко неуловимо в дъжда — неговата музика, същност, атмосфера или идея. И в това е магията на стиха: да играе с природата, както с езика, да си играе с тях, за да изиграе времето, тишината и смъртта. Стихът осигурява на субекта — поет или читател — нещо като мигновено заслепяващо надмощие над онова, което го потиска или му се изплъзва.

Стихът създава битие и природа: той дава форма, присъствие, ритъм на онова, което в началото е само едно особено нещо. С всеки ред се появяват просторни проблясъци в плътната непроницаемост на света, създават се съответствия и хармонии, вписват се обеми и линии. За да покаже по-ясно видимото, стихът е свързан с невидимото, което е според Мерло-Понти „релефа и дълбочината на видимото“. Стихът моделира света чрез езика, както грънчарят моделира глината с ръцете си, но без изобщо да се докосва, като използва за модел единствено случайните пейзажи на своето желание. Затова неговата творба е абсолютна и единствена, толкова неподражаема, колкото и въздействаща. Пруст отбелязва, че големите литератори винаги са създавали „едно-единствено произведение, или по-точно казано, през различни пространства са отразявали една и съща красота, която са поднасяли на света. „Сякаш у всички големи писатели има някакъв вътрешен модел, който е тяхно собствено творение, нещо като същностна структура или формула, която изгражда от основата до върха техния странен свят. От този момент нататък изкуството не е подражание на живота, то създава живота и подчертава своята качествена отлика от него. То позволява да се размножи светът, тъй като, казва Пруст, съществуват толкова светове, колкото и оригинални творци.

Превод от френски език: Златка Тименова