

Verba magistri

**Родена
от главата**

Миглена Николчина

Миглена Николчина

РОДЕНА ОТ ГЛАВАТА

Фабули и сюжети в женската литературна история

© Миглена Илиева Николчина-Маринова автор 2002

© ИК „СЕМА РШ“, 2002

954-802 1-14-5

СЪДЪРЖАНИЕ

Встъпителни бележки 7

Първа част

Българската женска литература: фабули и сюжети 14

История и хронология 14

Вечна, свята и... първа. Опит за обяснение 20

Още сюжети: любовни триъгълници и интелектуални двойки 27

Елисавета Багряна и историята на българската женска литература 33

Елисавета Багряна и Юлия Кръстева: сюжетът на една транспозиция 33

Родена от главата: Багряна и патриархалната традиция 40

Сътворяване на майката 50

Дора Габе: търпеливият бунт 58

Женска кръв. Историята на „Теменуги” 58

Символи и листове. „Съответствия” на Бодлер и „Лес” на Дора Габе 70

„Лунатичка” - опит за приближение 84

Отвикване от езика („Глъбини”) 94

Изпаряване на морето: женственост и мъжественост в лириката на Блага Димитрова 108

Семейството: от литературната към политическата употреба 116

Бяло върху бяло 125

Приложение 133

Втора част

Сестри на безсмъртието: Шарлот Броите и „Шърли” 135

Трагика и тесногърдие: Джордж Елиът и „Воденицата на река Флос” 141

Емили Дикинсън: поетика на отсъствието 158

Джийн Рис: да заслужиш смъртта 171

Вместо заключение: феминизмът в любовен ракурс 178

Библиография 186

Встъпителни бележки

Тази книга се състои от две неравноделни части, обединени от проблема за пишещата жена и за затруднеността на нейния достъп до класи ката, традицията, канона, вечните литературни ценности, онова, което времето отсява и пр. Най-общо казано, обект на интереса ми е ситуацията на писателката като „гост на чужди пир" (Дора Габе) в литературата. Налага се следователно веднага да заявя убедеността си, че въпреки десетилетните монументални усилия на различни феминистки теоретични и литературно-исторически направления да разрешат този проблем другаде по света, той си остава принципиално нерешен по причини, които са по всяка вероятност структурни и които разглеждам в предишно свое изследване (Николчина 1997). От гледната точка, която въвеждам там, по-логично е да се очаква да изчезне самата литература, отколкото асиметричната ситуираност на писателката в нея. Би могло да се каже, че самото съществуване на литературата се дължи на тази асиметрия, на необходимостта тя да бъде крепена, поради което разколебаването на асиметрията да се окаже подриване на литературата като такава. Вирджиния Улф не е далече от подобна мисъл, когато предлага в „Три гвинеи" да се отхвърли всичко, което „събира прах" и „крепи традиции". Анонимност, живот в настоящето, песни и танци около майското дърво - ето я алтернативата.

Все пак нека веднага кажа също така, че тези мрачни мисли няма да бъдат в центъра на вниманието ми. Макар и делвите на Данаидите да са бездънни (ако се обърнем към женската версия на запотеното сизифовско изтласкване на камъка), все пак трябва да допуснем, с известна препратка към Камю, че мигът, в който водата се излива в тях, не е лишен от сладост. Така че тези мигове ще ме занимават, не изчезването на водата в пясъка. В първата част се обръщам към българската литература и преко трите писателки, които разглеждам (Дора Габе, Елисавета Багряна и Блага Димитрова), извличам единен разказ за конституирането на българската женска литература. Втората част в донякъде по-шлагерен и популярен (надявам се) дух предлага два варианта на прижизнен успех (Шарлот Броите и Джордж Елиът) и два варианта на прижизнен провал (Емили Дикинсън и Джийн Рис) от англоезичната женска литература. Проблематичността на единния сюжет в разгръщането на женската литературна история проучвам в „Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева". Там, посредством интертекстуалния прочит на Улф и Кръстева,

7

изследвам теоретичните измерения на прекъснатостта и на зацикленото повторение, които характеризират женската литература. Според първоначалния ми замисъл и убеждение, изследването на българската женска литература трябваше да предложи алтернатива и в този смисъл сюжета на едно чудо - приемственост и континуитет, колкото и хронологически парадоксални да са те, дължащи се на редица както конкретни, така и общокултурни обстоятелства. Тъй като днес, когато пиша тези встъпителни бележки, оптимизмът ми относно това българско чудо е доста намалял, налага се да направя следните разяснения.

Преди всичко нека отбележа, че за мене лично много по-важна е именно българската първа част, при все че компаративистката перспектива, която

набелязвам в „Смисъл и майцеубийство" е съществено нейно условие. Първата част разгръща наративите на възникването на българската женска литературна история, като ги проследява през литературни и нелитературни текстове, слухове и анекдоти, мемоари и злословия и ги поставя неизменно в теоретичната рамка, която разработвам в „Смисъл и майцеубийство", но която, надявам се, функционира тук достатъчно прозрачно. Тази теоретична рамка се отнася до фантазматиката и до специфичните културни употреби на майчинството и на материнската фигура. Теорията е една, но ключовете са различни: ако в „Смисъл и майцеубийство" разглеждам по-скоро здрачното, кърваво опако на нашите фантазии за майката, които обричат женското писане на повторително низвержение, отврата и заличаване (на абективност, както се изразявам там, препращайки към знаменитите трудове на Юлия Кръстева); тук се вглеждам (с едно изключение) в сияйни те предели на феномена, който бе археологически и антропологически възроден от Мария Гимбутас като „Богинята"¹, който през Фройд можем да назовем „Минойско-микенска майка"², който в епохата на късния елинизъм залива Ойкумена чрез различни аватари на „Великата Майка" и който по сходен начин се появява в „Дао Де Дзин" - една книга, която самата тя е хранена от Великата Майка.

Преди много години, когато написах първите редове от това изследване, седнала в тогавашния Парк на Свободата до количката на ново родения си син - със самия този факт на почтителна любов към литературната майка онагледявайки твърдението, че посредством раждането

8

майката се възсъединява с тялото на своята майка³ - тезата ми беше проста. Любовно разрешеният ужас от властта на архаичната (в психоаналитичен смисъл) майка обяснява успеха на нашите първи поетеси. Това любовно разрешение се изявява, от една страна, в собственото им творчество, от друга страна, в тяхното „сдвояване" (става дума за Габе и Багряна), което вече ги вади от режима на изключението и ги полага като разказ и история, а също и в безпримерния, засвидетелстван ван по всякакви литературни начини любовен жест на тяхната лирическа щерка Блага Димитрова, който скрепява тази история. Това, казано съвсем накратко, обяснява защо моята книга се ограничава повече или по-малко с тези три имена на наши поетеси и защо в последното есе от първата и толкова по-важна за мене част се впускам в стихията на устността и дори в стихията на мълчанието, за да изследвам творчески те предизвикателства на тази любов. Следвайки обаче своята тема по разни места из света, аз се натъкнах на онова, което по-горе нарекох здрачно и кърваво опако, и неотложно реших да си го

¹ Американската археоложка от литовски произход Мария Гимбутас е авторка на над двадесет книги върху праисторията на Източна Европа, сред които са „Дивилизацията на Богинята" и „Езикът на богинята" (Gimbutas 1989; Gimbutas 1991).

² Фройд има предвид „архаичната" майка от индивидуалната предистория в качеството ѝ на пръв любовен обект както за момчето, така и за момичето: „Проникването в доедиповия период на момичето действа изненадващо подобно на откриването на минойско-микенската култура под гръцката..." (Фройд 1994: 106).

³ При все това текстът, с който започнах, беше любовно и несъзнавано, но майцеубийствен: той разглеждаше късната поезия на Дора Габе като „отвикване от живота". По-късно пренаписах този текст като „Отвикване от езика" и под това заглавие той е включен тук.

изясня, тъй като то, разбира се, хвърляше сериозна сянка върху моя първоначален оптимизъм (жените са принципиално оптимистки - всяка от тях си мисли, че онова, което милионите ѝ предшественички и съвременнички не са успели да разрешат, тя лично ще разреши и дори - „единствена от своя пол" - вече го е разрешила). Така, докато писах „Смисъл и майцеубийство", съхранявайки оптимизма си в геокултурологически план - майцеубийки са „там", ние „тук" сме „други" - доживях да видя онова, което смятах сигурно и стабилно - присъствието на жени в българския литературен канон - да се стопява и изчезва пред очите ми. Доказателството? Конспектът по литература за кандидат-студенти. Още доказателства? Учебниците по литература за единадесети клас. Щяла може би евентуално Багряна да влезе на някакви езотерични висши нива за дванадесети клас. Отварям „Българската литература в XX век" от Светозар Игов (Игов 2000) - нито една жена; отварям „Българската литература - фигури на четенето" (Кирова, Чернокожев 2000) от колектив елитни изследователи и изследователки - нито една жена в българската литература. „Българският канон? Кризата на литературното наследство" (Кьосев 1998) няма защо да отварям, още корицата му внушава, че за да станеш класик на българската литература, са нужни брада, мустаци и/или чифте пищови и ми напомня кошмара, който Дора Габе преживява при едно свое гос туване у Йовков в Букурещ: „Вечерта ме сложиха в една стая, а там

9

навсякъде по стените висят едни брадати мъже, като се намръщили -ужас! Въобщо не успях да заспя, ама как да заспиш: отворя очи -гледат ме, затворя ги - пак... И тъй до сутринта.

Какво се беше случило? Падането на Берлинската стена и респективно нахлуването на европейски изисквания за равна репрезентация на половете едва ли би могло да обясни този тъкмо мустакат феномен. За да станеш класик, обясняват ми моите учени колеги, е нужно качество. Можело да се занимава човек с жените в българската литература от гледна точка на *историята* (благодарим и за това) - обаче в канона те не влизали. Е да, ама качеството им е достатъчно добро на българските писателки - докато са живи. Достатъчно добри бяха Габе и Багряна, докато бяха живи; днес има други, които като че ли са достатъчно добри: например напоследък Вера Мутафчиева получи висока държавна награда. Само че за класика, както и за героя, „смъртта е/ повод да бъде, последно рождение" (Рилке). Трябва да си умрял, за да е ясно дали си класик. Дора Габе и Елисавета Багряна живяха по сто години, за да надхитрят системата. На всеки президиум ги туряха като живото доказателство, че в българската литература има жени, обаче... Това се бе случило, драги читатели и читателки - Габе и Багряна бяха умрели! Това беше, значи, разгадката! Една жена и сто години да живее, умира и... я изхвърлят от литературния канон.

Оптимизмът ми относно различната ситуираност на женското писа не в българската литература се оказва следователно плод на оптическа илюзия, на наивно недоглеждане. Когато започвах работата си върху двете „първи" (в кавички, защото те не само не са първи, но са и размествени хронологически - един въпрос, към който ще се върна) наши поетеси, Багряна все още беше жива и това не позволяваше да си представим Дора Габе, починала няколко години преди това, мъртва. Като имаме предвид, че Габе е родена десет години след гибелта на Ботев,

лесно можем да си дадем сметка, че двете ни поетеси са били горе-долу хронологически съпротяжни на цялата дотогавашна история на българската нова литература. Ако в края на осемдесетте не съм си дала сметка за тази съпротяжност, причината е в конституирането на новата българска литературна история посредством ускорената смяна на поколения чрез ускореното умиране на голяма част от каноничните (мъжки) фигури в нея - ускореност, която, по силата на една известна теза за ускореното развитие, създава илюзията, че е минало много повече време, отколкото в действителност. Така че поради някои специфични и ясно артикулируеми обстоятелства мъжете допринасят за създаването на закъснялата българска литературна история чрез преждевременното си умиране, а жените - като отказват да умрат до последна възмож-

10

ност. Днес, след смъртта на Багряна, стабилитета на българската женска литературна история се оказва разклатен, а моят оптимизъм - уви, неуместен. Тъкмо затова ми се струва необходимо да подчертая, че - поне от един момент нататък - българската женска литература възниква като страстно пожелана и дори като породена от Пигмалионовското желязие на все още крехката в своите авторски и исторически идентификации нова българска литература. Женската литература е част от *самия проект за българска литература*. Присъствието на поетеси на Пенчо Славейковия „Остров на блажените“ е само една от възможните препратки в случая. Понякога чрез лирически вентрилоквизъм, но несъмнено чрез енергични биографични действия и Славейков, и Яворов, и Боян Пенев усърдно създават поетеси (на Яворов те са му литературно-исторически отнети - една тема, към която ще се върнем). Че това възникване на женската литература - на което не са му спестени мъките на известна повторителност, типична за маргиналните и/или нововъзникващи дискурси⁴ - е завръщане на анонимното женско пеење, на което Ботев с прочутия си жест („До моето първо либе“) нарежда да млъкне и да се махне, за да отвори място за словото на хероя, мъжествен тъкмо в степента, в която е матри- и суициден, е несъмнено, но това не променя факта на пожелаването у наследниците на Ботев. Българската женска литература възниква не като акт на женски бунт, както мистификациите около Багряна искат да ни убедят, а като отклик на една колективна *воля за женска литература*.

Нямам намерение да отричам амбивалентността на това пожелаване. Съгласна съм с Биляна Курташева, че в „На Острова на блажените“ Славейков поставя себе си като по-добре изпълняващ „некастрирания“ женски глас (от друга страна, той

⁴ Въпреки патоса на Александър Къосев относно „самоколонизиращите се литератури“ (Къосев 1998: 5-49), всички западноевропейски литератури след старогръцката възникват като проект преди да станат литератури. Самоколонизирането е самият акт на възникване на литературата от стихията на разнообразните употреби на словото. Този акт има неизменно като своя предпоставка мита за реално съществуващи, наивни, автономни, автохтонни и въобще несамколонизирани литератури. Самоколонизирането е фактически самоконституиране чрез това, което Лотман нарича „конкретно самоописание“. Лотман привежда примери от руската литература, сходни с посочените от Къосев оплаквания от типа „ние нямаме литература“, като при това изтъква, че повторителното започване, зациклянето на началото, което Къосев обсъжда в „Списъци на отсъстващото“ и чиито специфични за женската литература форми аз разглеждам в „Смисъл и майцеубийство“, характеризира по принцип навлизането в етапа на „конкретното самоописание“, тъй като началото на това самоописание, правилно или не, се отъждествява въобще с началото на историята (вж. Лотман 1992: 101).

поставя себе си като по-добре изпълняващ целокупната българска литература) и че в това си убеждение той не е сам. „За Гео Милев гласът на образцовата поетеса съвпада с този на Славейков" (Курташева 1997:245-246). Резултатът, според проница-

11

телното наблюдение на Курташева, е превръщането на женската литература в жанр, в който, можем да добавим, за кой ли път мъжете са по добри. Което, от друга страна, обяснява триумфа на Багряна. „Вечната и святата" превъзходно се вписва в координатите, зададени от Пенчо Славейковите женски аватари Силва Мара и Вита Морена, а самото стихотворение „Вечната" - ковчегът, писъкът на рожбата и идеята за една женственост, винаги достатъчно жива, за да възпява собствената си смърт - е филигранна разработка на по Славейковски спънатия стих на „Може би моя". Багряна успява именно като „родена от главата", като съвършеното отговори на Пигмалионовските копнежи на българската (мъжка) литература - казвам това, без ни най-малко да омаловажавам постижението ѝ, както ще се види от по-нататъшното ми изложение.

И все пак не възникването на женската литература е тук интересно то - възникването, както вече споменах, е предразположено към неуморна и монотонна повторителност, всеки път отначало, и в тоя смисъл бихме могли да говорим за множество възниквания, а не тъкмо за ви зираното в тази книга. Нещо повече, визирайки тъкмо това „възниква не", аз на практика се присъединявам към позиции, които не споделям и които обикновено се свеждат до това, че макар и да има жени-поетеси преди Багряна, те всъщност не са нито жени, нито поетеси.⁵ Ако правя все пак тъкмо това - ако се съгласявам с очебийната мистификация, която полага Багряна като първа българска поетеса - правя го, тъй като анализационният ми интерес е насочен именно към скрепяването на това възникване в литературно-исторически наратив, в континуитетност - в приемственост, макар и донякъде криволичеща и озадачваща във времево отношение. Амбицията ми да проследя криволиците на това скрепяване обяснява избора ми на тези три поетеси - Елисавета Багряна, Дора Габе и Блага Димитрова, - които са във фокуса на изследването ми.

Както вече подчертах обаче, проектът ми *започна* - преди много години, още по комунистическо време - като чисто анализационен проект, заинтригуван от наративите, скрепили възникването на женската литература. Днес той не може да *продължи* по този начин, не може да избегне чисто политическите аспекти - които неминуемо ще трябва да се идентифицират като феминистки - на своите усилия. Ще повтора - днес скрепяването на българската женска литература не изглежда толкова несъмнено, колкото ми се виждаше преди петнадесетина години.

12

⁵ Един неотдавнашен пример е „Българската мадона" на Стоян Илиев (Илиев 1998). В главата си за Багряна Илиев отстоява първенството на Багряна срещу Екатерина Ненчева и Мара Белчева горедолу с аргументите, които приведох по-горе. Дора Габе въобще не се споменава. За аргументите, с които Гео Милев не допуска нито една жена в своята антология на българската поезия вж. Курташева 2000: 194.

Днешните теоретици на българския канон - дали притеснени, подобно на Ботев, от това, че либето пак се е разпяло, както си знае? - се опитват да отнапишат или съвсем чистосърдечно да забравят континуитетността, създадена чрез и около Багряна, много по-слята и монолитна може би от която и да било друга в нашата литература. Твърде вероятно е следователно поредното заекване на вечно възникващата женска литература да отпрати *и тези имена*, които изглеждаха преди десетилетие толкова монументално безспорни, в каноническа забрава. Редно е да се изтъкне, че новата литературно-каноническа тенденция е в разрез със свидетелствата на пазара. Много български писателки - някои от тях неиздавани с десетилетия - бяха преиздадени още в първите години на свободното книгоиздаване. Появиха се антологии на женска поезия, появи се вълна от изследвания с различен обем и фокус.⁶ Така докато ревизиите на канона изтикат каквито жени е има ло въобще някога в него, тънката и все пак налична полоса на издателския и читателския интерес ги поема с една често пъти необикновена грижовност, която се проявява в естетското качество на редица от изданията. Дали пък не трябва да благодарим на реканонизиращото деканонизиране, което възпроизвежда женското писане като желана маргиналия?

Моята амбиция обаче - и аз бързам да я завърша, както я и започнах, „в любовен ракурс“, докато все още мога да удържа едностранно този ракурс (вж. главата „Вместо заключение“) - е в крайна сметка канонична: да се проследят стратегиите и контрастратегии за вместването на женското писане във високите етажи на българската книжовност. С което вече съм казала, че приемам тези етажи за положени и налични, без да се намесвам в други бушуващи днес спорове (Пенчев 1998): борбата на женската литература да излезе от маргиналията е може би най-солидното доказателство за съществуването на българска литература.

13

⁶ През последните години се появиха изследванията на Ирен Иванчева „Брегове на чувството. Гласове на жени в българската поезия“ (Иванчева 1995) и Людмила Малинова - „Български поетеси между двете световни войни“ (Малинова 1999). Амелия Личева в „Истории на гласа“ (Личева 2002) разработва тази тематика както в теоретически, така и в исторически аспект и е несъмнен принос към изследването на тази проблематика не само у нас.

БЪЛГАРСКАТА ЖЕНСКА ЛИТЕРАТУРА: ФАБУЛИ И СЮЖЕТИ

ИСТОРИЯ И ХРОНОЛОГИЯ

Времето на жените

Ако си спомним известното разграничение между фабулата като излагане на разказа в неговата хронологическа последователност и сюжета като пренареждане - по едни или други причини - на тази последователност в актуалното разгръщане на разказваното, ще трябва от самото начало да приемем, че българската женска литература функционира по-скоро като сюжет, отколкото като фабула. С което искам да кажа, че простата времева последователност по отношение на нея е систематично, често пъти безсъзнателно, а в известен смисъл *по необходимост* деформирана. В най-глобален план това се дължи на нещо, към което ще продължавам да се връщам по-нататък: българската женска литература съществува едновременно в две истории (ако и двете са „истории“). От една страна, това е историята на школи, стилове, естетически и идейни търсения, едиповски битки („Мисъл” срещу Иван Вазов, Атанас Далчев срещу символистите и пр.), възхвали или не на властта в достъпна или не за нея форма, включително такива или онаквива употреби на женствеността - „мъжката” история на литературните събития според традиционните им (само)подреждания. В тази история поетесите посещават определени кафенета, а не посещават други, приказват си и пр. с определени поети, а с други не си приказват, предлагат собствени версии за кой кой е в българската литература (така един преглед на българската литература, с който Дора Габе обикаля Европа, я вкарва в чутовен конфликт с Кирил Христов) и въобще навъртат се, макар и често пъти по един твърде обобщен и малко нещо неизяснен начин, около едни или други „кръгове”. Необикновеното дълголетие на Габе и Багряна превръща творческата им биография в своеобразен компендиум на поредица от литературни епохи и, както вече е било изтъквано, промените в стила и проблематиката на писането им са в една или друга степен зависими от по-обширните литературни движения.

От друга страна, българската женска поезия се вписва в „историята” на „монументалното” женско време (Кръстева 1997). Това е времето на големите цикли, на бавните промени, на стилистичния консерватизъм, на ироничната отстраненост от злобите на деня (Хегеловата „вечна

14

ирония на общността”), на „вечната женственост” - кръгово, парадоксално време, чиито каданси и завихряния ще бъдат една от тематичните нишки на тази книга. Обособяването на зоната на пресичане между тези два времеви реда като зона на женската поезия дължим на Габе и Багряна - след тях, макар и по един драматично отстранен начин, на Блага Димитрова; преди тях, на влиянието на руската религиозно-философска мисъл, чието въдворяване на жената в мита за вечната женственост, колкото и далече да е от всякакви еманципаторски намерения, е манипулирано от големите руски поетеси от началото на века тъкмо като освободителен, легитимиращ правото им на уникален поетически глас механизъм

(подходът на Здравко Петров към Багряна, за който ще говоря по-нататък, е отглас от тези стратегии). В крайна сметка неизбежно опираме о фолклорната прамайка, о онази жално-любовно пееща майка/либе, която Ботев бунтовно пропъжда, чийто образ възделени Вазов не спира да люби и чиято несмутима от никакви превратности подкрепа - „истински вярна е винаги майката” (Дора Габе) - фундамира началата на женската ни поезия.

Вътре в тази зона на женско „двувремие” цари объркване, което е комай невъзможно в линейното исторически „мъжко” писане: от една страна, принципно безкрайна повторителност на това, което Милена Кирова нарече „сладко, кротко, невинно... и малко тъжна, и малко влюбена, и малко носталгична” (Кирова 1998) манипулация на поетическото с оглед на една съблазнителност, която не спира да следва орбитата на безсмъртни стереотипи; от друга страна, не са изключени радикални лирически жестове, които рискуват да изпаднат и от своята, и от следващите епохи („Лунатичка” на Дора Габе е пример за такова изпадане, чиито възможни обяснения ще разгледам в отделна глава). Неисторично множение на дубликати и самотен, уникален радикализъм. Какво следва от това припокриване на историческото и монументалното време?

Поколениата женската литература

Едно несъмнено следствие е проблематичността на употребата на идеята за „литературно поколение”. Ако все пак го употребим, ще трябва да се откажем от „поколението” като стриктно хронологическо понятие. „Поколениата” в българската женска литература фактически съ-съществуват и се разграничават по линия на различните си манипулации и употреби на женската идентичност. Поколението е следователно пространствено - или във всеки случай „монументално” понятие, т. е. дъщерята може да се окаже майка на собствената си майка, както ще демонстрирам по-нататък.

Първото поколение (Дора Габе, Елисавета Багряна - в наше време

15

Мирела Иванова) е поколението на митичната женственост, на любовната разточителност, на хомоеротичната идентификация с майката, на щастливото и щедро разпиляване. Тъй като по-голямата част от тази книга е посветена именно на него и на неговия гений да твори пространството и времето на женската литература, тук няма да се разпростирам повече.

Второто поколение (Блага Димитрова, Миряна Башева, Валентина Радинска...) е поколението на „мъжките момичета”. То разгръща творчеството си под знака на мъжките идентификации, женствеността се изживява по его-дистоничен, кризисен и драматичен начин. Така наречената неженска интелектуалност на писането на това поколение се възприема като своеобразен кръст и общата му нервозна обостреност е често спрегната с един или друг политически ангажимент (като същественото в случая е самата наложителност на обществения ангажимент, а не конкретните му политически форми). Впрочем напразно забравеният днес еротизъм на Ваня Петкова е естествена притурка към това мъжко писане.

Третото поколение е поколението на „свръхжените”. Разнородно по възраст и творческа ориентация (но по този въпрос вече се разбрахме), това поколение все

още не е обсъждано като обособено явление. Това поне отчасти се дължи на принципния му отказ да се самоекспонира - да се подложи на „конкретно самоописание”, казано отново с думите на Лотман. Този отказ е фактически интегрална част от спецификата му. Така например откъм това поколение никога не се е дочула претенция за ролята на свръхжената (тук бих споменала великолепната Екатерина Йосифова, Малина Томова, Рада Панчовска, нови, разнопосочни и все тъй съдържани имена като Катя Зефирова, Антоанета Николова, Ирина Баткова), тъй като премълчаването на героическата амбиция е един от съществените аспекти на тази амбиция. Да бъдеш всичко, да можеш всичко, да съчетаеш „мъжкото” творчество с „женската” чувствителност и при това никога да не го правиш на въпрос, да не парадираш с женски събласти, но и да не отхвърляш, да не драматизираш женската „участ” - това поколение се опитва да преодолее прежде споменатите две, като по същество ги синтезира, и да бъде едновременно двете. Но без да говори за това. Тази деликатно крепена позиция, за която - според характерните изказвания на Кристина Димитрова, от ед-на страна, „анатомията е съдба”, но от друга страна, „душата е безполова” (Димитрова 1998)⁷ - е неизменно привлекателна, тъй като спестява

16

трудовете по емоционалното и интелектуално преобработване на женската позиция като второстепенна, маргинална и девиантна.

Радикалното спестяване на тези трудове е отказът от каквато и да било реализация - „Аз съм Никой” на Емили Дикинсън - т. е. изборът на уникалната несъобщаемост, асимволията. Тук самият радикализъм се превръща в бунт - при условие че не изпълни собствените си условия и „писмото” достигне до света - който бунт свръхжената иска да избегне, вярвайки, че ако като добро и послушно момиче си върши работата, без да се оплаква, нещата от само себе си ще се наредят. Моето възражение срещу тази позиция е нейният необоснован оптимизъм, градящ се в последна сметка върху наивни теории за начините, по които се произвеждат литературните ценности. „Свръхжената” вярва, че ако е „достатъчно добра”, фактът, че е жена не ще се отрази върху съдбата на творчеството ѝ. Тези теории се опират изцяло върху идеята за „индивидуален талант”, от една страна, и, от друга, за „пресяващото” време като своеобразна космическа машина на поетическата справедливост. Интимното познаване на тази машина обаче - машината, произвеждаща традицията, канона, великите книги - не оставя място за подобен оптимизъм. *Хитростта на тази машина е нейният ретроактивен характер.* „Мъжкия” принцип на нейната избирателност се проявява не толкова синхронно (където, очевидно, монументалната времевост не престава да повтаря своите очаровани цикли и да съблазнява жреците и воините на историческите битки), колкото диахронно, по оста на историческото време. В разговор кураторката Яра Бубнова изрази тази ретроактивност по пределно прост и изчерпателен начин:

⁷ Уви, и зад двете формулировки на Кристина Димитрова има дълга и драматична история на реторическата им употреба срещу жените, повторителна *ad nauseum*. Първата от тях („Анатомията е съдба”) повтаря, навярно несъзнателно, една реплика на Фройд. Що се отнася до втората, тук ще припомня Жермен дьо Стал с нейното твърдение „геният няма пол”, на което Хайнрих Хайне посвещава неуморно остроумията си - за нейна сметка, разбира се. Бихме могли да изразим ситуацията с познатата перифраза: Всички души са безполови, но някои са по-безполови от другите.

„Хората просто не искат да помнят женски имена.”⁸ Така казаното от Архилох в VII век преди Христа „Живите дават само на живия слава” е вярно по-скоро и най-вече за живите жени.

Не искам да оставям впечатлението обаче, че въдворяването на конкретните авторки в едно или друго поколение може да претендира за окончателност. Всяка от тези позиции е малко нещо като обувка, която стяга и поражда желанието човек да се поразходи бос. Така Кристина Димитрова, която най-строго ни се накарва относно нежеланието ни да се съгласим, че „душата няма пол”, в стихотворението си „Тринадесетото дете на Яков” сгълчава подред всичките дванадесет синове на Яков от позицията на един заглушавай глас, гласа на дъщерята. Че тази дъщеря е единствено момиче в четата и разпределя половете - в противовес на известните ни статистики - в съотношение 1:12, не е нещо ново⁹, без това да променя факта, че дори свържана като Кристина Димитрова

17

се е изкушила в контекст и библейски, и патриархален, да нагази в четвъртото поколение. Четвъртото поколение е онова, което не приема внушението, че проблемите се решават по-добре като не се закачат – *Let sleeping dogs lie* - и отново и отново изважда на масата проклетия женски въпрос. Което и правим тук.

Окцидентализъм

Все пак нека отбележим, че отвъд автохтонната логика на процесите в българската литература, която в началото на XX век по силата на едни динамики и мъжки, и любовни започва да призовава поетическия глас на либето, призовано преди това да замлъкне, тук навярно се намираме наскоро процес, който не засяга само нашата литература. Редица „закъснели” съседни литератури се досещат по горе-долу същото време, че им липсва женско присъствие: доколко това е плод на феминистки усилия и доколко - на модернистки фантазии за женствеността - е въпрос, който се нуждае от по-нататъшно проучване.¹⁰ При всички случаи е редно да се отчита влиянието на един „център” - труден за локализиране и далече от каквато и да било централна разположеност, а по-скоро килнат и разкривен като мираж, който отразява пейзажи отвъд хоризонта, и все пак мислен именно като център. Тъй като нашата собствена епоха се оказва подвластна на непрестанното жалене или възхваляване на „маргиналното” като продукт на хегемонно-централното, тя е склонна да забравя, че централното е в не по-малка степен продукт на бленуването на периферията. То е най-свидният и най-туземец, най-самобитен плод на периферията, разположен, разбира се, не просто по далечните граници на периферията, но и малко нещо отвъд самия ѝ кръгзор.

Иначе казано, центърът е периферия на периферията, подгъв на мечтите ѝ. „Цивилизацията” („Западът”, „Цивилизованият свят”) е „криво разбрана” по

⁸ С този феномен се занимавам по-детайлно в *Смисъл и майцеубийство*, по специално главата „Традицията на майките: женско писане и абективност”.

⁹ Става дума за явлението „единствена от своя пол” - пак там.

¹⁰ Сходни явления, съпровождащи женската литература от началото на века, се очертах на семинара за женската литература в Централна и Източна Европа, проведен през 1999-2000 година в тогавашната програма по изследвания на пола в Централноевропейския университет.

дефиниция: нейната кривнатост е иманентна характеристика на самата ѝ функция като център. Нека вземем за пример ролята ѝ като коректив на рестриктивните патриархални нрави, наследени от османското минало. Свободата, която Габе и Багряна си позволяват и като жени, и като поетеси, се легитимира отчасти чрез „вечната женственост“ (тук трябва да търсим по-скоро руските ѝ корени, Бердяев в свойството му на малко нещо изненадваща подплата на „полукурви-полудеви“ като Ахматова и Цветаева), отчасти чрез необходимостта да

18

се води титанична битка срещу ориенталските сексуални стереотипи и задръжки. Т. е. става дума за ни повече ни по-малко от това да се „позападни“ и „цивилизова“ българското общество. Ако в далечния фон на подобна бунтовност днес бихме могли да положим силуетите на еротично-писмовните експерименти на Анаис Нин или Джийн Рис, все пак трябва да си припомним, че те придобиват общопризната валидност едва през шестдесетте години, че и след това. В едно от късните си есета („Професии за жени“) Виржиния Улф си признава, че не е успяла да намери език за истината за тялото си (днес трябва да гадаем тази истина по актовете ѝ фотографии на осемдесет годишни деца, момчета и момичета...). С една дума, цялата тази привиждана освободеност на Запада още навремето функционира за българската интелигенция, така както като цяло функционира за обществото ни днес - за да легитимира нещо, което си е нашенско и вече налично. Отвъд тази легитимация на наличното обаче стои нейното идеологическо обосноваване: а то е представянето на един *проект* като нещо вече осъществено. На запад.

Миражът за Запада като за един вече сбъднал се проект (за демокрация, еманципация, висока култура, сексуална свобода и пр.) е Окцидентът. Окцидентът е утопичното бленуване на Ориента. Изричането на тази истина ни поставя наред парадокси, най-малкият от които е, че Центърът, колкото и да е облагодетелстван в едно или друго отношение, не може никога да отговори на очакванията за себе си. Защото дори Центърът да превъзхожда периферията си по един или друг показател, той все пак е осъден винаги да се влечи по собствените си пети. Това влачене подир самия себе си, обречено никога да не се застигне, е Окцидентът. Иначе казано, ако Габе и Багряна са такива смелчаги в собствените си работи, то е отчасти поради убедеността, че това, което е за тях проект, непременно е било постигнато вече другаде. На Запад.

Който е обаче всъщност Окцидентът. Т. е. проектът се полага като минало, като нещо вече било, макар и другаде. Този времеви парадокс засяга не само женската литература, а културната ни ситуация като цяло. В женската литература обаче той допълнително усложнява и без друго усложнената ѝ темпоралност. В следващата част ще се опитам да изясня един конкретен и добре известен времеви парадокс на нашата женска литература.

19

ВЕЧНА, СВЯТА И... ПЪРВА. ОПИТ ЗА ОБЯСНЕНИЕ

Още преди да се появи първата книга на Багряна, безгрижното отношение към хронологиите, що се отнася до женското писане, е вече засвидетелствано в антологията на българската поезия, съставена от Гео Милев. Решението си да не

включва в своята антология нито една жена (като при това Мара Белчева и Дора Габе са единствените поетеси експлицитно споменати) Гео Милев мотивира, заличавайки всякакви поколенчески или стилистични разлики.¹¹ Тъй като Гео Милев, чиито канонизации и деканонизации са в сила до ден днешен по причини колкото класови, толкова и мачистки, умира преди Багряна да излезе в пълна сила на литературната сцена, голямо е изкушението да заключим, че тъкмо благодарение на Гео Милевата смърт - след като е зачеркнал по-ранните български поетеси, но преди да успее да зачеркне Багряна - Багряна е обявена за първа българска поетеса в разрез, както знаем, с каквото и да било зачитане на фактите. Вместо обаче да се боря с мощните насрещни течения и да се мъча да променя този утвърден сюжет, който при това, както вече изтъкнах в предишната част, има своите структурни измерения, ще се постарая да открия онези иманентни характеристики на творчеството на Багряна, които го полагат като „първо” - и съответно, онези характеристики на творчеството на Дора Габе, които го полагат като по-сетнешно и дори като винаги вече надничашо отвъд най-предната черта на обозримото бъдеще. Ще се опитам също така да скицирам възможните причини за отпадането на Екатерина Ненчева и Мара Белчева от основната литературно-историческа интрига, при все че разбирането и адекватната оценка на тяхното творчество несъмнено предстоят. Ще се постарая, с други думи, да намеря онова ниво на сюжета, където той се оказва осмислен в самата партикулярност на разгръщането си. Убедена съм, че не е лишено от рационалност критическото и литературно-историческо своеволие, което връчва на Багряна статуса на първа българска поетеса.

Елисавета Багряна : потомка на собствената си кръв

Тази рационалност според мене се дължи най-вече на факта, че Багряна поставя ориентири, които натурализират вписването ѝ в една литературна хронология, колкото и несъстоятелна да е тя в чисто фактологически план. В самото си писане Багряна полага собствената си легитимация не само като първа (това не би било достатъчно), но и като „потомка”, предопределена да бъде продължена. От липсите Багряна

20

извлича история и сътворява несъществува до този момент континуитетност. При това, както се вижда от стихотворението „Потомка”, Багряна сътворява историческото време по най-буквален начин от собствената си „кръв”. Липсата на портрети на предците и на фамилни книги и, нещо повече, липсата дори на спомен или разказ за тях, не смуцава ни най-малко лирическата говорителка, която „усеща”, че у нея бие „древна” кръв. От това биене на непокорната древна кръв без никакво затруднение се поражда и прабабата (напълно облечена, което у Багряна е неизбежно - ще се върнем към това), и историята на тази прабаба, от която история пък следва волният бяг на внучката. Така макар че ни слово, ни образ е останал от въпросната прабаба, макар че „вятърът е изравнил следите” от нейния съвършено незасвидетелстван буен живот, все пак конският тропот, ритмизиращ „греха ни

¹¹ Дължа това наблюдение на Курташева 2000.

пръв”, изкълтява в стихотворението на „потомката”. След като има потомка, която да пише стихотворение, трябва да е имало прабаба!

Това умозаключение е само привидно банално, тъй като то превръща прабабата в следствие от внучката и легитимира измислянето на липсващото минало.

Невъзмутимото му измисляне, както и мотивираното чрез тази измислица знаене на потомката каква точно е тя, какво иска, какво може, какво усеща, какво обича - безвъпросността на идентитета на аза и неговите предшественички - полага крайгълния камък, върху който Багряна отстоява историческото си първенство.

По-нататък ще разгърна по-детайлно специфичната времевост в нейното творчество - и циклично-повторителна (внучката е прабабата и/или прабабата е внучката), и линейно-приемствена (внучката е върна на прабабата, т. е. в последна сметка „кръвната майчица-земя”), и заедно с това фундираща един малко нещо амазонски, войнствено-садистичен, категорично изваян аз, ликуващ от „конски бяг под пляска на бича”. Това творещо историята съчетание именно като творещо история изисква своето продължение, т. е. превръща Багряна в литературна „майка”.

Друг е въпросът, че Багряна не се опитва да намери своите предшественички в реално предшестващите я български поетеси. Макар и за това да има обяснение от общ теоретичен характер,¹² тук аз отново ще се опитам да визирам конкретните му измерения у трите поетеси, които с най-голямо право биха могли да претендират, че предшестват Багряна. Вярвам, че конципирането на времето и субекта у Мара Белчева, Екатерина Ненчева и Дора Габе по различни причини ги отнема от позицията на историческото първенство. Това конципиране, макар и твърде различно у Белчева и Ненчева, не позволява конструирането на литературно-исторически наратив, който да отвори място за литературни

21

„дъщери”. Техните твърде разнородни и дори контрастни светове остават монадно-затворени, погълнати в себе си. У Дора Габе, от друга страна, едно твърде модерно разколебаване на субекта я поставя в бъдеще спрямо Багряна време. В известен смисъл Дора Габе продължава да ни следхожда и да изпреварва апаратите на разбирането ни.

Мара Белчева: плодът на времето

У Мара Белчева липсата на фамилни книги и портрети не съществува като проблем. Миналото - мракът на годините - е непосредствено налично като плод и, както и у Багряна, автентичността му се гарантира от кръвта („Пръв път таз сутрина откъснах...”). Няма и намек обаче за обратно сътворяване на миналото от „моята” кръв - кръвта е на рода и именно сочната наличност на миналото като плод на времето е нещото, чрез което лирическото аз „вкусва” себе си. Азът се осъществява като инкорпориране на плода на времето - не на личното време, което е заскобено между „тазсутрешния” миг на вкусането и все още предстоящия миг на оплождането - а на поеното „с кръвта на моя род”. Аз съм инкорпорираното („вкусено”) - превърнатото в моя плът - време на рода, а това инкорпориране

¹² Вж. *Смисъл и майцеубийство*, главата „Традицията на майките: женско писане и абективност” и „Женска еротика и бащино наследство”.

оплодява и мене: превръща ме във вкусен плод и ми дава възможност да направя същото по отношение на „бъднините“. Смелото и донякъде ургулешко творене на миналото (със свилените му шалвари и светлооки ханове) у Багряна се явява следствие на един категорично очертан аз, обособен и пределно сигурен в собствената си идентичност; у Мара Белчева, напротив, азът вкухва себе си чрез плода на рода, той е произведен на и почти неразличим от родовата плодородност. В друга творба на Белчева вечерната природна картина се трансформира в „спомена-сън“ за „майка ми най-хубава“ и за прегръдката на майката като обхващаща целия свят („На небосвода вихрен змей...“). Макар че вечерната картина - един поглед именно към циклите на природата, на деня и нощта - е представена като сегашна, а спомена-сън се предполага, че е за нещо отминало, времето им противопоставяне изчезва в еднаквото сегашно време на разказа за двете събития, които образуват едно цяло: дърветата, потънали в потаен разговор, са връщащите се от църква жени, природната картина с майката е целият свят. Така Мара Белчева предлага една съвършено окръглена, успокоена визия за циклична, растително-земеделска времевоост. Азът е само миг на оплодено от миналото и оплождащо бъдещето вкушване на себе си като плод. Подобно потекло не се нуждае от портрети и фамилни книги, защото е „сочно“ - същностно запълнено с кръв. Тази времевоост, която по-горе нарекохме монументална, времевоостта на едвам-що двояща се прегръдка, е, както вече посочих, важен аспект на

22

женската литературна история. Сама по себе си обаче - а тя не е смутена по никакъв начин в лириката на Мара Белчева - тя не може да подсигури онова минимално отстояние, което да отвори в цикличността място за историята.

Екатерина Ненчева: мъртвият брат

Мъртвешката, втрупена женственост, която стиховете на Екатерина Ненчева възсъздават („Животът влюбен е в смъртта, а ти - ти в мен!“), е не по-малко митичен образ на женствеността от плодородната кротост на Мара Белчева или от греховната и „коварна“ стихийност на Багряна. В този смисъл несъстоятелни са опитите за отписване на Ненчева на базата на недостиг или неприемане на женствеността. От значение е по-скоро фактът, че лирическите жестове на една меланхолия, която в инцестен екстаз впила устни в устните на мъртвия брат и „до забравя“ пие техния хлад „в безумна някаква мечта“ („С проклетие към вечните беди...“), целият погасяването на възможността за каквато и да било времевоост, била тя биографическа, историческа или монументална. Както и братът, бащата е мъртъв. Гробът му е неизвестен, а и не е нужно да се знае - това само би смутило покоя му.¹³ Сред течностите в стиховете на Ненчева кръвта почти не присъства - освен ако не става дума за сълзи, проливани до кръв. Сълзите са навсякъде - изнуряват. Нектарът също - опива. Морските вълни също - люлеят. Забравя. Стазис. Покой. В най-високите точки на своята влюбеност тази влюбена копнее не друго, а да слезе в гроба с „образа чист“ и гърдите ѝ да изтлеят „в блаженство“ („Ах, образа ти чист...“). Най-вече тя би предпочела да не е влюбена - за да избегне горенето и

¹³ Това че бащата и братът са действително мъртви е без значение - съществено е вливането на тези фигури в мрачното блаженство на меланхоличното самозаличаване.

въздишките, тя е готова да изтръгне сърцето си с ръце („О, пак ли тъй въздишаш и гориш...”)

Балканският фолклор предлага един прочут сюжет, където мъртвият брат отвежда сестрата към смъртоносна прегръдка с майката. „Мъртвият брат” става знак на едно невъзможно опосредяване на връзката майка-дъщеря и, като резултат, на едно гибелно сливане (Николчина 1997: 148-149). Гробовният стазис, лишен от каквато и да било отвъдност, криптата на едно отпадане от живота, което е по-скоро отпреди, а не от след живота, е безумната мечта на тази сестра и дъщеря у Ненчева. Нейната страст е страст по небъдене. У Ненчева майката ще наджи-вее дъщерята, която само и тъкмо тази майка би могла да смути в бле-нувания ѝ гробовен мир - и то като изгори със сълзите си „на гроба (й) най-милите цветя”, т. е. като заличи и плахите гробовни признаци на живот („На гроба ми самотен...”). Майката пречи на дъщерята да небъде,

23

смушава със скърбенето си (както навярно и с акта на раждането ѝ) покоя на небитието ѝ.

Така дори и да е възможно в кадъра на меланхолията, където без причина или цел една жена с мрачен възторг се изхлузва от бремето на аза и света, да възникне времето и пространството на една литературна история, истината е, че това е трудно представимо и не се е случило. Слаби средства срещу женската асимволия¹⁴ могат да предложат тези майчини сълзи, които прогарят и в гроба. По-нататък ще видим как меланхолията се трансформира у Дора Габе в търсенето на нови изразни средства (вж. „Символи и листове”). Условие за това, изглежда, е еротизацията на сливането с майката, така че при завръщането в нейното лоно след смъртта,

мъртвата ти пазва ще потръпне:

с толкоз радост там ще те прегърна.

(„Боже чедо”)

Тоест самата смърт е пронизана от животворен ток. У Екатерина Ненчева тази спасителна трансформация не се извършва. Подвиг е, че все пак тази меланхолия говори и че Ненчева въобще намира език за своята „безумна мечта”.

Дора Габе: „не зная що съм и не зная що съм била”

„Сестра на Исус”, „зрънце от стар библейски род”, с „двехилядогодишен” дух, Дора Габе е единствената, която не може да се оплаче от липса на фамилни книги. От една страна, това е книгата, която продавачът в Братиславското гето обръща отдясно наляво, завъртайки времето обратно до мига, в който лирическата говорителка е разпозната като „Рут, царичката на вековете” („Друговерка”). От друга страна, това са книгите на баща ѝ Петър Габе, посветени на Добруджа. С двойно наследство от две (изгубени) земи, лириката на Габе се оказва обременена от две истории - прекомерни и заедно с това „тъмни” и „бездомни”. Изправена пред необходимостта да избере едната от тези земи и истории, лирическата говорителка в „Друговерка” (1932) предпочита да стъпне в нищото и да стане „ненамираема” - в късните си стихове тя с лаконична ведрина обобщава драматизма на „Друговерка”:

Не ме търси.

¹⁴ За асимволията ще говоря по-подробно в „Символи и листове”.

На два народа дъщеря съм,
доведена - отведена...
Къде ще ме намериш?
(„Писмо №10”)

24

и също:

.. .родината разтеглих до небето, за да се загубя.
(„Край брега”)

Но още преди „Друговерка”, в стихосбирката „Земен път” (1928), гнетящата обременителност на едно тъмно минало „събудено в кръвта”, поражда не, както у Багряна, бодра увереност в това „каква съм и какво обичам”, а тревогата на една душа, която е „неспокойна, мътна, няма” („Прокоба”). Както у Мара Белчева и у Багряна, кръвта фунда аза, но по начин, който го разколебава - както в неговите родови принадлежности, така и в неговите индивидуални очертания. Дали това е „тъмната сила”, „прокобата” на „прадеди бездомни”? Или е спомен на една вековна душа? „Защо ме тегли неспокоен дух далече..?” - сложните и далечни пътища, които Габе избира, правят поезията ѝ в известен смисъл все още предстояща. В по-нататъшното си изложение ще разгърне по-детайлно както времевите парадокси, чрез които Багряна създава сюжета на българската женска литература, така и техниките, чрез които Дора Габе разколебава различните наложени ѝ наративи - независимо дали се отнасят до литературната история, до лесните идеологически отговори, които продължаваме да обичаме, или до самите устои на аза и езика. Тук ще си позволя едно малко нещо фриволно отклонение, което обаче, струва ми се, предлага ключ не само към разликите между Габе и Багряна, но и към различната им рецепция.

Рокли, шапки и лисици

Разкази за тоалети не липсват у Дора Габе: в един случай за рокля тя изхарчва пътните си пари и не може да се прибере от Лондон, в друг случай за сребърна лисица тя дава целия си хонорар от Военното министерство за „Мълчаливи герои”... Веднага ще уточня обаче, че тези разкази обикновено имат анекдотичен и самоироничен характер и че те подчертават една „непрактичност” в паричните работи и въобще нещо лудешко, смахнато („Моя сумасшедшая дочь” - коментира майка ѝ.) Дрехата е по някакъв начин несъответна, несъразмерна, прекалена - и тъкмо това несъответствие е за Габе заслужаващото да влезе в разказ. Зад лудешкото пилеене, което превръща ненадеждните писателски доходи в рокли и сребърни лисици, трябва да прозира живот без солидни устои, в безгрижна несигурност, живот - пътуване без билет, стъпване в празното... Напротив, безкрайните инвентаризации на тоалети у Багряна не носят и следа от усмивка и по принцип целят да покажат колко солидно

25

са закопчани всички пафти и колко добре са изгладени всички плисета. Често пъти я виждаме да ги крои, преправя, шие сама, заема - поуката обаче неизменно е, че те ѝ стоят „много хубаво”. Толкова хубаво, че залепват към собственицата си като ажурените чорапи от следната история: „Някой казва: - Какви хубави чорапи! - Пък

Дечко (Узунов) пита: - А формата на чорапите харесва ли ти?" Между дрехите и онази, която ги носи, няма отстояние: те ѝ пасват, лепват, колкото и да са преправяни и пребойдисвани, така свършено, като ажурените чорапи и като постфактум скроената история на „потомка”. Дрехата у Дора Габе, купена с цената на непомерни разходи, е винаги малко нещо „на уж”, у Багряна, пестеливо спасена от скромните доходи, тя изразява *същината* на онази, която я носи, дори когато става дума за театрален костюм: „Много хубаво ми стоеше. Имах черно домино на очите, но *всички ме познаха* (курсива мой, М.Н.).” Тези дрехи прилепват като собствена кожа не само към онази, която ги носи, но и към самата ситуация, и към спомена за нея: „Спомня ли си Бретан, виждам се в тази рокля.”

Тъждествеността между дрехата и персоната под нея стига до там, че дори върховната покруса трябва да бъде изразена като безпорядък в тоалета: „Бях с черна копринена рокля, с нея имах много хубав (няма начин - М. Н.) портрет, който бе у мамини. И само едно си спомням - в тази улисия нямах черни чорапи, а бях с обикновени бежови... Нямах креп на главата, само с някаква шапчица.”¹⁵

Толкова я улисала смъртта на Боян Пенев, че не се облякла както трябва! Над зейналите бездни - на смъртта, раздялата, времето, аза -Багряна изтъквава своите спомени за дрехи; самият спомен е дреха. Предачка, тъкачка, шивачка като героините в ранните си стихове, колкото и да обича широките пространства, Багряна не може да търпи празното, неочертаното - лишено от биографии и портрети зияние. „В свилени шалвари и тюрбан” прабабата изскача, за да го затули, и заедно с нея изскача перфектният разказ, синтаксис, ритъм. В един анекдот на Блага Димитрова Габе и Багряна се появяват на президиума на Съюза на писателите в еднакви рокли. Какъв конфуз! Тази отчасти забавна, отчасти смуцаваща еднаквост и въобще мистериозното двойничество на поетесите трябва обаче да бъдат вкарани в полагаемите се граници. Тези две любителки на пътешествия странстват по твърде различен начин из териториите на поезията. Дрехата, оказва се, изразява тези разлики. У Багряна тя предлага синтаксиса на една субектност, която при цялата си любов към роматническите далнини, не губи никога куфара си. У Габе дрехата е изпаряващата се метафора за аза като прахосване, разхищение, разпиляване.

26

Габе търпеливо търси изказа на тайната, безкрая и пустотата, чиято гледка никога не се опитва напълно да затули. В това твърде важно отношение, тя е лирически антипод на Багряна. Фактът, че литературната история е дала първенство на фетиша, на маскарада в Лакановия смисъл, се нуждае може би от по-нататъшно обяснение, но едва ли може да ни изненада.

И така, вярвам, че конструирането на женската литературна история се оказва диктувано, от една страна, от спецификата на женската времевост, т. е. от припокриването на линейното и монументалното време; от друга страна, от специфичния начин, по който първите български поетеси моделират тази времевост в собственото си творчество. От тази гледна точка, Мара Белчева изпуска първенството поради затворено-цикличния, изцяло монументален характер на времето в нейната лирика; а Екатерина Ненчева - поради тоталната анихилация

¹⁵ Примерите с Багряна са от Димитрова, Василев 1975: 179, 173, 122, 210.

на времето в точката на меланхоличния стазис. Дора Габе, поради своята твърде модерна трактовка на времето като фактор на разидентификация на аза, би могла да бъде само по-късна, не и първа поетеса. Багряна е онази, у която единството на монументално и линеарно време намира най-точния си израз: така полагането ѝ като първа българска поетеса е може би хронологически произволно, но логично... тъкмо с оглед на времето.

ОЩЕ СЮЖЕТИ: ЛЮБОВНИ ТРИЪГЪЛНИЦИ И ИНТЕЛЕКТУАЛНИ ДВОЙКИ

След Багряна поне за известно време женската литература е факт. Какво да се прави с този факт? Тук ще се спра на два наративни механизма, които съпровождат вписването на началата (онези начала, прочее, които, както уточних по-горе, са съумели да се скрепят) на българската женска лирика в българската литературна история. Любовни и при това любовни тъкмо в Пигмалионовския смисъл, който споменах в уводните думи, тези начала носят отпечатъка на желанието и волята за женско писане у мъжете, които създават българската литературна история: по силата на тази еротизирана воля, Боян Пенев се отзовава в легитимиранта от него история в компанията на две поетеси, а Яворов остава без нито една... почти.

Доколкото обект на вниманието ми при тези начала ще бъдат Дора Габе и Елисавета Багряна, бихме могли веднага да кажем, че Багряна очевидно се стреми да препотвърди и употреби предложените ѝ сюжети за собствена изгода, докато

Дора

27

Габе, като по-скоро потърпевша и в биографичен, и в литературно-исторически план, се опитва да ги подкопае и с една наистина целеустремена и дълголетна упоритост да ги пренапише. По-внимателното вглеждане би разкрило обаче, че и двете поетеси вместиат литературно-историческия наратив по посока към другата времеост, митична или празна, но така или иначе монументално-окупнена. Речта ни ще е за любовните триъгълници и интелектуалните двойки като наративни стратегии за контрол върху конституиращото се чрез това двувремие присъствие на жени в българската литература и за усилено на Дора Габе (най-вече) да създаде контра-наратив. Не съм сигурна относно степента, в която първият от тези механизми - а именно, литературният триъгълник а ла Яворов и Пенев - е засвидетелстван при други културни обстоятелства; що се отнася до втория обаче, той е толкова обичаен и разпространен, че продължава да диктува еротизираните властови структури дори в заявено феминистката литература. Очевиден когато е биографично проявен (от Абелар-Елоиза до Сартр-Бовоар, Хайдегер-Аренд), този механизъм на интелектуално сдвояване е далеч по-любопитен и по-малко осъзнаван, когато се разгръща чисто интелектуално и текстуално. Разбира се, тъкмо междата, разделяща биография от интелектуално родееие е съмнителна в тези структури на авторитета, които оформят биографиите и продължават да работят отвъд тях. И все пак това не означава, че трябва да се откажем от въпроса на кой именно етап възниква интелектуалната двойка като йерархичен конструкт (учител/ученичка, или, в по-радикалното виждане на Мишел льо Дьоф, дух/тяло) - дали, сред тези течения, които влачат всички ни, това е работа на биографи, на

коментатори от един или друг вид или на самото женско писане, влюбено по този именно начин. Това, което ми се струва важно, е възможността да се види както обладаността на някои Лаканиански, Деридиански, Фукодиански или Делъозиански феминизми от подобни духовно-любовни структури - въпреки каквито и да било пространствени, времеви или сексуални препятствия - така и случаите, в които авторките са били вграждани в подредбата на интелектуалната двойка против волята си и против свидетелствата на текста. Иначе казано, тезата ми е, че както интелектуалната двойка по принцип, така и пикантната българска комбинация от триъгълници и двойки, която посредством любовно-семеините драми манипулира литературната история, не са просто явления от сферата на клюките, а дисциплинарен ход, който подсигурава господството на „големия наратив” на мъжката (литературна) история над рисковете от навлизането на женски имена в нея.

28

Йерархии и геометрии

От днешна гледна точка тези геометрични процедури ни се явяват все пак в любовно-наивна светлина: съвременната тенденция да се конструира българския канон около едно терористично ядро, което предлага литературно-теоретичен корелат на новоизригналата борческо-яничарска мъжественост, разполага с къде-къде по-фини и окончателни методи за принципиално изтласкване на женското авторство. Вместо хетеросексуалната патриархалност, моделът днес е на хайдутско-копнежното братство.¹⁶ Някога си мислех, че нагонът да се оформят любовни триъгълници в българската литература се дължи чисто и просто на страха от ерозирането на мъжествеността от фигура на авторитета до „само” еротично-любовна фигура. Това несъмнено е налице: чертането на триъгълници в българската литература за сметка на почтената употреба на фактите наистина има функцията да метне върху скандала мантията на духовния авторитет. Това обаче не изчерпва дълбините на сюжета.

Нека се вгледаме в двата митични триъгълника: Яворов - Мина -Лора и Пенев - Габе - Багряна. Първото, което веднага се хвърля в очи е, че две от изброените жени могат да функционират само с първите си имена, но не биха могли само с фамилиите (Яворов-Тодорова-Каравелова). Нека оставим това засега без коментар. Проблемът, който разбира се всеки поназнайва, е, че всичките или почти всичките тия хора имат многобройни любови. Яворов е непрестанно влюбен. Пенев (но за това официалните регистри предпочитат да мълчат) е дори невъздържан (Михаил 1994: 119). Жените - това вече е *друг сюжет*, за специално изследване - също не са от най-домашния тип. И все пак трудът по триъгленето започва, ръководен, очевидно, от следните мотиви и съображения:

1) Триъгълникът утвърждава полигамията като мъжка привилегия поне що се отнася до литературните работи. Ето защо от (нека си го кажем) промискуитетния мизансцен се изтръгва пестелива геометрична фигура с един мъж и две жени.

¹⁶ По израза на Димитър Камбуров, „От Ботев до Ани Илков”. В тая милитантна чета не е останало място дори за байрактарка: жената изцяло се оттеглила във фигуративното, наративното и въобще каквото там може да й се случи като превърнато в текст тяло.

Презумпцията е, че литературността не може да се гарантира от жена като център на триъгълника и тъй като, от друга страна, някак си не може да се пренебрегне наличието на мнозина други мъже в тези компании, те са отстранени като литературно-исторически неважни. Т. е. при така слагащия се сюжет извънлитературните съпрузи и любви на жените (като Шапкарев, например) - за разлика от Мина и Лора - нямат шанс да се превърнат в литературно-исторически персонажи. Резултатът е, че там, където триъгленето би

29

могло да се извърши по-скоро от женската страна (Мара Белчева -Христо Белчев - Пенчо Славейков), то, общо взето, се потушава.

2) Триъгълникът утвърждава йерархията на създател и творение: в него работи Пигмалионовски под-сюжет. Т. е. тъй като няма как да се подмине съвсем факта, че мнозина от изключените мъже са все пак литератори (сред любовите на Дора Габе можем да изредим Йордан Стубел, Витезслав Незвал, Константин Федин; сред любовите на Багряна е Раде Драйнац и т. н.), връзките на *вече създадената поетеса* също не са от литературно-исторически интерес. Така например писмата между Габе и Незвал, които излизат още през 1981 година в Чехия, излязо-ха едва неотдавна на български - като - при цялата ни благодарност към Вътьо Раковски, че направи достъпни тези писма на български -едва ли трябва да се изненадваме, че това издание е посветено на годишнина на Незвал, че то е озаглавено „Българският роман на Незвал” и че освен някои мили и пикантни подробности за Габе там не присъства и намек за факта, че времетраенето на тази кореспонденция обхваща създаването на стихосбирката „Лунатичка” (всъщност единият от важните пасажи, в които Габе разказва за работата си над тези стихове, е изпаднал, навярно по чисто технически причини, от българското издание - ще се върна към това; вж. Nezval 1981:159-163; Раковски 2000).

3) Триъгълникът утвърждава мъжко-женската йерархия не само посредством литературно-полигамното право и правото на „създателя”, но и посредством йерархията на жанровете. Колкото и велик поет да е Яворов, триъгълникът грижливо го опазва от поетесите, които той неуморно създава, и му присъжда две жени, които пишат красиво, но само частни писма. Както вече отбелязах, тяхната принадлежност към непубличното пространство се отразява в преобладаващото спрямо тях назоваване само с първо име. Бидейки критик и литературен историк, човек академичен и институционален, с една дума, по-мъжествен от гледна точка на социалните подредби, Пенев обаче може да удържи на напора на две поетеси. Тъкмо тук се отваря пукнатината, където потъва връзката между Яворов и Габе.

4) Триъгленето е подчинено на по-нататъшни жанрови специфики. Около Яворов се концентрира и филтрира трагизма: Мина умира от самото си неземно съвършенство, креещ ангеличен цвят, недокоснат от сексуална гнъс; Лора умира от екстремностите на страстна плът и като призрак лек повлича поета със себе си. Двете жени подозрително добре се вписват в Яворовата, символистката и въобще митично-мъжката феноменология на женското, разпъващо мъжката душа: ангел и демон, дева *femme fatale*, мраз и жар - „като антична (sic!) трагедия.” Пенев успява да умре съвсем делнично и по рационалистически поради ненавременна или въобще неспособна медицина. Като литературен

30

историк обаче задачата на Пенев е не да изтръгва сълзи, а да излъчва литературна история, тъй че съвсем закономерно тази му инак нелепа смърт не се отчита трагически. Същественото в случая е, че преди да умре, той съумява да привнесе в българската литература (изпълнявайки проекта от „На Острова на блажените”, над който Пенчо Славейков също работи двустранно, но който в това отношение губи състезанието с Пенев) първата „истински женствена” българска поетеса. Това, както е знайно, той прави на два пъти, драги читатели и читателки - и Дора Габе, и Елисавета Багряна са поздравени при излизането на първите им поетически книги, с двайсетгодишен интервал помежду им, като авторки на „първата истинска женска поетическа книга.” Т. е. Пенев съумява двукратно да участва в началата на българската женска лирика.

Ясно е, че в тези геометрии, където мъжко-женските йерархии се припокриват с йерархиите на жанровете и на отношенията творец-творение, трудно може да се намери място за сюжети като аборта на Мина, който навярно утежнява състоянието ѝ, децата, които Пенев, а, мълви се, и Яворов имат от други жени, други мъже, които Габе и Багряна си разменят (Багряна ги отнема от Габе, която пък никога не се разсърдва кой знае колко) и пр. Един интересен и непроследен сюжет е „съперницата” - след „Земен път” (но навярно биографически по-точната дата е след „Някога”) Дора Габе излиза извън периметъра на отровно-очарованото и взаимно разяждащо пропадане в погледа на една съперница, която съвсем недвусмислено е и двойница. Вместо да лее кръв в тази битка - била тя биографическа или лирическа - която оттук насетне ще се стопа в блясъка на идеализацията, Габе се заема, десетилетие след десетилетие, да подкопава самия исторически разказ. Тя го атакува в най-уязвимата му точка - ако Яворов, а не например Йовков е литературният любовник, когото тя се стреми да реабилитира, това, струва ми се, е защото с този пестелив жест поетесата *разрушава едновременно двата триъгълника: както* на Яворов, така и на Пенев. Трудно можем да си представим по-елегантно замислено и по-деликатно осъществено отмъщение - и литературно, и любовно.

Анти – Пигмалион

Посредством този жест Дора Габе се опитва да постанови свой собствен триъгълник. Признанието - или мистификацията - че Яворов е първият ѝ мъж е направено от Габе в нещо като литературно завещание: по изричното желание на поетесата и с потвърждението на нейния подпис критикът Георги Тахов публикува *след смъртта ѝ* стихотворението „Женска кръв”, където дефлорацията и посвещаването в творчеството се пресичат във фигурата на Яворов. Друго късно стихотворение,

31

публикувано по-малко от година преди смъртта ѝ (през април 1982), е посветено на Боян Пенев: така до последно Габе се бори за литературното си право върху тези именно двама мъже. Най-сетне в също посмъртно публикуваното стихотворение „Раздяла” тя се обръща към своите читатели или продължители (към младите поети, според Георги Тахов - на тази абстракция тя дарява и апартамента си). С тези три - не толкова стихотворения, колкото маркиращи жестове, „легенда” за

разчитането на лирическото ѝ завещание - Габе отново пестеливо и деликатно настоява върху своя собствен литературно-исторически сюжет. Мъжете са двама - единият е първият, другият е „во веки веков”. Спрямо никой от тях тя не стои в позата на ученичка. Писането ѝ е обърнато към онези, които идват след нея и, които, надява се тя, ще продължават да я търсят в онези прости елементи, от които е изграден минималистичният свят на късното ѝ творчество. Заедно с това тя прави каквото може, за да изтъкне *любовния*, а не *педагогическия* характер на тази биографично-литературна конфигурация. Сянката на Пенев, която навестява лириката ѝ в десетилетията след смъртта му, е далеч по-сложна от това, което ще споменем тук, и заслужава специално внимание. Все пак нека подчертаем, че Габе настоява върху свойството на думите да разделят и Пенев отново и отново е любовно възвръщан посредством фигури на лишено от очертание присъствие, на „заревото” и мълчанието: отронена от небето сълза, силует на фона на планината, полъх, навремени сливащ се с религиозно-неизповедимото. „Не помня думите ти/ помня твоето мълчание....” Отвъд тези посмъртни идеализации остава некомментираният от поетесата факт, че тя прописва отново благодарение на раздялата си с Пенев. „За жалост, моят растеж дойде след неговата (на Боян Пенев) смърт” (Кралева 1987: 77). Но също „(Боян Пенев) дори забрави, че бях писала стихове. Аз му трябвах” (Сарандев 1986:107). Яворов е обаче фигурата, чрез която Габе влиза в схватка със сюжета за женското литературно ученичество - ще се върна към това. Все пак тъкмо този е сюжетът, неприятният за Дора Габе сюжет, който я ощетява и лично, и професионално и който съпътства установяването на Багряна като първа поетеса. И тъй като изказах вече достатъчно съображения в полза на анти-фактическото положение на Багряна като първа българска поетеса, време е да пристъпя към някои по-конкретни измерения на този литературно-исторически анахронизъм.

32

ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА И ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЖЕНСКА ЛИТЕРАТУРА

Приносът на Елисавета Багряна към историята на българската женска литература е, че тя прави тази история възможна. Ще се опитам да набележа не само пътищата, по които Багряна постига това, но и фундаменталните препятствия, които тя преодолява, без ни най-малко да се затрудни. Да се говори за история на женска литература е един принципиален проблем. Благодарение на Багряна обаче в българската литература с всичките ѝ исторически апории може да се говори за история на женската литература. Тази история следва някои специфични фигури - фигури полумитични-полудемитологизиращи, т. е. заиграващи едновременно с мита и с неговото разобличаване. Тези фигури рушат линеарността и в тоя смисъл разколебават самата идея за историзъм. И все пак именно благодарение на тях - по техните кривулици и обходи -българската поетеса може да се обръща към миналото като към минало на своите поетически майки. Т. е. да се постави като „потомка” и наследница, макар и чрез едно парадоксално завихряне на времената и поколенията, за което ще стане дума накрая.

БАГРЯНА И КРЪСТЕВА - СЮЖЕТЪТ НА ЕДНА ТРАНСПОЗИЦИЯ

Първата част е донякъде методологическа. В нея от една страна Юлия Кръстева е представена като „щерка вярна” на Багряна - т. е. обръща се внимание върху факта, че при цялата си теоретична многостранност творчеството на Кръстева, подобно на поезията на Багряна, разполага посланието си между вечността и светостта (та макар и с повечко ударение върху възвишения ужас) на материнската фигура. С други думи, без да се правят догадки относно някакви преки влияния, демонстрира се далечният обseg на творещото история дело на Багряна. От друга страна обаче, Багряна е сътворявана през Кръстева повече или по-малко по начина, който коментирам в последната част, така че не е съвсем ясно доколко Кръстева е теоретическото продължение на един нашенски полуфолклорен-полуправославен културен архетип и доколко Багряна, така както е представена тук, е конструираният лирически пример на един вносен теоретизъм. Не е ясно, накратко казано, коя от двете предхожда другата. Това заиклящо напредване на времето в удвояването

33

и преобръщането на отношението майка-дъщеря е до голяма степен направено възможно от творчеството на самата Багряна - от особения жест, който тя прави назад, към патриархалните традиции и напред към бъдните сестри. Но то е направено възможно също така и от творчеството на самата Кръстева - или по-точно от събирането на Багряна и Кръстева в сюжета (разгръщането във времето) на една пространствена операция, каквато е транспозицията.

Едно уточнение

Но що е транспозиция? В употребата на Юлия Кръстева този термин означава междутекстов пренос в оня смисъл на междутекстовостта, върху който Кръстева настоява - скок от един код в друг (да кажем, от средновековната карнавална култура в романа на Рабле), а не обикновено преплитане на литературни отгласи и препратки. Сюжетът, който се предлага тук, е транспозиционен, доколкото прескача от един език в друг и от лирика в теория, очертавайки зона на пресичане между Елисавета Багряна и Юлия Кръстева. По-интересните междутекстови операции обаче са отвъд - в онова културно пространство, което ще се опитам да наместя, макар и мимоходом, между фолклора и православието. Самата Кръстева е склонна да вижда характерното за това културно пространство разположение на фигурите на майката, майчинството и материнската власт - на вечната и святата - като специфика на нашата част от света. Отвъд спецификата обаче, твърди тя, работи универсалната праформа на всяка междутекстовост, а именно скокът на прото-говорещото същество от „хората” - Платонов термин, чрез който Кръстева бележи изначалната слягост с майката - в субективността и езика. Творчеството на Багряна и Кръстева се обръща към транспозицията на предвремевия матерински пра-код като към своя стратегия на говорене и тъкмо чрез тази стратегия фундаира парадоксалния историзъм на женската литература. Тук аз скицирам три момента в тази стратегия.

Едно отклонение

Преди това няколко думи за фигурата на майчинството у Кръстева. Кръстева проблематизира тази фигура като пространство, трудно достъпно за разума, принципиално разположено отвъд времето и назоваването. Самото намерение да се говори за такова пространство е вече апоретично: да се ввлече в езика неназовимото означава то да бъде изгубено - неназовимото е тъкмо онова, което не е в езика. Линеаризацията на синтаксиса надробява неговата надвремевоост: всяко полагане в концептуални рамки го унищожават.

34

Кръстева обозначава тази безизходица с термините „хора” (зает от Платония „Тимей”) и „семиотично”: термини, които по собствената ѝ логика назовават нещо, което не е поради самото това назоваване. Но -и това е същественият момент, върху който теоретичката настоява -онова, което „работи” в езика не се изчерпва с линеарността, синтаксиса и логиката. Ето защо хората може да бъде не само назовавана и полагана по крайно проблематичен и дори пагубен начин в теоретичните изследвания; тя може да бъде „означавана” отвъд значението и референциалността посредством известна прекомерност, излишък, преизобилие и склонност към крайности в литературата и изкуството. Това означаване, това подреждане извън значението, което разфигурява слятостта подобно на зигзагите и плетениците по древната керамика и което ни радва, без да ни казва нищо, е архаичен майчин език (Gimbutas 1989): гукащ, вокализиращ, ритмичен, мускулен, жестов, пеещ, танцуващ и т. н. Ако не руши или не създава значенията, този „език” ги прекосява, тревожи и разтърсва: като ритъм и прекомерност на звука в езика, като излишък от цветове в живописата, като самия преизобилен принцип на музиката и танца, а във всичко това като крайната и неозначима артикулация на екстаза и смъртта.

Полагайки това ритмизирано пространство като пространството, „където се зачева едно тяло, една самоличност, един знак”(Kristeva 1977: 435), Кръстева разгръща напърно на теорията си един разказ, една история - разказът и историята за майката, за нейното отсъствие (защото тя е винаги задпределна на синтаксиса и логиката) и за нейната власт (защото тя е тяхната конституираща и пораждаща задпределност). Историята е при това покъртителна, тъй като ни разказва за изгубения рай на една предвечна слятост с майката, за преждевременната загуба на тази слятост, наложена от необходимостта на говорещото същество да встъпи в ненадеждния „свят от значения”, за страданията, страховете и копнежите, причинени от раздялата и за неуморното скиталчество в търсене на майката от страна на говорещото същество, изгнаница, склонна към униние и екзалтации, и обречена завинаги да броди през чуждите земи на други езици, които обещават възсъединяване с майката, но все повече се отклоняват от нея. И тъкмо в това странстване на теорията на Кръстева през фикцията възникват зоните на пресичане между нейната стратегия и стратегията на Багряна.

Вечността

Пространството - или потенциалното още-не-пространство, в което се пораждаат значенията - Кръстева определя като сфера на женското либидо. Фройд говори за едно либидо - мъжко - присъщо и на двата

35

пола. Женското либидо, което Кръстева извежда от Уиникот и Мелъни Клайн, но което препраща и към идеализациите на отношенията между майка и дъщеря в българския фолклор (вж. по-подробно у Николчина 1997), е също така присъщо и на двата пола. Мъжкото и женското либидо следователно предлагат типология на привличането, а не типология на телата. При това Кръстева все пак подчертава, че доколкото е лишено от нагон, обект и време, женското либидо не е либидо в точния смисъл на думата; че доколкото се стреми към сливане, а не към игрите на власт и подчинение, на преследване и притежание, то не може да замести агоналната диалектика на Ерос; и че неговите енергии и приложения, мобилизирани от метафоричния скок на вчувстването, а не от метонимичния бяг на желанието, не са в сферата на сексуалността, а в любовта.

Защо тогава присъщото на двата пола либидо е наречено от Фройд мъжко, защо присъщото на двата пола любовно квазилибидо е наречено от Кръстева не само либидо, но и женско? Обектът „дете” в теорията на Фройд възниква, според анализа на Кръстева, от смъртта на бащата на бащата (Фройд) - възниква в зоната на Едиповия триъгълник от вината спрямо мъртвия баща на сина, който сам е вече баща, и затова възниква като винаги вече остаряло, прелъстяващо безпогрешния баща дете, дете, снабдено от самото начало с нагони, с ерогенни зони и дори с генитални желания. „Бащата е мъртъв, да живее бащата, който съм аз” - ни казва Фройдовата теория. От своя страна пред-Едиповото, току-що родено, невръстно дете от теорията на Кръстева възниква от проникнатото посредством родилния акт тяло на майката. Раждайки, родилката се слива с тялото на своята майка. Това скандално обяснение на Фройдовото описание на детето като заместител на пениса - доколкото раждането прави тялото на майката проницаемо за дъщерята - ситуира новороденото в един необикновен триъгълник, където другите две страни са майката и нейната майка. Несигурен триъгълник, образуван от удвояването на двойката майка-дете. Женското либидо, с други думи, е мястото или безместното, където майката се съединява с майка си. Ако според Кръстева „Едиповият комплекс” е може би Фройдовият изказ на траур по мъртвия му баща, нейната собствена пред-Едипова конфигурация празнува раждането на детето. „Майката е жива, да живее майка ми, която съм аз.”

За разлика от Едиповия триъгълник, оформян от изискващото обект мъжко либидо, в пред-Едиповия псевдотриъгълник силите на привличане са безобектни, те напомнят любовния диалог на бременната жена с приютения в утробата ѝ плод и се разгръщат като „отваряне-затваряне, разцъфване-увяхване, двоене едвам установено, което внезапно се свлича в една и съща топлина” (Krivcheva 1983: 104). Това пред-Едипово безместие е следователно белязано от тенденция към сливане, при което

36

жената си възвръща - и изчезва в - своя пръв любовен обект, във фантазма за единна прасубстанция в непрестанен процес на диференциране. Това сливане се изживява като тотална еротизация, като любовно нажежаване на самата вселена,

при което азът се разтваря и стапя в мистичния блясък, екстаза, нирваната, блажената пустота на все-общността. В това свое безмерно сияние женското либидо, поради което всяка човешка любов изглежда така недостатъчна, е изворът на фантазмите ни за безсмъртието и вечността. И така стигаме до Багряна. Защото вечността у Багряна - както се вижда от стихотворението „Вечната” - е прегръдка, в която мъртвата майка, понесена от писъка на рожбата, намира себе си жива в собствената си идентична дъщеря и в която дъщерята, сливайки устни с един неясен друг, шепне името на майката, което е нейното собствено, шепне го с шепот, който е това именно сливане, това слепване на името в удвояването на устните. Размиването на границите между живот и смърт, минало и настояще, аз и друг, прегръдка и назоваване, благоуханното и екстатично трансмутиране на смъртта в неунищожим живот, неясната, шеметно текуща, отвъдсловесна безмерност на едно неопределимо „натам”, където пламъците се сливат, бележат пространството, към което „омагьосаната душа” на влюбената у Багряна неизменно изисква да бъде водена. „Говори, говори, говори” - но, притворила очи, слуша ли тя, или се носи - в „Унес” - по неговия глас, ала вперила поглед другаде? Странно е до каква степен безвъпросно е приемано твърдението на Багряна, че нейните греховни пориви са израз на вярност („Потомка”) или на невярност („Към нея”) не към друг, а към нея, към майката; твърдението, че нектареният дар „от женствена и майчина любов и скръб събран”, макар и да бъде отхвърлен от Бог-отец, ще бъде непременно „впит” във вселюбещите недра на Родителката („Вечерня”; но този мотив се появява и в други стихове на Багряна, например „Майко, знам...”). Подобно на родилния акт според Кръстева, писането на стихове у Багряна - но и самата ѝ влюбеност, от която се раждат тези стихове - се изживява като дар за майката. Отвъд Него (стиха, любимия) е винаги Тя, в която Влюбената, напряко него, разтваря сърцето на великата си жажда. Влюбеността на Багряна храни - и се подхранва, както и словото на древния поет на „Дао Де Дзин” - от Великата Майка и това упование в една безпределна прегръдка е качеството, което Багряна дели с Дора Габе и което Кръстева, не пропускайки да цитира „Дао Де Дзин”, драматизира. В този смисъл Багряниното „води ме” е не оставяне в ръцете на любимия мъж, а опит той да бъде унесен - и неговото слово изсмукано - отвъд пределите на мъжката еротика с нейната садо-мазохистична диалектика, към заревото на сливащите се, пламтящи пространства, към първозданныя блясък, който Кръстева проблематизира като „женско либидо”. Но целта ми тук не е да изявявам хомосексуалния слой във

37

влюбеността на Багряна. Целта ми е да проблематизирам Багрянината стратегия на говорене като транспозиционно приложима към стратегиите на Кръстева. Вечността на женското либидо е първият момент от сюжета.

Светостта

Както мъжкото, така и женското либидо са подплатени от научен мит, който обосновава техните разрушителни, смъртоносни страни: Фройд извежда болезнените, маниакалните и деструктивни аспекти на Ерос от предисторията на материята, която се размножава чрез делене преди да придобие органи с еротична и

възпроизводствена функция; Кръстева, от своя страна, приписва опасните деперсонализиращи аспекти на женското либидо на неговите утробни, стремящи се към сливане измерения. И в двата случая е налице парадокс: деленето е смърт, която се оказва път за размножението на клетката; утробата е живот, която се обръща в „разяждаща смърт“ за нежеланите да се разделят. Женското либидо крепи обещанието за мистична загуба на аза, но също така и заплахата за такава загуба. Тъй като се гради от минимални различия и се характеризира от нестабилност и тенденция към съвпадение на позициите му, пред-Едиповия триъгълник се поддържа само с огромно усилие и с цената на страховита борба между една жена и друга жена, между майката и нейната майка. Борба за оразличаване, толкова по-трудно, колкото по-вкоренено е митичното очакване за тяхната еднаквост. Възвръщането към майката чрез майчинството е в тоя смисъл не само блаженство, но и ужас - ужасът на възобновената в обратен ред (но що значи „обратно“ в това безпространствено безвреме?) драма на отделянето и индивидуацията.

И така, женското либидо изисква жертва, изисква самото то да бъде жертвано, за да стане възможно съществуването на Друг. Светостта е отказът на майката от детето, съгласието ѝ то да се отдели от нея, готовността ѝ да го загуби. Само съгласявайки се да го загуби, майката осигурява неговото оцеляване - така е в „Жертвата“ на Багряна, където този самоотвержен майчински акт е поднесен на парадигматичната света майка, Богородица. Едва когато майката казва „вземи го“, но не на друг, а на светата майка, на майката като такава - младенецът е спасен. Т. е. той е спасен само като пожертвай от майката за майката.

Християнството - и тук Кръстева винаги изтъква значението на Православието при историческото оформяне на култа към Дева Мария - дава гениален израз на тази жертвена необходимост посредством сълзите на Богородица, посредством нейната - ако се върнем към стиховете на Багряна - „странна загледаност“, която не може да не съзира разпятието над люлката („Святата“). Доколкото митът за Деметра и Персефона е отдавна

38

мъртъв, отделянето на детето от майката се представя за западния човек като отделяне на сина от майката. Стиховете на Багряна за светостта обаче по любопитен начин възпроизвеждат отношението майка - дъщеря - не само в „Жертвата“, където посвещението уточнява лирическият глас като глас на дъщерята, но и в „Святата“, където обръщението към Богородица се извършва в пространство различно от пространството, в което е младенецът, различно от пространството на неговата слава и неизбежна смърт. Майката се вижда в младенеца, дъщерята - в майката, но от една всеразбираща дистанция, която ги разделя именно посредством съчувствието им към преходния мъжки свят. Така стиховете на Багряна за светостта, едновременно състрадателни и подчертано дистанцирани, бележат отстоянието между майката и дъщерята - както необходимостта на това отстояние, така и неговата форма, която поставя помежду им мъжкия свят като неизбежен и все пак пожертвайният едната за другата. Такъв е вторият момент от сюжета.

Странстването

Това, което крепи гласа между вечността и светостта, между ужаса и нирваната, и у Багряна, и у Кръстева е фигурата на пътя, на странстването. Въпросът тук не е в изгнанието на Кръстева и в неговия биографичен корелат - вечните пътувания на Багряна, а в едно отлагане, което разгръща словото им. И двете авторки полагат своето говорене като овластено и озвучено от майката - то тръгва от нея, предназначено е като жертвен дар за нея и се осъществява като обещание за завръщане „към нея”, за едно апокалиптично „разтваряне на сърцето”, което най-сетне, „като пред бога” ще изкаже всичко за великата жажда. Този апокалипсис обаче постоянно се отмества посредством еротично-метонимичната разгърнатост в поредица от обекти на любовта или анализа. Между вечността и светостта, с други думи, е междинният мъжки свят - влюбванията на Багряна, аналитично любопитството на Кръстева към направата на мъжа-творец - и, в крайна сметка, едно двойно движение, чрез което писането, това именно писане, писането от дъщерята към майката - прави възможна историята. Първото движение усвоява патриархалната литературна традиция. Второто движение от-странява майката като различна от дъщерята. В следващите страници ще се спра на тези две движения в творчеството на Багряна.

39

РОДЕНА ОТ ГЛАВАТА: БАГРЯНА И ПАТРИАРХАЛНАТА ТРАДИЦИЯ

Зевс обладал и Метида, която меняла облика си, за да му се изплъзне. Но когато все пак забременяла, той я гълтнал, защото му казала, че след момичето, което щяла да роди тогава, ще роди син, който ще стане господар на небето. Уплашен от това, Зевс я погълнал. Когато дошло времето за раждане, Прометей или, както казват други, Хефест го ударил с брадва по главата и оттам изскочила Атина в бойно снаряжение...

Аполодор

„Вечната и святата” се появява през 1927 година. Тази първа стихосбирка на Багряна, бавно и внимателно подготвена, плод на прецизен и самокритичен подбор, е една от най-шумно посрещнатите книги в българската литература- посрещнатата най-вече с възторг, но понякога и с изблици на раздразнение. И възторгът, и раздразнението са предизвикани от онова, което още първите интерпретатори на поетесата определят като същина на посланието ѝ и което се съхранява като най-физиономична нейна черта при по-сетнешното осмисляне на творчеството ѝ - а именно „бунта на жената”, „стремежа към волност, към освобождаване на дълбоките жизнени сили, които се крият в нейната природа” (Динеков 1982: 81). Това тълкуване на творчеството на Багряна през призмата на женския бунт предполага: 1) наличието на сковаващ, насилствено установен стереотип за женственост, който нерядко се извежда от османо-ориенталското наследство и който се основава на подчинението и отказа от личностна изява; и 2) наличието на изконна „вечна женственост”, на „самодивска стихия”, според предложената още от Иван Мешков формула, която вечна женственост разчупва стереотипа и

утвърждава правото си на волно, шеметно съществуване.¹⁷ Доколкото ми е известно, това съотнасяне между исторически налична и изконна женственост не се подлага на съмнение нито от почитателите, нито от критиците на Багрянината „освободеност“: разликата е единствено в различната оценка, която те дават на единия или другия модел, в предпочитанието им било към исторически „усмирената“, било към предвечно „стихийната“ жена.

40

Ако преобладаващото мнение е в последна сметка в полза на „самодивската стихия“, трябва да виждаме това като плод, разбира се, на лирическата убедителност на творчеството на Багряна, но също така и като следствие от традиционната за българската литература неприязън към, казано с думите на Здравко Петров, „безжизнения, безплодният интелектуализъм“¹⁸. „Вечната жена“ привлича българските критици, защото тя утвърждава противопоставените на интелектуализма стойности - природното, сетивното, първично-непосредственото, чувственото. Още в отзива за Багряна на Иван Мешков се появява ключовата дума „некнижно“: оттук насетне творчеството ѝ се тълкува тъкмо в такъв дух на простота, спонтанност и предметност. У Здравко Петров тези тенденции придобиват един по типичен начин заострен и краен вид: „по божествена примитивност и пламенност ни напомнят мургавите героини на Пол Гоген“ и „тя е безкнижна“ (Петров 1988: 97,100). Колкото и прекалени да са тези твърдения (едно да си „некнижна“, т. е. не като от книга, друго е да си „безкнижна“), все пак те имат своите корени в историята на критическото осмисляне на Багряна; те са израз на единопдушното убеждение, че творчеството ѝ разкрива една неизменна женска природа, положена, така да се каже, в самите основания на битието, и по същината си - отвъдкнижовна и предписмена.

Това убеждение непосредствено и безпроблемно - твърде безпроблемно, бих казала - се доказва от творбите на Багряна, които при това лирически удвояват нейния личностен мит - мита за пленената, окованата, но в последна сметка преодоляла робството, излетяла на свобода „кукувица“. Още в заглавието на стихосбирката - „Вечната и святата“ - е заложен оня код, който първите интерпретатори на книгата подемат и който трайно се установява в по-сетнешните тълкувания. Този код, този шифър е именно вечната женственост и то вечната женственост като същност, като изначална даденост, като онтологическа категория, поставена отвъд всяка и недосегаема - „святата“. Това е вечната и святата, т. е. неизменната жена - тя е, която се бунтува, която е непокорна като водите и вятъра, която не може да бъде спряна в клетката на традиционните схващания за мястото на жената.

¹⁷ В началото на своето изследване Людмила Малинова обръща внимание върху възгледите за мъжкото и женското начало в творчеството у Николай Бердяев, макар че не коментира неговото възможно пряко или опосредено (през Ахматова) влияние върху конституирането на българската женска литература. Това влияние - или самата изморфност на процесите около литературната рецепция на Багряна (чиято връзка с руската женска поезия с право или не се изтъква от Боян Пенев) се нуждае от специално проучване (вж. Малинова 1999: 5).

¹⁸ Разбира се съществена е появата на Багряна в контекста на двадесетте, но също така съществено е какво от това десетилетие оцелява като траен и все по-непродуктивен стереотип до края на осемдесетте.

Стига се до своеобразен парадокс: онова, което е ново и бунтовно, е било тук през цялото време, защото то е вечно, същностно и неизменно. Този парадокс не е специфична черта на творчеството на Багряна, а се отнася до цялата мистика на женствеността. Както ще се опитам да покажа обаче, в първата стихосбирка на Багряна има детайли и тънкости, които усложняват твърде ясната и проста позиция на нейния

41

женски бунт. Тези нюанси говорят за един по-скоро инструментален подход към мита за вечната женственост - като че ли в крайна сметка изначалната „жена” не е оня абсолютен, за който се представя на повърхността, а средството за осъществяване на една промяна. Тази промяна има от една страна дълбоко личностен смисъл, от друга страна обаче, тя се осъзнава като исторически поврат: и в двата случая тя не съвпада с мита за вечната женственост, а само си служи с него за собствените си цели. Ще се опитам да демонстрирам това въз основа на една ранна творба на Багряна - „Амазонка”.

Една уговорка

Запазвам си правото да не обяснявам кога точно демитологизирам интерпретациите на творчеството на Багряна и кога по-скоро ги заплитам обратно в мита. И все пак тук се налага да направя предварителна уговорка, че признавам и в известен смисъл съм принудена да приема митичния характер на присъствието на Багряна в българската литература.¹⁹ И тя, и Дора Габе са митични: има нещо чудотворно и благостно в самия факт, че те съществуват и с толкова грация се включват в една литература, десетилетия наред белязана от катастрофизъм. Те не се поддават на този катастрофизъм: можем да ги съдим за това, но по-правилно би било да им бъдем благодарни, защото през тяхното аристократично устояване струи висша милост, посланието, че духът на поезията може и трябва да оцелее. Тяхното толкова упорито оцеляване и -защо да не употребим точната дума - тяхното извънмерно дълголетие, озарено от две идвания на Халеевата комета, преляло отвъд жизнения кръгозор на което и да било поколение и някак си обидно-пренебрежително към мимолетността на останалите съществувания, придоби постепенно свръхличен характер и се сля с една надисторическа перспектива, която се губи в неясните глъбини на минало и бъдеще. Този мъгляв хоризонт, в който чезнат началото и края на „връстниците на всички поколения”, тази персонифицирана устойчивост на музическото съществуване - това е митът. Не случайно около образите на тези жени, около тяхното анекдотично столетничество, жизнелюбие, артистична свобода и любовен авантюризъм се преплитат, както около образите на древните божества, преклонение и охулване, страхопочитание и насмешка. Но митът - ако читателската ни благодарност ни тласне въобще към този мит - свършва дотук; оттук насетне започва литературата.

42

Още една уговорка

¹⁹ Уви, това изречение е писано през осемдесетте, когато Багряна беше още жива. Вж. Встъпителните бележки по-горе.

Защо ранната Багряна и защо късната Дора Габе? Този въпрос е бил многократно задаван, в смисъл че не трябва да бъде така и все пак така е - говори се предимно за ранната Багряна и за късната Дора Габе. За това има основателна причина и тя не се свежда просто до твърдението, че в тези именно периоди поетесите са „по-добри“ (това не е съвсем вярно и води до непростимото пренебрегване на „Някога“ (1924) и „Лунатичка“ (1932), а се отнася до спецификата на поетическото им дело. Творчеството на Багряна е бунтарско, то критикува унаследения стереотип на женствеността - стереотипа на подчинената, ограничена в рамките на бита жена. Критиката се осъществява чрез противопоставянето на друг, радикален образ на женствеността - образа на жената, която е „вярна щерка на земята“, която е „като природата“ (неудържима, първична, стихийна), за която чувствата са над всичко и която живее за и от любовта, която е поривиста, ирационална в постъпките си и т. н. Този образ не е нов, той в никакъв смисъл не е откритие на Багряна, той е също наследен от традицията, готов образ на женствеността, той също е стереотип. Разликата е в това, че първият се мисли като реално съществуващ исторически тип, а вторият - като черпещ сокове от някакви всевечно битийни основи. Не е било нужно Багряна да изгражда този втори образ - сам по себе си той е роден от традицията във всеоръжие, напълно зрял и завършен, така както Атина се ражда от главата на Зевс. Тъкмо неговата предварителна подготвеност и завършеност го правят удобен инструмент за един младежки бунт.

Стратегията на Дора Габе е друга - тя изисква аскеза, самоотречение, критика на готовите отговори, отхвърляне на вече изпитаните решения - ето защо творчеството ѝ е бавно, то се нуждае от премисляне и дисциплина, нуждае се от очистването на мъдростта, която в крайна сметка опира о безответната въпросителност и мълчанието. Творческата стратегия на Багряна е страдна и младежка, на Дора Габе, при цялата си „непримиримост“ - впрочем късната Багряна е, която предлага уточнението „обладана непримиримост“ - е изпълнима само от страховития кураж, от дистанцираната загледаност на зрелостта, която през двойния прозорец на цъфтежа и леда не се бои да отмахне думите и да се взре в нищото.

43

Халеевата комета

Драматизмът в творчеството на Багряна произтича от сблъсъка на два стереотипа на женствеността. Резултатът е взаимното им унищожение, трансформацията им в изчаквателно обръщане към едно бъдеще, което да е различно и нестеснено от съществуващите модели. Тъкмо в това се състои особената прогноза, която съдържат ранните стихове на Багряна - те предполагат свободното творчество на различната, преминала отвъд стереотипните женствености жена.

Не може да се говори следователно за надделяване на единия тип женственост над другия. Тълкуванията, които приемат, че единият модел измества другия, пренебрегват съществени акценти в лириката на Багряна. Изтъква се например това, че Багряна е вярна щерка на земята, за сметка на факта, че тя е вярна - или не дотам вярна - щерка на едно материнство, което я обгръща и зове отвсякъде и

което се свежда над нея с бляскавото око на Халеевата комета, огряла „с опънат огнен шлейф” „тъмното на бащиния двор” („Комета”). Багряна, с други думи, е щерка колкото на първичното, изконното, на зова на кръвта и т. н., толкова и на далечното: Халеевата комета, така чудно преплетена в живота ѝ, ярко озарила младостта ѝ и след 76 години смъртно преминала над хоризонта на една вече пределна възраст - Халеевата комета, нееднократно просветваща в стиховете на поетесата, несъмнено сияе като зов от безпределното и непознатото, но и като знак за неповторима съдбовност. Въобще може да се каже, че творчеството на Багряна се съпровожда от благосклонната и свършено недвусмислена загриженост на звездите. В късната творба „Сънища от разни времена” става дума за един младежки сън, в който героинята се носи с крилати кънки по замръзналото небе и изписва с движението си всичките знаци на Зодиака. Със същата кощунствена самоувереност тя общува с Халеевата комета. Това тревожно небесно явление, когато е нашепвало нещо на човечеството, нашепвало му е войни, наводнения и масови бедствения; за Багряна обаче то се явява със свършено лично, интимно и ведро (или във всеки случай посрещнато с ведрина) послание - послание за преминаване „отгатък видимия хоризонт”, послание за победа и тържество, за особено предназначение, за призвание.

Това призвание, ни повече, ни по-малко, се отнася до необходимостта да се обновят изворите на поезията. Обновяването се извършва чрез женската чувствителност, която се обръща изчаквателно към бъдещето. Тази самоувереност на Багряниното творчество намира ярък израз в „Амазонка” - ранна творба (1922), която по един наистина забележителен начин прогнозира бъдещето дело и значимост на поетесата. Дори Багряна

44

да не е имала намерението да пише програмно произведение, тя го изпълнява с прецизност, която не ни позволява да го наречем по друг начин. Да, „Амазонка” е програмна творба. И благосклонността, с която Багрянината хюбристична самонадеяност е била приета от боговете на поезията, не може да не ни изпълни с почуда и трепет.

Амазонката

С многобройните си позовавания на античната митология, с упованието си в една книжна, може би школка ученост, „Амазонка” заема особено място в творчеството на Багряна. Но ако многобройните препратки са необичайни, още по-необичаен е начинът, по който се използват - те са неточни, преливат се една в друга и като че ли разчитат за ефекта си тъкмо на тези неточности и на това преливане. Като цяло сти-хотворението е една постепенна подмяна на класическия образ на амазонката с нов и различен. Дали това е случайно, дали е плод на нехайство? Защо амазонката е сама, защо няма нито спътници, нито противник, защо конят ѝ е крилат, защо целта ѝ е връх Хеликон, защо над победата ѝ бдят Персей и Андромеда? Това са все детайли, които са привнесени от други митове, те не принадлежат на описания от античните авторитети свят на амазонките. Фактически героинята е определена като „амазонка” само в заглавието. Амазонките са митичен народ от жени, които са пленявали въображението с едни

или други свои странности - с това, че са воители, с това, че не се нуждаят от мъже и градят обществото си без тяхно участие, с това, че притежават суров и независим дух, с това, че отхвърлят брака (според по-късните интерпретации, следователно и любовта) и т. н. Амазонката на Багряна обаче не е просто дръзка и самостоятелна, тя е сама. Тя е до такава степен сама, че няма и противник - поне няма назован противник. Тя се носи шеметно из един безлюден свят. Тя не е част от общността на жените-воители, каквато би трябвало да бъде според класическите представи, които рисуват отпадането на амазонката от соб-ствения ѝ народ като попадне в мъжкия свят, най-често завършващо със смърт (Хиполита, Антиопа). В стихотворението на Багряна амазонската общност все още не съществува, тя предстои. „Сестрите” на амазонка-та ще дойдат след нея. Никой не споделя победата ѝ освен конят ѝ и звездите - „Персей и Андромеда”. Пътят, конят, звездите, целта (Хели-кон и изворът лъчист) са елементите, от които е изградена вселената ѝ.

Тази безлюденост на заобикалящия героинята свят, тази несподеленост на пътя и победата ѝ не внасят нотка на потиснатост или униние. Рядко са били създавани стихотворения така непосредствено ведри, та-ка жизнерадостно леки и същевременно така изпълнени с увереност и

45

воля за надделяване.²⁰ Това чувство за окриленост, за несъмнена победа е също нещо необичайно за амазонките. Смотата и тържествуващият дух на героинята на Багряна са отклонения от класическия образ, които най-вече се нуждаят от обяснение. Те не са единствените отклонения обаче, има и други, не по-малко значими.

Крилатият кон

Амазонките са ездачки. Героинята на Багряна е също ездачка - това сходство досега като че ли е затъмнявало различията, покривало е волностите по отношение на мита, които поетесата си позволява. Нейната героиня лети на „вихрен кон” - когато този летеж се споменава за пръв път, той се възприема като поизтъркана метафора за бърза езда. Една строфа по-надолу обаче се казва, че конят е упътен към Хеликон, че той е „крилат” и че полетът му е по-скоро буквален. Той не е обикновен кон, следователно не е обичайният за амазонките кон. Крилатият кон е конят на поетическото вдъхновение, конят, който по заповед на Зевс удря с копитото си планината Хеликон, за да я усмири - от прекомерна естетическа наслада планината така се надигнала, че щяла да достигне небето - за компенсация обаче под този усмиряващ удар избликинал Конският извор, Хипокрене, свещеният извор на Музите. Пегас е конят на музите.

Разбира се, не Музите го обяздват. Музата е богиня, която се намира при изворите на вдъхновението и няма защо да се придвижва до тях - тя вече е там. Когато в едно приписвано на Платон стихотворение Сафо е обявена за десета Муза,

²⁰ Да споменаваме ли биографичния факт, че ампутацията на едната гърда създава физическо сходство между Багряна и някои представи за амазонките? Както и с Халеевата комета, Багряна превръща онова, което обикновено плаши, в знак за триумф.

очевидно се има предвид изконната представа, според която Музата е не просто вдъхновителка, но и парадигматичната творкиня, върховният образец за творчеството като спонтанен и непосредствен начин на съществуване. В по-късните времена обаче това се забравя и се стига до схващания, превръщащи Музата в „Богиня, лишена от външна сила, която да я ръководи или утешава” (Graves 1969: 175). Поради тази поразителна лишеност „макар че бремето на поезията е достатъчно тежко за мъжа... за жената то е хиляди пъти по-тежко, тъй като тя самата е Муза...” (Graves 1969:175). „Жената не е поет - тя е или Муза, или нищо” (Graves 1966: 447).

Жената е Муза, а Музата вдъхновява, не твори - нека оставим това научно наблюдение без коментар. Във всеки случай можем да си представим защо в стихотворението на Багряна Пегас е конят на амазонката, не на Музата. Дори да не припомним обстоятелството, че Пегас е

46

конят, благодарение на който героят Белерофонт сразява амазонките, все пак очевидно е, че самото му обзядване от амазонката е вече многозначително действие, само по себе си то е победа. Но амбициите на героинята на Багряна не свършват със спечелването на „вражеския” кон. Ако поезията е бreme, то едва ли друго бreme е било носено с такава лекота, с каквата го носи амазонката, устремена към Хеликон.

Хеликон

Хеликон е свещена планина на Музите, от нея блика Хипокрене, изворът на вдъхновението. Наред със съзвездията Персей и Андромеда, които се появяват енигматично в предпоследния стих, Хеликон е единственият пространствен ориентир в стихотворението. Излишно е да се добавя, че този ориентир не принадлежи на амазонския свят, описван обикновено чрез „реката Термодонт” и „град Темискира”. Той принадлежи на света на Музите, на света на Пегас. Амазонката на Багряна, следователно, все повече се отдалечава от класическия си облик и чрез странни сраствания с други митове се превръща в ново, невиджано същество. И задачата на тази непозната героиня, която сплавя амазонския с музическия свят, спорния и съмнителен свят на изтласканите по периферията на човечеството женивоини с централния, безспорен свят на класическите ценности - задачата на тази героиня, самата тя нова, е също така обновителна. Тя се стреми към Хеликон, за да избликне изворът му „в струя нова”. Слята с вражеския някога кон, с приказното крилато създание, проблясващо с благородните си очертания по предутринното небе, тя го отвежда, за да поправи извършеното някога от него - той трябва да удари повторно с копито по свещената планина и да обнови източниците на вдъхновението.

Този обновителен жест обяснява защо, макар и безлюден, светът на амазонката е толкова ведър. Той е безлюден, защото е нов. Той е описан чрез утринната прохлада и цъфтежа - той е млад, както млада и с „огнено сърце” е героинята. Тяхната младост е началото, всичко предстои.

Жребият е с нас

Предизвикателното упование в победата е може би най-драстичното разминаване с мита. В засвидетелстваните паметници на литературата и изобразителното изкуство жребият обикновено не е на страната на амазонките. Напротив, загубата, поражението, гибелта е обичайната им съдба: ранената и умираща амазонка е предпочитаният сюжет. Амазонките се появяват, за да бъдат победени от някой от големите герои - надмогването на амазонка е често пъти част от програмата за утвърждаването

47

на героя. Белерофонт ги сразява с помощта на Пегас. Херкулес, който трябва да се сдобие с пояса на Хиполита, в крайна сметка я убива; със смърт Антиопа заплаща брака си с Тезей; Ахил убива Пентезилея под сените на Троя. Такива са, общо взето, събитията, в които участват амазонките. Славата им на несъкрушима сила е винаги в миналото; това, което се случва, е неизменно тяхното поражение. Трябва да разглеждаме доверието на героинята на Багряна в собствения си жребий като подвиг сам по себе си.

Моите сестри

От казаното до тук стана ясно защо крилатият кон на Багряна не е направляван от Муза. Нейната героиня иска да обнови изворите на вдъхновението чрез своята собствена „песен светла” - като твори, а не като „вдъхновява”. И все пак защо е трябвало да се нарече амазонка тази героиня, която - като самотна ездачка на Пегас, като покорителка на Хеликон, като поетеса с щастлив жребий - толкова малко прилича на митичния прабраз?

Нека се върнем към представата за амазонска общност. Амазонката на Багряна е сама, но цялата ѝ „песен светла” се „разплита” между

Искрометните копита
кой ще проследи?

и

И когато стигнат там
моите сестри...

Тоест цялата вградена „песен в песента” за стигането до Хеликон е поставена в скоба и тази скоба се отнася до „сестрите”, които ще проследят „искрометните копита”. Чувството на героинята, че „жребият е с нас”, е съпроводено от увереността, че избликването на нов извор на вдъхновението е дело, насочено към идващите след нея. То не е само лична нейна победа, а повратен момент за поезията - Багряна вижда нейното обновяване като резултат от достигането до Хеликон на жената, жената-поетеса, не жената-муза. При тази пестеливо очертана само с най-основните си ориентири вселена, при тази вселена, изградена с няколко шриха от утринна прохлада, музически връх, две съзвездия и самотна жена, летяща върху вихрен кон, очевидна става дръзката, всепобеждаваща наивност, за която този поетически поврат, приобщаващ жените към извора на Хеликон, е практически обновяване на света.

48

И Персей, и Андромеда

Благосклонно бдящите над подвига на амазонката Персей и Андромеда са последната загадка в стихотворението. Връзката им с амазонската проблематика е трудно доказуема. Персей е по-скоро свързан с музическата тема, доколкото от кръвта на убитата от него Медуза се ражда Пегас (за тази кръвна свързаност на лирическият жребец с хтоническите майчини божества няма какво да говорим тук). Андромеда от своя страна е възможно най-контрастната по отношение на амазонките фигура. Тя е невинната жертва, безпомощната, пасивна девица, пляквата, предназначена за Чудовището, но спасена в последния момент от влюбения герой. Защо тъкмо тази двойка благославя достигането на Хеликон? Обръщането нагоре, беглият, но насърчителен поглед към звездите има своето значение, разбира се. С мен са! И в това стихотворение Багряна не забравя оня зов, който на прага на младостта дочува от Халеевата комета. И все пак защо тъкмо тези две съзвездия, защо Персей и Андромеда?

Отговорът, струва ми се, е такъв: благословът, радостното бдение на тази двойка поставя самотата на амазонката под знака на влюбеността. И то на една хармонична, срещнала се в небето влюбеност. И ако двойката е толкова традиционна (Персей, спасителят на Андромеда) и толкова несъвместима с амазонския дух на стихотворението, то е, защото делото на амазонката не се схваща от Багряна като разрив, а като хармонично, очаквано от света продължение.

Родена от главата

И така, в своето най-митологично стихотворение Багряна е неточна, но неточна не защото е „мургава героиня на Гоген“, т. е. измислена от европейца митична примитивна жена, а тъй като размества мита. Чрез това местене тя дава израз на схващането си за мястото на жената в поезията и най-вече за бъдещето на жената в поезията. Специфична черта на Багряна е нейното убеждение, че утвърждаването на женския поетически глас не се нуждае от „катастрофа“, от пълен разрив с традицията, от търсене на свършено нов език. Подобно на Атина, родена от главата на Зевс, този глас се ражда от патриархалната култура въобще и от пигмалионовските очаквания на собствената си епоха в частност. Оттук насетне проблемът се отнася до погълнатата от тази култура майка.

49

СЪТВОРЯВАНЕ НА МАЙКАТА

„Защо няма традиция на майките?“ - пита Вирджиния Улф в „Собствена стая“. Тя се обръща назад към английското литературно минало, и не вижда нищо - никакви литературни майки. Вижда само „странни пространства от мълчание“.

Пространствата, ако са от мълчание, са странни наистина: та нали Улф знае, че там са Джордж Елиът, сестрите Броите, Джейн Остин, Мери Уолстънкарафт. Въпреки това тя, както мнозина преди нея, се чувства като самороден глас посред морето от мълчание: с множество бащи може би, ала без майка. Знанието за нейните предшественички - Улф дори пише за тях - по една или друга причина не ѝ е

достатъчно, за да застанат те като нейни предшественички. Българската писателка обаче се обръща назад и вижда Елисавета Багряна (но вж. Встъпителните бележки). Някакъв феномен на неизвержението на пишещата жена извън времето прави литературните предшественички на Улф невидими и някакъв друг загадъчен феномен прави Багряна достатъчно видима, за да обоснове историята на българската женска литература. След като в „Смисъл и майцеубийство” достигна до известно обяснение на първия феномен чрез Юлия Кръстева, чиято теория, както се вижда и от настоящия текст, в моя прочит се оказва нещо като философско-културологическа транспозиция на „Вечната и святата” - днес ще се постарая да щрихирам обстоятелствата, съпътстващи втория феномен, феномена, който вмести писането ни в историята.

Феноменалният въпрос - феноменален с оглед на проблематизираната от Улф ситуация - е следният: защо Багряна е не просто поетеса, а създателка на време, обоснователка на историческото измерение на българската женска литература, гаранция за видимостта на миналото ѝ? Нарочно не казвам: нашата всеобща прамайка, макар че и за това ще стане дума, няма как да се отбегне.

Едно уточнение

Като говоря за женската литература и за нейната история, не искам да създам впечатлението, че си я представям в някакъв автономен континуум и че тя съществува в някакво само свое си обособено пространство. Напротив, от самото начало искам да отбележа, че феноменът Багряна - имайки предвид в случая феномена, че българската женска литература има история - е по всяка вероятност неотделим от близостта си, времева и пространствена, до необходимостта българска литература въобще да си сътвори и обоснове история. „История на новата

50

българска литература” на Боян Пенев като един от актовете на учредяване на тази история притежава, въпреки монументалния си вид, новост и свежест, които правят ретроспективния характер на историческия ход прозрачен и в тоя смисъл улесняват делото на Багряна. Ето защо при легитимирането на своя поетически глас тя без колебание и с невъзмутимо съзнание за правата си се обръща към разградския двор на античността (така както всички нови европейски литератури в един или друг момент правят), към всеобщото наследство на анонимното творчество (което е решението на българската литература, но и на самата Улф в края на нейното мъчително търсене на традиция, радушно обърната към писателката) и към всевечния ни бъдещ корен и проектопроизход в лоното на модерната западна култура. На нашата утопия за модерната западна култура, ако трябва да бъдем точни, така че докато все още и все така продължаваме да кретаем по петите на модерната западна култура, в утопията си за нея ние винаги и без сами да си даваме сметка я предхождаме. По такъв начин Багряна се самообосновава като амазонка, кукувица и самодива, като същество древно, но с един скок отзовало се в модерността и дори в едно бъдеще спрямо Улф време, що се отнася до безгрижието, с което Багряна разбира, че произходът е ретроспективно явление и неуморно го извлича откъдето намери за добре. (На Улф

това откритие ѝ струва дълги дирения и най-сетне изниква като предвестник на самоубийството ѝ.)

Не се опитвам да изкарам Багряна постмодернистка, а само да обърна внимание върху ситуацията ѝ. Фактът, че Багряна не е поетеса, която чисто пространствено се съотнася към своите мъже-съвременници (но кои? въпрос, на който ще се върнем), а е поетеса, сътворяваща времето на други, идващи след нея поетеси, е донякъде направен възможен от въпросите, които българската литература като цяло продължава да решава по Багрянино време - въпроси на произхода, историята, проблематичното наследство.

Хронологическо разпластяване

В поезията на Багряна този сътворяващ произхода жест се осъществява чрез хронологическото разпластяване на лирическия глас. Така наречените превъплъщавания на Багряна - възхваляваната от критиката нейна способност да играе роли и да се впуска в неизбежния маскарад на женствеността - се оказват съсредоточени в „Старонародни образи”, т. е. в стилизацията на анонимни фолклорни гласове. Стилизацията на тези гласове се отнася не толкова до някакво шлифоване на характерните за фолклора тропи и фигури, а най-вече до присвояването им от един нетипичен за фолклорната стихия изказ на непрестанно подчертавана азовост и интензивна самотност:

51

Боже, как да не посърна,
как на вейка да не стана?

...

Цели дни аз шия без да стана,
до прозореца глава склонила.

...

Как да кажа, как да бъда чута –

...

А пък аз си мисля огорчена

...

Моите очи се не наглеждат,
моите очи се не наслушват.

Известен е несекналият цял живот интерес на Багряна към нейните анонимни прародителки като към предшественички на непокорната ѝ кръв и т. н. В един свой мемоар Елена Огнянова разказва за проучванията, които Багряна прави на чуждестранни пътеписи за България и то от гледна точка на онова, което пътешествениците имат нужда да кажат за българските жени (Огнянова 1993:6). През погледа на мъжа-чужденец - романтизирания от нея светлоок чуждестранен хан - Багряна търси следите от онова присъствие, което поетическите ѝ превъплъщания се опитват да представят от другата страна, през погледа на самите ѝ прародителки, бленувани, ала останали без разпознаваем глас. Чрез стиховете си Багряна се опитва да огласи тези свои предписмени и анонимни, упорито създавани от нея предшественички. Това огласяване разпластява времето на „минало” и

„настояще”, като полага гласове, чиято функция е да предхождат гласа, идентифициран като съвременен, да го предхождат обаче не като колективна стихия и анонимна двусмисленост на пола, а като присъствие, което макар и лишено от собствено име, все пак притежава всички белези на авторското, индивидуалното. Като Пенчо Славейков, Багряна има амбицията да твори българската литература в две посоки - и напред, и назад във времето, да създава своето поетическо дело едновременно с неговата предистория.

Удвояване и дълголетие

Но паралелът със стратегиите на българската литература като цяло обяснява извършеното от Багряна само донякъде. Тук не можем да подминем някои допълнителни обстоятелства, не на последно място обсъжданото вече и винаги интригуващото обстоятелство на Багряниното дълголетие. Интригуващо, трябва да добавим сега, по един безчовечен начин, който още приживе на поетесата ни караше да забравим

52

индивидуалното и крайно човешко същество, колкото и благословено или наказано с дълъг живот да бе то, и ни подмамваше към вълшебните предели на мита. Мита за вечната женственост, както вече бе споменато - или по-точно казано, за женствената вечност, „свята”, доколкото винаги скръбно надживява синовете си, и „вечна”, доколкото винаги се събужда в мъжките прегръдки като собствената си идентична дъщеря. Какво значение има името - Мария или Анна? Разпятието и Възкресението, напомня ни Юлия Кръстева, са за Христос; за Мария е Успението, плавната трансмутация през пространствата („там нейната безсмъртна кръв е минала”), архифантазмът, който крепи всичките ни други фантазми за безсмъртие. И все пак, отвъд мита, конкретното и съвсем реално дълголетие на Багряна създава затруднения, които може би се оказват решаващо условие за сътворения от нея женски историзъм. „Аз съм първата от нов вид” - заявява Мери Уолстънкraft в края на осемнайсти век и ето вече два века нейната фраза се повтаря от следовничките ѝ по един смразяващо безсъзнателен начин: традиция на майките няма и втората от вида така и не се появява. Дъщерята на Мери Уолстънкraft, Мери Шели, изразява ситуацията чрез своето първо и последно по вида си Чудовище: „Когато се огледам наоколо, не виждам и не чувам за никой подобен на мен.” Чудовището няма майка и Мери Шели убива майка си, раждайки се. Но ние всички запъплихме в сянката на **живата** Багряна и без никаква мислима възможност да си въобразим, че сме първите от нов вид.

Поради своята злокобна неподобност, която прави писателката винаги единствена от вида си, предшественичките на Улф, пък и самата Улф въпреки и наред усилията на феминистката критика, застиват като насекоми в кехлибар в една чисто пространствена съотнесеност към своите съвременници мъже: самоубийствена съотнесеност, която Улф назовава „сестрата на Шекспир” и която е на път да превърне самата нея в сестра на Джойс. Подобни парадокси Багряна прави невъзможни с всепобедния наивитет на своята дълготрайност, на своята пълна отрицателност по отношение на каквото и да било самоубийство. Сестра - на кого? На Яворов, на Боян Пенев, на Йовков, на Вутимски, на Далчев? На априлците? На

другите след тях, които и да сме? Сестра на Дора Габе може би, т. е. връстница на всички поколения. Което идва още веднъж да напомни, че Багряна се двои чрез толкова сходната и толкова различна фигура на Габе. Където има две, там очевидно няма как да се каже аз съм първата и т. н. И всички ние, големите и малките след тях, можем да бъдем само следващи: без тоя мащаб, немитични и ефемерни. Но пък наследнички. С минало. С история.

53

Биографията

Истината обаче е, че при така щрихираното дълголетие съвсем не е еднозначно гарантиран изходът от митичното всеприсъствие на Багряна, от нейната вечна и свята женска и поетическа разсеяност, винаги по-загрижена за шапките си, отколкото за злобите на деня. Този изход спокойно би могъл да доведе до една Багряна, която вместо да остави искрометната си диря за идващите след нея (все пак трябва да отбележим, че не ѝ е чуждо самочувствието на първа от своя вид), застива като извън- и надисторическа фигура- фигурата на абсолютната жена веднъж завинаги дадена и ненакърнима вечно жива защото някак си е вечно мъртва тоталност. Така във „Вечната” има два загадъчни стиха, в които се казва, че отвъд смъртта на майката (все едно Мария или Анна) ще минат години и столетия

и устните на двама млади, слети,
ще шепнат пак „Мария” или „Анна”...

Въпросът е защо слетите устни на двамата ще шепнат това име? Ако това е името на внучката, защо тя, сливайки устните си с други, шепне своето име? Кого целува тя? Кого зове? Отговорът на стихотворението е, разбира се, че Мария или Анна е името на майката, така че и двамата влюбени, сливайки устни, шепнат - доколкото подобен шепот е възможен при това сливане - нейното име. Името на майката е този шепот, сливането на влюбените е сливане в името на майката, сливането е на устни в шепот, при което влюбеният участва в шепота на името на друг - на друга - а влюбената, оказва се, на своето собствено име, защото то е името на майката. Нейното обръщане към майката е обръщане в себе си на една вечност, която ги прави неразличими.

Така вечността става другото име на суицидното пространство от мълчание, в което жената се появява винаги като първа - като своята собствена майка. Ако в случая с Багряна подобен изход е отбягнат, ако той се оказва дори изключен - необходимо е да се спомене едно допълнително обстоятелство, което указва как това става възможно. Имам предвид биографията на Багряна, където сливането на гласовете на двамата биографи Блага Димитрова и Йордан Василев като че ли разиграва сценария на „Вечната”. Не само защото тази биография, този усърден и монументален труд, поднесен на още живата Багряна, отказва, както се коментира във встъпителното „самооправдание” на авторите, да се подчини на общоприетото правило биографии да се пишат само за умрелите. Така авторите пишат биография на Багряна, т. е. предприемат дело, което предполага тя да е вече мъртва, но със самия този

54

жест настояват, че подобна ситуация (нима Багряна ще бъде мъртва някога?) е безсмислено и комай безнадеждно да се очаква. Тук обаче искам да отбележа една друга поразителна черта на биографията, написана от Блага Димитрова и Йордан Василев. Става дума за изчезването на самите биографи.

Не искам да кажа, че там липсват техните размишления, техните предпочитания, техният подбор и т. н. Напротив, има ги и те неизменно ни водят по пътеки, където можем да разпознаем привични обрати, обикнати похвати, с една дума онези белези, които се наричат почерк и стил. И все пак биографите изчезват по един подчертан, по един ритуален начин, по един начин, който се доближава до акт на безпримерно самоотречение. Най-очевидният признак - но далеч не единствен - на тяхната саможертва е боравенето им с документите. Усърдно събрани и групирани според тяхната хронологична и тематична принадлежност, тези документи - мемоари, интервюта, кръстосани, често пъти противоречащи си свидетелства - се изсипват в изобилие, което при по-продължително четене затрупва читателя като лавина от разнообразни и понякога направо озадачаващи отломъци.

Съжителството им — ръководено, разбира се, от потайни цели и известно лукавство - все пак оставя впечатление за някаква боязън пред това нещо да се изхвърли, зачеркне, подмине, забрави. Защото - „каква загуба за историята”.

„Бъдещето има нужда от жив материал” (Димитрова, Василев 1975а: 11) Всичко трябва да се съхрани (живо?). Нищо не трябва да бъде изоставено.

Ако според Кръстева низвержението на майката- фантазменото майцеубийство - прокарва първата граница между аз и неаз и начева разграфяването на архаичната слятост на света (като слятост на детето и майката) в членоразделни единици, то биографията от Димитрова и Василев в своето страстно събиране на фрагментите и отломъците на една невъзстановима цялост, в нежеланието си да отхвърли или зачеркне никоя подробност, като че ли се опитва да обърне движението и да сътвори наново изгубената майка, да ни я предаде в нейната изначална целокупност. Разбира се, винаги може да се приведе като обяснение методологически проблематичната амбиция на учения да ни поднесе миналото в неговата непокътната - „жива” - документалност. И все пак, отвъд методологиите и научната добросъвестност, как изглежда делото на биографията на Багряна от гледна точка на писателката Блага Димитрова?

Как изглежда тази биография в перспективата на една поетическа позиция, която е така детайлно и педантично различна от позицията на Багряна, че създава впечатлението за преднамерено и бунтовно разграничаване? Та нали дълго време за по-голяма релефност фигурата на Багряна като тоталната жена се противопоставяше на Блага Димитрова

55

като мярката за отклонение от всичко женско? А онова, от което Блага Димитрова се отклонява така преднамерено и очевидно, е - макар и по силата на едно съвпадение - не тоталната жена като такава, а жената Багряна, тази именно жена, която се надвесваше от митикокритическия небосклон като общозадължителната матрица на всяко женско поетическо начинание. Как толкова различната Блага Димитрова се реши да „слее устни” в името на майката, на толкова различната майка - как тя се осмели да изчезне сред грижовното спастрените отломъци на един жертвоготовен пиетет? Как, с други думи, тя не се подаде на изкушението -

бидейки така съзнателно, така очевидно различна - да каже „аз съм първата от нов вид”, а ни поднесе „първата” в безпримерния дар на своето самоотречие? Работата е там, разбира се, че Блага Димитрова не изчезва, нейната контрастна поставеност не се заличава, но саможертвата ѝ - закрепена от въпросната биография по един колосален начин, който не може да остави никакво съмнение относно сериозността на намеренията ѝ - има следствието непрестанно да я сочи не като първа, а като друга, различна и следваща. В крайна сметка нейната стратегия, където оцеляването и самоотречението се оказват примирени, повтаря лирическия обход на самата Багряна, която слива устни - с мъжете? със словото, за което модерната психоанализа любезно ни обясни, че било мъжко? - в шепота на едно име, името на майката. Неизчерпаемата влюбеност на Багряна - биографична или лирическа - е фигурата на това произнасяне на името от сливането, от изчезването, в което вечността опиянено се оразличава. Мъжът - или словото - се оказват условието за една среща между майка и дъщеря, където те съвпадат, но само за да се намерят различни.

Портретът

Тази ситуация е предадена в страната притча, с която започва първата част на биографията на Багряна. Под заглавие „Портретът” биографите подхващат своя разказ като че ли за портрета на полулегендарния и по-скоро символичен прародител на Багряна (чичо или вуйчо на майка ѝ). Доколкото е монах, този дядо олицетворява чистата и самодостатъчна мъжественост; доколкото той самичък отглежда осиротялата майка на Багряна, той е възплъщение на любещия баща, на бащата, грижовен като майка.⁵ Както и подобава в един свят на разколебани разстояния, биографите съвместно с тяхната героиня се отправят да търсят следи от този дядо. Тъй като той е бил архимандрит, търсенето неизбежно

56

преминава през романтиката на манастира, която за нас неизбежно е романтика именно на непрекъснатата и материализирана памет. Издирването на символичния баща на майката - на благослова на един баща по майчински нежен - има неочакван завършек. Сред прашните книги на заключен шкаф, който все пак се оказва достъпен, изниква албум също с ключалка, която също все пак се отключва, а в албума се оказва снимката на майката на Багряна. Търсенето на портрета на бащата (на майката) довежда до портрета на майката - но не на майката въобще, а на майката като младо момиче. Откритието е съпроводено от следния коментар на биографите:

„Майката е едва 15-16 годишно девойче, тъкмо на възрастта на внучката на Багряна днес, и съвсем не може да ѝ бъде майка. Времето се завърта шеметно в кръг, поколенията се разменят. Дъщерята гледа с майчинска нежност и загриженост девичето лице на майка си. А майката се вижда с младежко нетърпение нейде през далечината на почти век в непредставимото лице на дъщеря си. На тази среща невидим присъства, благославяйки ги с родителска обич, един отдавна мъртъв човек, облечен в черно расо като собствената си дълга до земята сянка” (Димитрова, Василев 1975а: 30).

Това, което тази притча добавя към казаното досега, е шеметното завъртане в кръг, размяната на поколенията. Сътворяването на майката - винаги по-млада, все още предстояща - като дъщеря на по-сетнешна загриженост. Може би тъкмо с този свой жест, онагледен в притчата за портрета, поезията на Багряна поражда майката като дъщерята на нашата влюбеност, онази благословена влюбеност, която ни позволява да бъдем други.

ДОРА ГАБЕ: ТЪРПЕЛИВИЯТ БУНТ

ЖЕНСКА КРЪВ: ИСТОРИЯТА НА „ТЕМЕНУГИ”

Вий мрете - болни теменуги!

П. К. Яворов

*Ах, ти си бледен, бледен като цвете,
изникнало над гроб усамотен...*

Дора Габе

Това, което ме плени в психоанализата, въпреки нейните барокови и нелицеприятни обрати от физиология към метафизика, е предлаганата от нея — чрез Фройд или мимо него - символизация на връзката между майка и дъщеря. Нашата култура - ако ми е позволено да наричам европейската култура „наша” - не предлага подобна символизация. Баща и син - да, майка и син - разбира се, баща и дъщеря... хм. Късното Средновековие създава и любовната история, на път може би да изчезне вече, историята мъж-жена. Но майка и дъщеря, разказ, подобен на разказа за Деметра и Персефона - такъв разказ липсва.

Какво става с момичето - или по-точно как се става момиче, - ако за него първата любов е, както за момчето - Майката? Фройд задава този въпрос, Мелъни Клайн го разклонява, Лакан го превръща в скандал („Жената не съществува”), така наречените френски феминистки (Кръстева, Иригаре) разгръщат отвъд него собствените си несъвместими хоризонти (вж. „Вместо заключение: феминизмът в любовен ракурс”). Ако измежду всичките тези хора аз реших да тръгна по петите именно на Юлия Кръстева, то е навярно тъй като цялото ми отиване при тези женски западни грижи е било вече завръщане и Юлия Кръстева най-вече подхождаше на такъв маршрут.

Защото ако нашата култура - и тук вече говоря за нея като за различна от западноевропейската - не е достигнала, както се твърди, до породената от рицарството любовна история, то от друга страна тя никога не е загубвала съвсем своята история между майка и дъщеря, та била тя и история на драматична раздяла („У Недини слънце грее”, „Лазар и Петкана”). Амелия Личева обръща внимание върху факта, че всичко това се разгръща под знака на Свекървата, т. е. любовната история между майка и дъщеря е похлупена, нередко със средствата на нечувани издевателства, от историята между майка и син. И то в

литературен план.²¹ При това Личева дори не привежда известния анекдот за това как Елисавета Багряна криела стиховете си под мушамата на масата и пр. Нека да е така (към свекървата ще се върна по-нататък). Аз и не твърдя, че собствената ми obsesия с майката, плод несъмнено на лични обстоятелства, а не само на някакво тежнение към фундаментализъм, има непременно напредничави феминистки следствия. Тези следствия би могло да ги има, би могло и да ги няма (от друга страна, вярвам, че ги има). Онова, което най-вече ме интересува, са детайлите на тази история - нейното сияние, нейните кръжения и екстази.

Стиховете, породени от нея. Вярвам, както вече посочих, че тази история обяснява нашите първи поетеси - а може би и Юлия Кръстева. Нирваната на женското либидо, на екстазното и осмозно слияние с майката е тайната на авантюризма на нашите първи поетеси, на тяхната дързост в любовните и в поетичните работи. Подобно на поета на „Дао Де Дзин“, те са хранени от Великата майка.

Кълбото

Това се вижда от факта, че в техните стихове постоянно се намотава кълбото на женското либидо - като във „Ветрове“ на Дора Габе, където е изразено желанието

Земята трижди във една прегръдка,
в едно да стегна, в нея да се всмуча...

В „Някога“ - и тук трябва да припомним, че книгата е посветена на майката на Дора Габе - този мотив за омотаването и препасването на Земята, за кълбовидното сплитане на нишковиден път, който се точи и вие, и кръжи, се появява като приказка, разказана от майката — и то приказка за мястото, където сме били, „преди да се родим“. Нишките са заплетени от майчиния глас, от майчиния разказ за едно време, в което сме били едно с нея - и пак в „Някога“ повтаряната от майката дума „се ниже на конец и се люлее. Конецът се подвива и почва да се върти... Аз се улавям за конца с мамината дума - конецът се обтяга - тичам по него да я уловя“ (Габе 1994: 382).

Този разказ, в който думата се протяга като нишка от майката и по нишката героинята се опитва да дотича до майката, е също така разказ за „чуждата“, наказваща и прогонваща майка, която заема страната на един суров и нелюбещ Бог. Това е разказ за раздялата с грижовната, всеобгръщаща

59

майка - озаглавен е „Самота“. Майката е изгубена и пак търсена чрез намотаването и размотаването, чрез въртенето и кръженето на словото. Тази визия за словото като за безкрайно проточена, но непрекъсната пъпна връв постепенно се трансформира в продължителните търсения на свой собствен изказ у Габе в минималистична поетика, която по-нататък ще назова поетика на отзоваването. Отзоваване на какво? На онова, което прерязва пъпната връв и което, както се кълне психоанализата, е тъкмо и именно езикът. Така отзоваването - чиито

²¹ От друга страна, страховитите убийки на дъщери и снахи, както и мрачните формулировки като „немилостивата оназ, / живот която ми е дала“ са плод на синовното въображение. Дали сюжети от типа на „Татул“ произтичат от идентификация с жертвената позиция на снахата или от Каиновски амбиции да се отстрани сестрата? Повече по въпроса за „свекървата“ вж. „Семейството: от литературната към политическата употреба“.

различни аспекти и проявления в различните етапи на творчеството на Габе ще се опитам да уточня по-нататък - се оказва лирическа стратегия, която по силата на един парадокс „запълва” с „раздяла”. В самите си начала обаче това отзоваване се отнася до един бунт, който, макар и да засяга ранната младост на Габе, в писането ѝ се превръща в прижизнен и дори пожизнен проект. Става дума за отзоваването на оня символен и педагогически авторитет, който Габе с право привива като структурно, т. е. отвъд биографичните конкретики, застрашаващ творческата ѝ автономност.

Теменугите на Яворов

Повод за тези мои мисли беше превръщането на Яворовото стихотворение „Теменуги” в нещо като теоретико-критически роман, който най-напред протече по страниците на „Литературен вестник”, а по-късно се появи и като сборник (Николчина 1998). Дискусията започна като спор между Бойко Пенчев, който на основата на това стихотворение приведе пример „как мъжете си присвоиха чуждата сексуалност, за да я превърнат в алегория на Душата си”, и Димитър Камбуров, който възрази на „изобретяването-присвояване” на женската сексуалност и разгърна собствения си разказ за съпротивата на текста - и на изобретяваната-присвоявана женственост - които се оказват по-жилави както от посегателствата на Яворов, така и от в известен смисъл удвояващия тези посегателства прочит на Бойко Пенчев. Яворов би желал, както и Бойко Пенчев твърди, да види теменугите като мастурбиращата, самодостатъчна и изобретима-присвоима като мъжка Душа женственост. Мастурбацията обаче прикрива може би една (лесбийска) множественост и заедност на теменугите (текста, женствеността), изплъзващи се от поетовата мъжка Душа (или ръка) в самия акт на своята употреба. По такъв начин теменугите си „устройват непроницаемо пространство и време вътре в текста на фалшифициращото ги лирическо разпознаване... Стихотворението проиграва провала на проникването в една тайна: тази на женската сексуалност, чийто хомосексуален акцент тук трябва да се схваща фигуративно, като форма на пасивно негативно противостоене” (Николчина 1998:27).

60

Въпросът е дали изобщо тази фигуративна, пасивно-негативна съпротивляваща се женственост-текстовост е по-малко изобретена и присвоена отколкото онази, която дискутира Бойко Пенчев. Както ще се опитам да покажа с моя текст, „фигуративността” и „пасивността” на противостоенето у Камбуров изместват една съпротива, която е буквална и активна - в този смисъл жестът на Камбуров, който претендира, че не изобретява и не присвоява женската сексуалност, прави тъкмо това, само че с допълнителната претенция - която в собствените му очи би трябвало да му даде една степен преднина пред Яворов и евентуално пред Бойко Пенчев - че не го прави. В неговото фигуративно тълкуване женската сексуалност и текстовостта съвпадат в една съпротива, която няма как да не привидим като съпротива на материала, т. е. като безсубектна. Така тази фигуративност, която впрочем е репрезентативна за редица теоретически подходи към „жената” от последните десетилетия на миналия век, принципиално изключва факта, че „Теменуги” на Яворов са реплика в един обмен на приемани и отказвани дарове.

Нека тук кажа, без да се разпростирам - тъкмо изваждането на подобни реплики от обмена, в който те, в синхронен план, са се случвали, продуцира отсъствието на жените във „фигурата” на женствеността.

В хода на дискусиата Цветан Ракъовски напомни, че първите лирически „Теменуги” са на Дора Габе (Николчина 1998: 46-53). Нейният цикъл с това заглавие излиза през 1905 година в кн. 8 на „Мисъл”. Тези „Теменуги” обаче излизат с помощта и след драстичните редакции на Яворов. Кога точно в процеса на тези редакции Яворов започва да поднася на Габе букетчета теменуги, не е съвсем ясно. Защо дарът му репродуцира саморепрезентацията на Габе в стиховете ѝ - ако това е саморепрезентация, което е съмнително, и ако тези стихове, след неговите редакции, са действително нейни (тя има известни двоумения по този пункт, за които ще стане дума) - е също любопитен въпрос. Излиза, че тя получава от него... самата себе си - по маниер, който не е никак чужд на Яворов, но който, както ще видим, поражда у Габе страх и съпротива. За Цветан Ракъовски историята между Габе и Яворов се разгръща като история за това как младото и лекомислено момиче „изпуска” големия поет. „Теменуги” на Яворов, епилог в неговия цикъл „Дневник” (1906), са поетическа раздяла, която според Ракъовски е „особено жестока”. Когато две години по-късно, през 1908 година, излиза първата стихосбирка на Габе, тя е озаглавена отново „Теменуги” - по многобройните ѝ твърдения, това заглавие е отговор на букетчетата есенни теменуги, които Яворов ѝ изпраща редовно, преди тя да замине да следва в Женева. Така че Габе пише стихове - Яворов ги редактира - публикува неин цикъл под заглавие „Теменуги” - подарява ѝ теменуги - публикува своите „Теменуги” - Габе публикува стихосбирката „Теменуги”.

61

След излизането на сборника, в който се появи и текстът на Ракъовски, Мирослав Дачев възрази, че теменугата в творчеството на Яворов, както и в редица текстове, препращащи към биографията му, предхожда и следхожда епизода с Дора Габе (Дачев 1998). Това уточнение, независимо в какви рамки и термини ще го приемем - сам Дачев посочва, че „теменужката” на ранния Яворов е несводима до по-късните „теменуги” - е до такава степен уместно, че неизбежно ни налага да забележим пълното отсъствие на теменугата като цвете както в цикъла на Габе от 1905 година, така и в стихосбирката ѝ. У Габе се срещат „цветя” изобщо, срещат се рози, но не и теменуги. От тази гледна точка теменугите действително се оказват код на общуването ѝ с Яворов, било то педагогическо или любовно, а не название, което произтича от самите ѝ стихове. Именувайки най-напред цикъла в „Мисъл” (ако тя е направила това), а след това стихосбирката си с това чуждо на самите стихове заглавие, Дора Габе дава израз на отношението си към намесите на Яворов: на пръв поглед, тя почтително приема едно наложено ѝ заглавие, което има претенцията да назове било нея самата, било стиховете ѝ („О, бледни, болни теменуги!”); на практика обаче тя *върща дара*:

На младостта си бляновете първи
във твоя лик бях възплътила аз.
О блянове, от първи трепети засрамени,
в сърцето ми се скрихте вий тогаз.
А ти загледан в младостта ми светла,

не ги потръси тамо нивга ти,
и нивга не видя в душата ми цветята (к. м. - М. Н.)
и не разбра сърце ми как тупти.

Тези цветя, невидени от „него”, който се е прекомерно загледал в „младостта... светла” за сметка на скритите в сърцето блянове, не ще да са били теменуги. Теменугите са само в заглавието на Габе и именуваат спомен от букетчетата, които Яворов ѝ изпраща - това са *неговите* теменуги. Подобно на Яворов, който е готов да наименува минзухара си теменуга или теменуги, ако такава е волята на д-р Кръстев (вж. Дачев 1998), Габе назовава своите общо взето инакви цветя по диктувания от Яворов начин, но не без вътрешен смут и съпротива. Трябва ли да виждаме в obsесията на Яворов да натрапва теменуги на познатите си жени отреагиране на феминизираната позиция, в която „учителят” д-р Кръстев някога го е поставил? Възможно е - както ще видим, Яворов настоява, че той въобще не е бил ученик, че той се е родил... учител. Тук обаче драмата ни интересува не толкова от гледната точка на Яворов, колкото от гледната точка на младата Дора Габе.

Страх

В късните си години Дора Габе говори за себе си като за незнаеща страх жена. „Не ме е страх” - повтаря тя многократно (Димитрова 1992). Когато обаче разказва за Яворов, става дума тъкмо за страх. „А аз се изплаших, виках, като че онова тъмното от детството ми се бе въплътило в нещо по- голямо и по-страшно... аз се борих срещу Яворов, вместо да му бъда благодарна. Боях се да не убие той индивидуалното в мене, самостоятелното, моето”(Димитрова 1992:162). Та „изпуска” ли Дора Габе Яворов, или по-скоро „побягва” от него? В писмо до нея Яворов сам казва за себе си „и да искам да помилувам човека, пак ще го удуша” (Яворов 1960: 217). Колкото и да съжالياва за Яворов в заника на живота си, Габе все пак като че ли е проявила инстинкт за своевременна раздяла.

Ако, разбира се, въобще историята Габе-Яворов се поддава на подобни драматични интерпретации (в които аз все пак вярвам). Възможно е Габе да режисира, мистифицира и по един или друг начин манипулира епизода с обменените между нея и Яворов стихове, писма и теменуги, за да се пребори с една литературно-историческа фикция (съчетанието от любовни триъгълници и интелектуални двойки, което обсъждах по-горе), а нищо кой знае какво да не е имало там. Добре е известно, че дългият живот на Габе ѝ позволява неуморно да „редактира” архивите и дооформя миналото си. Дори когато по-надолу стане дума за заръката ѝ едно нейно стихотворение да бъде публикувано посмъртно, можем да се запитаме дали тя е целяла да опази една своя тайна приживе, или, напротив, да я направи порелефна, рамкирайки я по такъв драстичен начин с края си. С други думи, имало ли е въобще от малко-малко сериозна любовна история с Яворов, или на късни години, след като измират-свидетелите (макар че, ако трябва да сме точни, смъртта на Боян Пенев е, която отключва тези разкази), Дора Габе се отдава на приятни фантазии - и къде с намеци, къде с недомлъвки прибавя още един мит към биографията си?

Така че „буквалното” и „активно” измерение на съпротивата на „теменугите” не изключва възможността тъкмо при навлизането в биографичните текстове да се окажем в мрежите на най-неразрешимите фигури и мистификации. Но и така да е, мистификация или не (а аз все пак вярвам, че от този текст се процежда кръв), тук ще четем именно разказа на Дора Габе, та бил той и прелюбопитният плод на самосътворяване - на отечно „изобретяване-присвояване” - което предлага своята собствена версия на теменугите и на онова, която Габе нарича „индивидуалното в мене, самостоятелното, моето”.

63

„Теменугите” на Дора Г.

И така, първата стихосбирка на Габе, озаглавена „Теменуги” и подписана Дора Г, излиза през 1908 г. Десетилетия по-късно Габе разказва: „Тая книжка е моят спомен от работата ми с Яворов. Заглавието „Теменуги” е във връзка с цветята, които той ми пращаше. У Яворов има стихотворение със заглавие „Теменуги”. И също: „Моята първа книга стихове носи заглавието „Теменуги” - за спомен от букетчетата есенни теменуги, които Яворов ми изпращаше всяко ранно утро, преди да замина да следвам в Женева.” Но: „Дълги години след това аз не понасях тия свои стихове и не обичах своята първа книжка.” Затова пък: „Днес, след шестдесет години тя ми стана скъпа. Тъгата... съм я поела в себе си, носила съм я цял живот и тя е станала яка, възмъжала. Ще я нося докрай, а след моя край тя ще остане завинаги в книжката ми „Теменуги”, в която ще остане също частица от меланхолията на Надсон (ще се върнем към Надсон - М. Н.), лъх от моята първа младост и следа от червения молив на Яворов, през чиято ръка мина по-голямата част от тия мои първи трепети на поезията.” И още: „Защо трябва да се срамувам от тая книжка, която носи името на цветята, изпращани до мен от Яворов!”²²

Защо, наистина? И защо заглавието се оказва „спомен” за изпращаните от Яворов цветя, а цялата предистория - публикувания от Габе цикъл от 1905, последван от цикъла на Яворов - е заличена? Каква е тая „работа с Яворов”, белязана от неговия „червен молив”, преминала през „ръката” му, наложила за заглавие цветята, които той ѝ е изпращал, но предизвикала след това шестдесетгодишна непоносимост, липса на обич и... срам? Един често срещан у Габе мотив (към който ще се върна по-нататък) е тайната - виновна тайна, вина, която е неназована, но странно конкретна, и която ще бъде отнесена в гроба, няма никога да бъде изречена. Възможно ли е тази тайна и тази вина да са се отнасяли до Яворов? И по какъв точно начин? „Женска кръв” е навярно едно от най-късните стихотворения на Дора Габе, което обаче предлага смайващ епилог тъкмо към „Теменуги”. Габе посвещава това стихотворение на Яворов и го поверява няколко месеца преди кончината си на Георги Тахов с условието то да бъде публикувано след смъртта ѝ. Това условие - с всичките възможни прочити, които то позволява - е само по себе си поразително. Нека прочее се спрем на някои детайли в разгръщането на тази десетилетна драма.

64

²² Тук ще си спестя многото бележки под линия, които спецификата на текста ми по принцип налага. Почти всичките ми позовавания могат да бъдат намерени в спомените на Габе във вече цитираното издание, подготвено и предговорено от Магдалена Шивкова - вж. Габе 1994.

Дедуване

В началото обменът върви така: Габе праща на Яворов стихове, които той поправя и редактира, а Яворов ѝ праща теменуги и... наставления. В преобладаващата част от спомените на Габе Екатерина Ненчева, с която споделят квартира на „Солунска“, „открадва“ стиховете на Габе, за да ги покаже на Яворов. В поне един случай обаче излиза, че те двете се запознават с него в Народната библиотека (задължителен мизансцен в този разказ), после двете отиват с Яворов на ресторант и най-сетне двете се подчиняват на изискването да му занесат стихове, за да ги прочете той и редактира. В подобни детайли спомените на Габе са често пъти озадачаващо противоречиви. Все пак Екатерина Ненчева е непрестанно някак си наоколо - за кураж? Или като гаранция, че младото момиче не е оставало насаме с опасния съблазнител?

Така или иначе, стига се до редакторството на Яворов, който започва да връща стиховете на Габе жестоко надраскани с един неизменно споменаван червен молив. „Видите ли, госпожице, има хора, които се раждат направо учители... Ако се изкажех открито, вие бихте се уплашили от моята безгранично смела самонадеяност... Вие трябва да свикнете с обстоятелството, дете гледам на вас като на свое крупно произведение, над което работя и ще работя, докато бъдем живи. Когато един ден не ще имате нужда от моето пряко съдействие, вие ще носите в душата си печата от моята душа и, без да щете, ще служите на моите цели...” И в писмо до бащата на Дора: „Само аз знам какъв успех е постигнала дъщеря ви. Но тя все още има нужда от моята ръка.”

До тук всичко върви по Бойко Пенчев. Ръката е Пигмалионова ръка - изобретяваща - присвояваща Душата си. Така че Тя, *без да ще*, да служи на Неговите цели и т. н. Междувременно обаче се обявяват цял сонм други Пигмалионовци.

И наистина, мнозина „дядовци” - ако ми бъде позволена тази травестия на бабуването - се събират около първата поетическа рожба на Дора Габе. Яворов редактира. Боян Пенев - вече годеник - събира стиховете в книжка. Бащата на Дора разлиства книжката и казва: „Браво на мене!” - „Защо?” - зачудва се тя. - „Нали аз те създадох!” Но и тук веригата не свършва. Защото, оказва се, Петър Габе е създал Дора посредством руския поет Надсон, когото тя по негово настояване превежда. Всичко това придобива вид дори на някакво съзаклятие. След разрива между Габе и Яворов той пише на баща ѝ. Какво пише? Ами че тя още имала нужда от неговата помощ, не бивало делото му да остане недовършено. Очевидна е благодарността на Дора Габе към баща ѝ, който не ѝ казва нищо - или тя не си спомня да ѝ е казал —

по

65

повод писмото на Яворов, открито от нея десетилетия по-късно. Присъствието на бащата, разбира се, предлага гаранцията, че Яворов не е единственият претендент за създател. Но и бащата я притеснява. Все пак нали той бил също така насърчавал в творчеството своя ученик, поета Александър Фруг? „Като е поощрил чуждия човек, как да не поощри дъщеря си!” И на други им се случва, следователно... да бъдат поощрявани, не всички са се родили учители като Яворов. Кошмарът обаче

не свършва. Пристига стихосбирката, събрана и подготвена за печат от - като сетен в редицата - Боян Пенев. Дора Габе отгръща тъмночервената корица и се разплаква. Винетката е отпечатана наопаки - лирата е с главата надолу. Така дори най-ненатрапчивата според тези спомени - най-„непедагогическа” - намеса на Боян Пенев отива накриво.

Те не са мои, те са ваши, господине

Затова пък подплатата на изливания от страна на Яворов педагогизъм има понякога смайващо откровени ракурси. Поне в две от писмата си Яворов настоява върху някаква „кърпичка с Вашите сълзи”, която иска да получи от Габе. В едно от тях научаваме и как кърпичката следва да се намокри:

„Имайте предвид, че я чакам всеки час - кърпичката с Вашите сълзи... Какви странни желания, Боже мой! - Ето как бих желал да Ви разплача, - ще позволите ли да говоря сега глупости? - ето как: Да застана пред Вас, да Ви заставам да стоите „смирно” и подир това... да Ви наплескам със шамарчета, разбира се полекичка, както някое дете, колкото да се разплачете. И подир това - и подир това да Ви прилаская и разсмея, както се размива пак едно дете...” (Яворов 1960: 225).

Не е известно тази кърпичка да е била получавана. Струва ми се, че мечтанията на Яворов - толкова по въпроса за любовта му към „душата на дете” - едва ли ще да са били по вкуса на Габе.²³ По-съществено е да се подчертае обаче, че дискомфортът ѝ има не само психологически, но и принципиален характер. Противопоставяйки се на най-мощния и най-безнадежно стереотипния от нашите педагогически митове (Пенчо Славейков - Мара Белчева), които, уви, оттогава-насетне само са се мултиплицирали, години по-късно, през 1937 година, Габе защитава жената, „отеглена не в безплодна самотност, а в богат свой мир, в който да твори(ш). Не да си сянка на някого или подражание (колко погрешно съдят ония, които не я познават!), а да си упорита, цялостна,

66

винаги вярна на себе си” (Габе 1994:439). Тази защита на Мара Белчева е навярно препратка към, наред с други неща, антологията на Гео Милев, в която не фигурира нито една поетеса — Мара Белчева и Дора Габе са единствените жени, които той споменава в предговора си и то за да ги зачеркне като епигони на Пенчо Славейков (Курташева 2000). И без тази препратка обаче е ясно, че онова, което Дора Габе говори за Мара Белчева, отстоява собствената ѝ позиция.

„Упоритост” („да си упорита, цялостна, винаги вярна на себе си”) е качеството, което Габе в спомените си за Яворов противопоставя на Яворовата „мъжка воля”. Скъсването си с Яворов тя обяснява именно с бруталността на претенциите му. Репликата „Тези стихове са ваши, не мои, господине” се появява нееднократно в спомените ѝ. Бихме могли да пренебрегнем борбата на Дора Габе „срещу опасното влияние на този силен човек и поет”, нейния „инстинктивен страх от това

²³ Садо-мазохизмът не е от често обсъжданите в българската литературна история теми. Дора Габе има един ранен спомен с камшик („Кирпичената къщичка”), който ме кара да мисля, че „глупостите” на Яворов не ще да са ѝ били съвсем по вкуса. „Но когато беше вече в ръцете ми, тъй страшно ми се искаше да направя нещо - без сама да знаех какво и как че завъртях камшика” (Габе 1994: 405).

влияние”, който „ни (с Екатерина Ненчева отново - М. Н.) постави в конфликт с него”. „Трябваше да застанем срещу него, за да не се подчиним, и още от първа стъпка да се сблъскаме с неговата воля.”

Бихме могли, с други думи, както прави и Магдалена Шишкова в предговора към „Светът е тайна”, да впишем сюжета Габе-Яворов в обикнатата патетика на учител и ученичка (Мара Белчева и Пенчо Славейков, Елисавета Багряна и Боян Пенев).²⁴ Дискомфортът на Дора Габе обаче е очевиден. Какво прави младата поетеса посред тълпата сътворители? Назовава стихосбирката си „Теменуги”. Ако Яворовите „Теменуги” са „епилог” (според Цветан Раковски), Габе очевидно решава да го похлупи със свой собствен епилог — в спомените си неизменно ще разглежда своята стихосбирка като отговор на събитията между нея и Яворов, каквито и да са били тези събития. Така срещу едните „Теменуги” тя поставя другите „Теменуги” - в тъмночервена корица, чийто цвят препраща към червения молив („печата от душата”) на Яворов, който бележи „по-голямата част от тия мои първи трепети на поезията”. Защото те са ваши, не мои, господине. „Но аз и до днес твърдя, че

67

„Теменуги” не са мои стихове и съм готова да се отрека от тях.” Вземете си ги обратно теменугите. В крайна сметка изпаща си Надсон, който се оказва виновен за цялата работа. Той дори се възправя като някакъв антипод на Яворов. Яворов се опитва да тласне поетесата към „една жизнерадостна нотка”, но Надсон взема връх, меланхолията му прониква дълбоко в нея, стиховете ѝ се пронизват от скръб. Та те са ваши, господине... ама не съвсем. Браво, Надсон! „Дълги години след това аз не понасях тия свои стихове и не обичах своята първа книжка.” Поради Надсон. По-добре поради безопасния Надсон.

От червения молив към женската кръв

Следите от червения молив трябва да са били много дълбоки, ако стихотворението „Женска кръв”, което Дора Габе поверява на Георги Тахов, за да бъде публикувано след смъртта ѝ, е посветено не на друг, а на Яворов. Нещо повече - седемдесет и пет години след събитията следите от молива са се втечнили - в „женска кръв”. Възможно ли е все още да сме в сферата на фигуративното „кастрене” на словесни тела, на стихове? Само тропа ли е „зародишът” на „фатално зло”, което Яворов „вгнездява” в нея според едно друго посветено на него стихотворение? („Защо?”)

²⁴ За отбелязване е, че в своето неотдавна публикувано изследване Ирен Иванчева също приема безкритично митовете, на които Дора Габе се съпротивлява. Говорейки за сътрудничеството между Станка Николица Спасо-Еленина и Никола Икономов, тя посочва, че то „сякаш преопределя сътрудничеството и ученичеството на следващите поетеси с големи творци и литераторе на тяхното време: Ел. Мутева - Н. Геров; Роза Попова и К. Величков, Чичо Стоян; Ек. Ненчева - Яворов, Шишманов; Дора Габе - Яворов и Б. Пенев; М. Белчева - П. П. Славейков; Багряна - Йовков, Б. Пенев и Р. Драйнац; М. Петканова, К. Петканов; Бленика (П. Цанева) - Г. Цанев; М. Грубешлиева - Л. Стоянов; Я. Язова - Ал. Балабанов... Това изброяване има само една цел — да покаже, че с почти закономерна категоричност жената се изявява като творец, когато близката ѝ среда е творческа и създава възможности за културен и литературен обмен. И друго - по-пасивната в дебюта жена трябва да получи първоначален „тласък”, някой трябва да се довери на интелектуалните ѝ сили и да оцени създаденото от нея” (Иванчева 1995). По въпроса за любовните триъгълници и интелектуалните двойки вж. по-горе.

Или, от молива към кръвта, налага се да направим стъпка към скритната „любов езическа” - към „болката” (кавичките са на Дора Габе и са една от енигмите в „Женска кръв”), на която Яворов я е „разпънал пръв”? „Свещена и греховна женска кръв.” Пръв - кръв. Дора Габе разказва на Блага Димитрова, която пък разказа на мен как през първата си брачна нощ с Боян Пенев Габе била потърсена от вида на брадата му над дългата му бяла нощница, обичайно мъжко спално одаяние по онова време. Трябваша ми няколко мига да сглобя толкова непривични елементи - „първа брачна нощ”, „нощница с брада”. После изведнъж схванах. Под бялата нощница би могло да има друг вид тяло - непредполагащо брада. Брадата тук се явява *unheimlich* по Фройд - тревожна чуждост... Та освен молива на Яворов отхвърля ли Дора Габе неговия... молив? И то не преди, а след девствеността? „Помня, че ме беше страх от него” (Димитрова 1992: 162).

Но с какво да обясним енигматичността, упоритото премълчаване, изместването, отлагането на едно, в крайна сметка, доста общо и изплъзващо се стихотворение до след смъртта? С премного четене на Достоевски - а Габе признава, че го чете до побеляване - и неговата митология за „първия”? С премного символистски прехласвания по девствеността? С бруталност, която не се е ограничила до текстовете само [„аз виждам по ръцете си, по ноктите си кръвта на Вашето сърце” (писмо до

68

Д. Габе от 20.09.1905 г.)]? С „ревността до смърт”? Или с последвалия само след няколко години кошмар („и да искам да помилувам човека, пак ще го удуша”), довел до самоубийството на Яворов?

Стиховете на Дора Габе постоянно ни препращат към някаква „тайна” и някакъв „грех”, който тя се заканва да отнесе със себе си. Според един мемоар на Петър Величков в заника на живота си тя изповядва, че този грех е, че е могла, но не е отклонила Яворов от очакващата го трагедия. Да го отклони - как? Като предотврати Лора? Изпреварвайки я? Приемайки печата на червения молив? Или - както се мълви - въздържайки се от една недискретност в самото навечерие на трагедията?

Така или иначе „античната трагедия” се разиграва с други героини. Мирослав Дачев (Дачев 1998) акцентира върху две ситуации, при които няколко години по-късно Яворов успява да натрапи дара си от увехнали теменуги на Лора - в единия случай тоя дар я кара да се чувства като „умряла муха”, но тя се съгласява да приеме теменугата, тъй като е била целуната от поета. В другия случай Яворов просто властно налага дара си въпреки „гримасата” на Лора. Нещо фатално се появява в този дар, който Лора, според тези разкази, е веднъж прелъстена, веднъж насилена да приеме. В контекста на тази последна и смъртоносна метаморфоза „вий мрете - болни теменуги” придобива застрашителна буквалност. Редно е в решеността на Дора Габе да осмисли своята първа книга като отказ и отхвърляне на дара на „теменугите” да разпознаем както ясното й съзнание, че това е начинът да запази „индивидуалното в себе си, самостоятелното, своето”, така и безподобният й инстинкт да оцелява.

68

СИМВОЛИ И ЛИСТОВЕ:

ФАНТАЗИЯ ЗА ЕДНА ЖЕНСКА ТРАНСПОЗИЦИЯ

„Съответствия” на Шарл Бодлер и „Лес” на Дора Габе

*Във твоя свят е всичко видимо и осезаемо,
а аз съм като птица - все летя
из празното пространство...*

Дора Габе

Твоя съдба е летежът а моя съдба песента

Витезслав Незвал

„Съответствия” е възлова творба за разбирането на френския символизъм и като такава е коментирана нееднократно в изследванията на рецепцията на символизма в България. Наред с общите съпоставки между редица български поети (най-вече Яворов) и Бодлер,²⁵ Симеон Хаджикосев обръща внимание върху възможността тъкмо „Съответствия” да предложи ключ към интерпретацията на „Гора” на Димчо Дебелянов (Хаджикосев 1979: 33). Бързам следователно да се подсигурия, че решението ми да разгледам едно конкретно българско стихотворение (всъщност те ще станат две преди края на този текст) в ключа на тази именно програмна творба на Бодлер не е лишено от прецеденти и може да бъде поставено под знака на българското бодлероведение.

И все пак по неизбежност трябваше да озаглавя този анализ фантазия, тъй като интуицията ми, че полагането на „Съответствия” на Бодлер като интертекст на „Лес” на Дора Габе може да ни даде необикновен подстъп към едно женско разчитане на знаменитата френска творба, се базира единствено на най-общи литературно-исторически наблюдения. Бодлер е превеждан многократно през двете десетилетия, които предхождат „Лес” на Дора Габе. Той е важен автор за нейното собствено литературно обкръжение още от времето на първите ѝ стихове, които Яворов [този български аналог на Бодлер, според многократно дискутираното твърдение на Гео Милев: „мрачната фигура на Яворов има много сходство с Бодлер...” (Милев 1965: 179)] редактира по вече коментирания по-горе начин. Пък и френският оригинал на сонета е бил със сигурност известен на изучавалата френска филология в Женева и Гренобъл поетеса. По-любопитен е фактът, че преводът на „Съответствия”, както и на други творби на Бодлер, от Георги Михайлов се

70

появява във „Везни” през 1919 година, през 1921 в „Развигор” излиза статията на Д. Б. Митов „Бодлер у нас”, а помежду тези две свидетелства на нова вълна от интерес към Бодлер, стихотворението на Дора Габе „Лес” е отпечатано в „Златорог” през 1920 и поразително напомня - дали да не кажем отеква - тъкмо превода на Михайлов. Отеква го ритмично (размерът и у Михайлов, и у Габе би могъл да се разглежда като български превод на александрина; Христов 1995) и звукописно и макар да не е сонет, все пак за отбелязване е, че стихотворението на Габе съчетава

²⁵ Анализ на бодлеровското у Яворов прави Хаджикосев 1987: 81-92); вж. също Илиев 1976: 71-73; Аврамов 1985: 12-18. За ранната рецепция на Бодлер в България вж. Илиев 1992: 347-348.

кръстосани и обхватни рими,²⁶ което също има аналог у Михайлов, а и у Бодлер (четиристишията от октавата у френския поет и неговия преводач са, както е редно, с обхватна рима, а сестетът е римуван като cdcdee). В смислово отношение „Лес” подема от „Съответствия” мотиви, които метаморфозира и преобръща, както ще се опитам да демонстрирам.

Вярно е, от друга страна, че отгласите в „Лес” изглеждат поделени между превода на Георги Михайлов и ... превода на Кирил Кадийски, появил се около 60 години след „Лес”.²⁷ Така например два от стиховете в първото четиристишие у Габе се римуваат като у Михайлов, а другите два - като у Кадийски. Първият стих у Кадийски:

Природата е храм и живите колони...
изглежда много по-близо до първия стих у Габе:

На древен храм недвижими колони...
отколкото началото у Михайлов:

Природата е храм, де живи стълбове...;
затова пък стълбовете на Михайлов присъстват у Габе веднъж като смисъл („недвижими колони/ са твоите дънери, о лес”) и втори път като звук и рима („от векове... мъртви листове”). Че живите стълбове стават на мъртви листове има своя система, както ще видим. Природата е изчезнала у Габе като дума, но „древен” я отеква звукописно:

Природата е храм... (Михайлов, Кадийски)
На древен храм... (Габе)

В крайна сметка, отвъд времевата аномалия, която полага стихотворението на Габе като интертекст на два превода, единият от които тя може би е познавала, а другият със сигурност не би могла, фактът е, че у Габе, както у Бодлер, още в първия стих става дума за храм и за

71

колони и че малко по-късно в същото четиристишие храмът и колоните се оказват *forets* у Бодлер, лес у Габе („лесове” у Михайлов, „гора” у Кадийски). Та за този лес и за неговите преображения е тази фантазия. Ако у Бодлер лесът е от символи и се разпилява в звуци, цветове и ухания - в летливия безкрай на „съответствията”, у Габе лесът се „влесява” до точката на гравитационен колапс, който не настъпва напълно само поради предвиждания от физиката феномен на безкрайно разтегляне на времето за попадналия в зоната на гравитационното свиване.

Асимволия

Нека тук уточня - интересуват ме не никакви бодлеровски навеи или вдъхновения, а принципиалността на осъществената от стихотворението на Габе транспозиция. Ще назова тази принципиалност *асимволия*. Това название става логично и естествено именно поради извикването в моя анализ на „Съответствия” и

²⁶ В публикувания в „Златорог” вариант четирите строфи на стихотворението редуват кръстосани и обхватни рими; вариантът в „Земен път” публикуван осем години по-късно е оставил обхватна рима само в последната, четвърта строфа.

²⁷ Цитатите от Дора Габе, когато не е указано друго, са по Габе 1928. Преводите на „Съответствия” са от Георги Михайлов (Михайлов 1976) и К. Кадийски; вж. Бодлер 1984.

Болдеровските „гори от символи”, именно поради названието „символизъм”, което този сонет толкова често е призоваван да легитимира. Ясно е, разбира се, че ако трудностите при определянето на символа и символизма са толкова големи, че в повечето случаи изследователите са изкушени в крайна сметка да се връщат, отвъд Бодлер, Сведенборг, смарагдената таблица и неоплатонизма, към ведрите и осезаеми начала на термина, т. е. при самия отломък или *symbolon*, който ни съобщава ни повече, ни по-малко от знаменателния факт, че някакво гърне е било счупено - толкова по-големи, да не кажем непреодолими ще бъдат трудностите при дефинирането на онова, което се полага като отвъдност на всяко определяне или назоваване и при което никаква цялост не е била накърнена, за да ни говори чрез своите отломки. Опитвала съм се да обговарям асимволията другаде, указвайки някои от философските, психоаналитични и антропологически корени на този термин (вж. Николчина 1995; Николчина 1997: 22-27). Въпреки теорията обаче, без Бодлер и преобразението, което неговият сонет претърпява, „Лес” би могъл да си остане неразгадан - покрит в онова мълчание, което сам произвежда. *В гора без символи човек потъва ням...*

Прочее, лесът на Габе не е от символи. Този най-знаменит аспект на Бодлеровата гора е отпаднал. В леса на Габе не се говори, та макар и със „смътни думи” (*confuses paroles*) и нищо към нищо не препраща. Лесът гради гробница, впива се, смуче, пулсира, обвива и, заслушан сам в земята и нощта, *покрива тайните с мълчание*. Метафоричното движение към роящи се смиели на Бодлеровите съответствия е тук стриктно преобърнато във фуниеобразното им изсмукване в една заслушаност, която в крайна сметка ги свежда до един-единствен звук,

72

пулса на леса. Вярно е, че и у Георги Михайлов има известно изместване по посока на а-символното и нечленоразделното, тъй като живите стълбове на храма у него отронват не думи, колкото и смътни или объркани да са те, а звук - „смътен звук”. При това у Георги Михайлов се говори не за „лесове от символи”, а в един ред, който преобръща посоката на тропата, знакът за тъждество е поставен като „вечни символи -безкрайни лесове”. Излиза, че не лесовете са от символи, а самите символи са лесове - не лесовете проговарят, а символите се... влесават, т. е. процесът на „влесаване” на символите, на тяхното всмукване в сърцето на леса, е вече започнал в превода на Михайлов. От тази гледна точка лесът на Габе, където се отронват не думи, а... лист, довършва един процес донякъде набелязан в превода на Михайлов.

И все пак от другата страна на символите лесът на Габе въздига стълбове, които са колони на храм не по-малко, отколкото у Бодлер. В този смисъл той не сочи и не предусеща призива на Далчев за предметност и проста референциалност.²⁸ Нито пък можем, респективно, да привидим в действията на леса някакви отприщени природни токове, стихииите на Багряна, пролетния вятър на Фурнаджиев и пр. Този предстоящ за българската поезия полъх на необузданост и цъфтеж - младата пролет, разметнала снага по плещите на леса - се появява в творбата на Габе, но само за да отбележи параметрите на една изгубена отправна точка („оттамо лист отронен дълго, дълго пада”). Отпадането на символността на Бодлеровия лес не си проправя път следователно към настъпващите промени в българската поезия от

²⁸ За парадоските на Далчевата референциалност вж. Пенчев 1998.

двадесетте години. То чертае насока в поетиката на самата Дора Габе. „Лес” може да се разглежда като ранна кодификация на онова преминаване от другата страна на аза и езика, на онова движение към минималистична поетика -към края на живота си Габе има визии за „прелитане зад слънцето” [„Понякога имам чувството, че съм прелетяла зад слънцето. И се вижда зелено... ясно зелено. И си викам: „Това пролет ли е? Сега цвете ли ще има?” (Михал 1994: 68)] - което късните стихове осъществяват.

Плод на меланхолия

Тук ще използвам случая за едно отклонение. Онова, което нарекох по-горе асимволия и чийто специфичен (асимволичен) изказ у Габе определям по-нататък като „отзоваване” в цялата многопластовост на този термин (отзовавам се на нещо, за да го отзова и от-зова - да го отпратя и лиша от название), в късните стихове на Габе - от „Нови стихове” (1963) и особено „Почакай слънце” (1967) до „Светът е тайна” (1982) - се изживява с ведра почуда, с една все по-атомарна

73

въпросителност, понякога с гняв, който дори ни развеселява със своята „непримиримост” [„(Животът) винаги непременно трябва да завърши. Като знам това, се ядосвам. Дори ме обзема нещо повече от гняв...” (Михал 1994: 68)], но без тревожност или страх - и със сигурност без умора от живота като такъв. В „Лунатичка” (1932) отзоваването - на „суверенния” аз, на единната гледна точка, на родовата и етническа идентичност, на утехите на идеологията, т. е. все неща, които критиката още тогава, но и до днешен не е съумяла да преглътне - се поставя в кадъра на един съзнателен интелектуален избор, на една промислена „сентиментална философия” и на една щастливо намерена поетическа техника. „Земен път”, където се появява и „Лес” (стихосбирката излиза през 1928 година, но редица от стиховете в нея се печатат десетина години преди това), е единствената стихосбирка на Габе, в която можем да открием следите на кризата, довела до този пробив в конципирането на идентичността и впоследствие до адекватна за това конципиране употреба на лирически изказ. Тук и - убедена съм - само тук тази криза би могла да бъде осмислена под знака на меланхолията.²⁹

Преди всичко меланхолична е времевостта, засвидетелствана в редица от стихотворенията в „Земен път”: парализираща, колосална, без форми и измерения, без основания („не е ли все едно какъв е час и време”, „да не знам, че мръква, че е вече заран”, „като кълбо, което пада в вечността... и се проточва нишка без следа”). Меланхолично е чувството за непоносимо бреме („като света голям, като земя притиска”); за неназовима виновност („завинаги е легнал над света/ живота ми, като огромно бреме”); за непреодолима, конститутивна умора („тежките си клепки няма да отворя”, „нямам сила/ да махна легналия прах от толкоз дни”); за невъзможност и нежелание да се общува („сега не ще промълви моята уста/ ни думица”); за гнетяща, смазваща неизразимост („не е това... сама не знам какво е”,

²⁹ В писмо до Бела Казанджиева от 26 юни 1917 г Дора Габе пише: „Тъй съм уморена, тъй уморена от скръб, че всичкото ми стараене се свежда да отвикна да мисля. Какво ще стане утре, аз не знам. Нямам сили да мисля и планивам, защото застава напреде ми пропасть и събужда в душата отчаянието. Аз просто чакам да се съмне и чакам да се мръкне.”

„на чий сме праг и кой пред нас стои/ и после рухва в мрака”). Меланхолично, най-сетне, е усещането за разпадане, помътняване, заличаване на аза („не зная що съм и не зная що съм била”, „душата ми е неспокойна, мътна, няма”). Със смъкната - насилствено - от погледа маска, лирическата говорителка се вижда като строшена от съдбата черупчица, като раздробен на трошици и кълван от птиците хляб... Разделена от пътя си, минаващ „там горе, дето бялата звезда пътува,/ в безкрая, бледна и самотна дето плува”, тя е потопена в свят „страшен и без край”. „Прокоба”, „Гнет” -отвъд подобни заглавия се отваря мрачен и бездънен хоризонт.

74

Не е учудващо, че копнеж по евтаназия преминава през редица от творбите: „ела, спаси ме от света”, „скрий ме, приюти ме, прибери ме вече”, „взemi me, нека твoйтa вечност me обвие...” Тази мъчителна и все пак неотбъгната неустановеност на аза, която се изживява като разклатена в самите си основания идентичност и която вече е набелязала пътя си за спасение в „разнасянето” и „развиването” по „всички ветрове” („Ветрове”, „Боже чедo”), артикулира в „Земен път” като съществени свои модуси разколебането на идентичността като автономна, като женска и като етнически принадлежна. Ще разширя малко тази скоба, за да се спра с по-няколко изречения на тези аспекти.

Двойницата

Кризата на автономната субектност се корени в редупликацията, свойствена на женското либидо. „Съперницата”, която се появява - за пръв и последен път - в „Земен път”, застрашава именно като двойница, като неразличимост на впити едни в други зеници, огньове и отрови, жила и езици. Мъжът се оказва кошмарно огледало, сриващ се посредник за тази любовна омраза, чиято страстност заличава границите между двете жени:

Гори във тебе нейний чар,
недей през него ме поглежда...

(„недей ме гледа ти чрез него” според по-късен вариант на „Недей” от „Лирика”, 1966). Отвъд ревността, в това сливане на взаимно изпепеляващи се чарове прозира не толкова страх от загубата на любовния обект, колкото „кошмарът” (думата се появява и в „Съперница”, и в „Недей”) от изчезващите граници: той гледа мене, а вижда нея, през мене той вижда нея, през него ме гледа тя, в нея е забито моето жило, в мене е забито нейното, през нея пожарът ми изгаря мене, през мене отровата ѝ я разяжда... Съперницата не ми отнема никакво притежание, а ме заличава, но в целия този ужас, в тази еротика на взаимно разяждане - каква отровна магия! Както посочвам другаде, проблемът на удвояването е в необходимостта да се разграничи убийството от любовта (Николчина 1997: 119). И ето че чаровете не са непременно отровни, а... очаровани и „тя” е „топъл дъх от цъфнали липи”:

Заплетена останах в нейната прегръдка,
на нейните гърди...
Дали ме гали тя,
или си ти...

„Очарована”

„Тя” е нощта, но това не отменя еротизма на очарованата тройка: „Косите ми засипват плещи отмалели.../ И тебе ли нощта прегръща заплепен, / или си ти горещ, / надвесен тук над мен?” Тази, в чиито гърди съм заплетена, тя ли е, или си ти? Тази, която е с тебе, тя ли е, или съм аз? Кой кого прегръща? Чии отмалели плещи засипват косите ми? Отровни и/или еротизирани, проблематичността на границите, слиятелността, осмознатата проницаемост на женското либидо поставят на изпитание идентитета на аза и унищожават времеността (Николчина 1997; вж. и главата за Багряна).

Викане на празното

Ако спецификата на женското либидо придава специфична кризисност на субекта, чиито граници са податливи на взаимопрониквания колкото блажени, толкова и смъртоносни, отъждествяването на женствеността с майчинството носи допълнителни рискове. Празнотата, чезнещото пространство, заличените ориентири, чувството за небитие, които са измежду най-упоритите мотиви в писането на Габе и съжителстват с не по-малко честите твърдения за вечност, двухилядолетност и пр., в „Земен път” се свързват с „викането” на „празното” в сърцето, което чака неродена рожба („Ветрове”). Според класическия сценарий на Мелъни Клайн празнотата би могла да се изживее като наказание за архаичната завист и агресия от страна на бездетната жена към плодовитостта на собствената й майка. От такава фантазия фигурата на майката би се отчленила като фигура на сурова отмъстителност. В „Земен път” обаче майката (майката на лирическата говорителка, земята, Божа Майка) се появява многократно като лечителка и нейните целителни ръце са отново и отново призовавани да „сложат длан” върху сърцето. Лирическата говорителка в редица от стихотворенията е звана като „чедо” и това е най-стабилната идентификация, която намира. Една от функциите, може би най-важната за момента, на такава идентификация е да даде форма на „нестаналостта” на лирическата говорителка като майка. Не е майка, защото е - дете. По-късно тази идентификация е видоизменена в „Лунатичка” (1932) на „жена, полудете” - и си остава „все такава” до „Глъбини” (1976) - т. е. не завършеността и отвореността на идентичността „дете” стават още по-незавършени и отворени в това хибридно съчетание и тъкмо тези характеристики са вече съществените. Фактът, че в основата на това самоопределение е обръщането към подхранващата сила на „великата майка” [„истински вярна е винаги майката” - казва Габе към края на живота си (Кралева 1987: 140)] създава условия за позитивизация на сблъсъка с двойницата.³⁰ От друга страна

76

обаче, като подчертава хомоеротичните компоненти в направата на тази проблематична субектност, обръщането към майката подсилва бляскавите и рисковани екстремности на женското либидо, т. е. тъкмо онези условия, които зациклят времеността и правят идентичността нестабилна и изложена на пристъпи

³⁰ За отбелязване е кристалната дистанция, от която Габе обглежда „ревността, в която прегорях” в „Лунатичка” (стихотворението „Два свята”).

ту от „вечност”, ту от „небъдене”. „Царицата на вековете” и „връстница на всички поколения” е често пъти сполитана от чувството, че я „няма”.

Едно отклонение: неизбежната Багряна

Другаде в тази книга навещавам позитивните литературни страни на двойката Габе-Багряна. Тук се налага да отбележа, че тази двойка става възможна благодарение на великодушието на Габе - което бихме могли също така да опишем и като нейно ограбване и за което способства все още недостатъчно проучената фантазматика на рецепцията на двете поетеси. Искам да кажа, че Багряна тук не е единственият и дори не най-важният фактор. Фактор, от друга страна, е и самата Габе. Отсъстващ, прозрачен, дори не непременно жив, оспорваният мъж (а тази роля се изпълнява и от други мъже след Боян Пенев) се оказва не само странното лепило на тази забележителна литературна двойка, но и алегория за тяхната литературно-историческа съдба.

Точната динамика ще се разкрие едва когато се отърсим от евтиното фабулиране на анекдотите за двете жени, с каквито, разбира се, разполагаме в изобилие. За отбелязване е упорството, с което Багряна се насочва към мъжете на Габе.³¹ Има загадка и в това, че Габе отново и отново поставя приятелството им над подобни сътресения. В „Анкетите” на Сарандев Габе разказва за детската си любов към някаква Павла: „Павла за мене беше, какво да ви кажа, някакво видение... и аз така много я обичах, че я сънувах. То беше една обич, за която не знам дали има думи.” Павла обаче не връща на Габе някакво ветрило, очевидно голяма рядкост: „И ми взе ветрилото. Взе ми ветрилото” (Сарандев 1986: 19-20). Това първо влюбване и тази първа любовна травма като че ли се възпроизвеждат за Габе отново и отново в отношенията ѝ с Багряна, чийто нарцисизъм - който от морална гледна точка неизбежно се явява като невъзмутима себичност - е намерил идеалния си корелат в чувството за празнота, което съпътства Габе. Двете така възплъщават две версии на женствеността (фетиша и празнотата) в точката на тяхната взаимна хипнотизираност: Багряна отново и отново трябва да отнема - а нека не забравяме, защото тъкмо за това става дума, че наред с мъжете Багряна отнема ни повече, ни по-малко от първенството на Габе като поетеса - онова, което

77

Габе така или иначе усеща като „викане на празното” - като полет в пустотата, като ветрило, като повеи и разпиляване... и в крайна сметка като много по-смело и по-рисковано изпробване на възможностите на езика. Само че там, където Габе разглобява маските, строшава черупчиците и отваря пукнатини в езика към нищото, върху което стъпваме, Багряна надипля гиздавите драперии на фетиша. По бездната Багряна опъва коричка лед и си слага кънките. Ако, със събуден тъмен спомен и предчувствие в кръвта, Габе не знае що е и що е била, Багряна, потомка на собствената си кръв, не ще да знае - защото знае. Това е също майсторлък и не е никак странно, че масовият вот е бил в полза на подобни утехи. Време е обаче да обърнем внимание и на по-трудните пътища през езика. А сега ще се обърна към

³¹ Около Незвал има смътни слухове; Александър Ликов, за когото Багряна се омъжва, преди това е приятел на Габе.

още един рядко дискутиран аспект на кризата на идентичността, засвидетелствана в „Земен път”.

Нивите на Рут и нивите на Добруджа

С характерната си небрежност към хронологиите Дора Габе твърди, че преди процеса, който нейн отхвърлен съперник повдига против Министерството на просветата, задето е одобрило буквара на една еврейка вместо неговия, тя не се била сещала, че е „от друг произход”. „И за пръв път си казвам: аз, значи, съм тука не родна дъщеря на България, а осиновена, чужда” (Сарандев 1986).³² Истината е, че в „Лунатичка”(1932), в поемата „Друговерка”, темата е вече поставена директно („Била си цял живот на гости, / а си родена в нивите, сред класовете, / под слънцето, да чакаш Царя, / ти Рут, царицата на вековете”), а ключовите думи „прокоба” и „прадеди бездомни”, „бездомна”, „бездомници” се появяват както в „Прокоба” (публикувано най-напред в „Златорог” през 1920) и други стихотворения от този период, така и през 1933 година в писмо до редакцията на в. „Слово”, озаглавено „Едно обяснение”.³³ Така че макар и еврейството да не е названо в „Прокоба” или другаде в „Земен път”, със сигурност може да се каже, че във фона на тревожната неустановеност от „Земен път” имплицитно вече присъства еврейската тема. „Тъмна сила”, усещана в кръвта, „едно предчувствие”, което, парадоксално преобръщайки времената, се оказва „тъмен спомен”, съпротивен на нощта („съдбата ли на мои прадеди бездомни”), се вклиняват между неспокойната „няма” душа и далечната звезда, която чертае траекторията на пътя ѝ.

78

Друг е въпросът, че еврейската тема се преплита и наслагва върху темата за загубата на Добруджа. Бащата на Дора Петър Габе, двоен преселник - от Обетованата земя и от Русия — избира страстно добруджанската земя като своя и дава на тази си идентификация израз в собствените си книги. В личната драма на семейство Габе трябва да видим загубата на Добруджа след Междусъюзническата война като повторение на едно непрестанно подновявано изгнаничество. С надигането на антисемитизма в Европа в края на двадесетте и началото на тридесетте години тази загуба на „нивите на Рут” и „нивите на Добруджа” се оказва не само двойна, но и конфликтна: не просто двойна загуба, но и двойна отхвърленост поради отказа на лирическата говорителка да избере само едната от тези две липси., Друговерка” (в по-късни издания тази поема е публикувана като „Осиновената”) поставя тази проблематика с ненадмината острота и яснота, и с покъртителна храброст. Друговерката е друга спрямо всяка от верите - тъкмо поради това, че те са две, „две съдби” - и предпочита да остане такава (в поемата „Лунатичка” формулировката е „не съм ни майка, ни жена, / ни родно чедо в никоя

³² Точното време на този процес не успях да установя (на Габе в това отношение не може да се разчита), но по всяка вероятност това се случва след приемането на антисемитския Закон за защита на нацията през 1940.

³³ „...2000 годишна борба на бездомници, чиято прокоба е главата на хидра... Ако един ден тия прогонени деца, които почват живота си в ужас, се приберат в едно отечество, те ще забравят злото...” (Габе 1933: 2).

страна”). Онова, което в „Земен път” е по-скоро връхлетяност, в „Лунатичка” се превръща в *amor fati*, в любов към съдбата, в достойнство. За сегашната ми тема е важно е да се подчертае, че предимно мъчителното, но навременно вече въодушевно изправяне пред празнотата в „Земен път” сочи своите корени в 1) застрашаващото аза удвояване, свойствено на женското либидо, 2) викащото „празно” на неосъществената майка и 3) в двойната прокуденост - „нямам роден край и нямам дом”. С което затварям скобата и се връщам към анализа на изчезването на лирическия субект ведно със съответствията и символите в сърцето на леса.

Разклонът

В уводните си думи направих множество уговорки относно възможността „Лес” да е пряк отглас от сонета на Бодлер. Тук се налага обаче да си призная, че аз лично съм напълно убедена, че това е така. Всъщност, този отглас е по мое мнение удвоен и отвежда творбата на Бодлер в две различни посоки, след като, така да се каже, я превежда през една и съща точка. Тази точка е пресечната точка на „Земен път”, който в този смисъл се оказва кръстопът - или по-точно разклон, ако искаме да задържим в полезрението си леса, бил той от символи, или не. Заглавието на стихосбирката „Земен път” настоява върху - откроява като съществена и доминантна - едното от тези разклонения. Собственото ми ударение върху „Лес” твърди, че в светлината на по-нататъшното творчество на Габе, но дори и в тази ѝ стихосбирка, съществено и

79

доминантно се оказва другото разклонение. Това Йордан Стубел прозира още през 1925 година, преди излизането на цялостната стихосбирка, като твърди в стихотворението си „Съдба”, посветено на Дора Габе, че тя „няма тук ни дом, ни земен път”, че „се *топи* и *носи* над светът” (курсивът мой - М. Н.), че е „като вятър, винаги безцелна” и че е „светло безпределна”: нарочно разградих строфата на Стубел, за да акцентирам точността на определенията му. В стихотворение, навярно посветено на Габе, Витезслав Незвал потвърждава, че нейна „съдба е летежът” („Сбогом и кърпичка” - друг е въпросът, че летежът е също така нейната *песен*). Топенето, разнасянето, ветреенето (Габе не се смущава да го нарича и вятърничавост), липсата на граници, предели, дом, път и пр. - нещо, което бих обрисувала като орбиталност на гледната точка (т. е. земята, това важно за Габе майчинско и утробно присъствие, е „световна врата” с криле „отворени до дъно” към космическо кръжение, пристъпване в „слънчевия прах”, под капещата като бяла пара светлина на звездите и т. н.) - това е повече от описание, това е прогноза. От двата възможни пътя в „Земен път” Габе в последна сметка избира в повечето случаи именно този.

„Защо ме тегли неспокоен дух далече..?” - и веднага трябва да уточним, че измежду двата пътя Габе избира предимно *по-далечния*. Защото единият път, пътят, очертан в стихотворението „Земен път”, дало заглавието на стихосбирката, е целепологащ, апокалиптично-есхатологичен и *припознаващ*. По този път лирическата говорителка достига до инстанцията на утехата - и заедно с това на собственото си припознаване като „боже чедо”. Това е пътят, колкото и дълъг и кривуличещ през „света отворен” да е той, по който нейната бездомност, безприютност, отвъргнатост, раненост, необикнатост, немота, нейната, в последна сметка липса на

съществуване („няма ме!“), зиянието на лишеното ѝ от идентичност аз, намират любящия поглед, в чиято благостна загриженост се сдобиват с име („боже чедо“), място и себетъждественост - стават „честити“. В стихосбирката „Земен път“ това е инстанцията на един по майчински обичащ Бог, който чува мъката и изтрива сълзите (в „Утеха“ това е Божа Майка). Навярно ще трябва да изчакаме побезпристрастни времена, за да се примирим с факта, че в късната поезия на Габе Владимир Илич, космонавтите Гагарин и Георги Иванов, градивната социалистическа Родина и пр. повече или по-малко правдоподобни фигури изпълняват същата тази функция да припознават, утешават и — запушват зева на пустотата. Това е функцията на *отговорите*, на символния авторитет, които се провиждат някъде там, в края, и подпират топящия се, носен от ветровете субект. В по-голямата си част обаче лириката на Габе — и в „Земен път“, и сетне - се отказва от отговорите и през обезпокоително зеещата

80

световна врата поема към неназовимото. Това е път на отказа от утеха, на неприпознатостта, на разговорите „с никого“. Забележителното в случая е, че този символен кръстопът - който в едното си разклонение отвежда към „прага господен“, където всичко е в края на времената отсъдено, назовано и поставено на мястото си, а в другото си разклонение се размотава, забравен от бога и света, „като кълбо, което пада в вечността... и се проточва нишка без следа“ - намира израз в две застъпващи се и заедно с това противоположни транспозиции на Бодлеровите „Съответствия“. Защото, наред с „Лес“, още едно стихотворение, публикувано през 1920 година в „Златорог“ и по-късно в „Земен път“, пренаписва прочутия сонет. Това е стихотворението „Храм“. Между „леса“ и „храма“ Дора Габе артикулира собственото си раздвоение - между втвърдения, макар и грижовен символен авторитет и рисковете на асимволията - чрез разграждането на Бодлеровата творба, на съответствията и на самия им прилежащ символизъм.

Цветето на храма и сърцето на леса

Нека да повторим: у Болдер природата е храм с живи колони, която два стиха по-късно се умножава в гори от наблюдаващи човека символи. Този храм/гори и тази свойски възряна в човека символност се преобразува по-нататък в сонета в здрачните дълбочини на отекващи се „безкрайни неща“ - ухания, цветове и звуци - (в буквален превод) „пеещи възторзите на духа и сетивата“. У Габе обаче храмът-гори става от една страна „Храм“, а от друга - „Лес“. Вярно е, че лесът е също храм - това ни е изрично указано, пък и само това би могло да обясни защо лирическата говорителка носи сред всичките клони, дънери и листове свещ (научаваме този малко нещо неочакван детайл, когато свещта угасва в края на третата строфа). От друга страна, в „Храм“ самият свят е омагьосан в „един безкраен храм“, където също така малко неочаквано (ако нямаме предвид Бодлер) „в едно се всичко сплита“, така като у Бодлер през Михайлов „в единство (*unite*) беззаветно... се сливат (*se confondent*) съответно“. До тук и двете стихотворения се придържат към общия си вдъхновител - само за да го отведат, както вече подчертах, в две противоположни насоки.

Не преди да са минали през едно средоточие, каквото липсва в сонета на Бодлер. „Съответствия” носи децентрираността си като важен аспект на посланието си - съответствията се осъществяват като разбягване на всички страни, в дълбочина, на височина, в нощта, в светлината, в духа, в сетивата. Центърът липсва като топос, като точка в пространството на това разгръщане и разпластяване на отеквания; той липсва и като гледна точка - формата на изказа е безлична и човекът, който

82

минава през горите от символи, е *обект* на *тяхното* множествено наблюдение. За разлика от това, и в двете стихотворения на Габе е наличен център, в чиято точка лирическата говорителка спира - с драматични последствия. В „Лес” този център е сърцето на леса, впито в сърцето на земята. В „Храм” центърът е сърцето на самото лирическо аз. В „Лес” говорителката се обвива и всмуква в сърцето на леса. В „Храм” сърцето на лирическото аз се разтваря като цвят и поема *целия свят*. И в двата случая всмукването бележи метаморфоза и изчезване на аза - в „Лес” той е по всяка вероятност пренесен в отронения лист, който дълго, дълго пада в последния стих; в „Храм” е изместен от третото лице на сърцето/цвят, което изпарява света „като дъх” към бога. Центърът е в този смисъл своеобразна черна дупка, сърце в сърцето, удвоена утроба, чието мощно гравитационно поле - макар и по два противоположни начина, било като аза е погълнат, било като азът поглъща - засмуква самата разграниченост между аза и света. „Изгасва мойта свещ и спира мойт път.” Именно този копнеж по загърбване на битието, който, както вече посочих, се появява отново и отново в стихосбирката „Земен път” („да си стопя до капчица душата”) - не умира, а небъдене - Юлия Кръстева обяснява със смъртоносната власт, която зовът на майката упражнява върху дъщерята. Ако у Бодлер този зов се разпилява и обезопасява чрез символните „съответствия”, чрез алхимията на поетическата синестезия (Kristeva 1983: 394-422), у жената, твърди Кръстева, този зов „поражда гласове, „лудост” халюцинации. След свръхзаза залита и потъва и азът, тази крехка обвивка. Той е неспособен да удържи изригването на онзи конфликт, на онази любов, която е обвързвала малкото момиченце към майка му и след това го е причаквала - черна лава - след отчаяния му опит да се идентифицира със символния бащин ред. След като котвите на аза започват да се изхлузват, самият живот не може да бъде удържан: бавно, кротко се настанява смъртта. Самоубийство без причина или безмълвна саможертва за привидна кауза...” (Kristeva 1977a: 39).

Изхлузването на котвите на аза у Габе не водят обаче до подобни гибелни следствия. Точката на това изхлузване - представена в „Храм” и „Лес” като колабиращ център на сърцето, на аза, на храма, на леса, на земята, на света - е същевременно център на метаморфоза, отвъд която започва споменатото вече разклонение. Едното разклонение преобразява лирическото аз в цвете, което явява пред припознаващия поглед на Бога изпарената в „дъх” световна мъка - от Бодлер така остава храма и уханието, но със сигурност са загубени шансовете за една модерна поетика. Това, което се случва в „Лес”, е подстъп към друга поетическа чувствителност.

82

Влез/с

И така, у Бодлер природата прераства в храм с живи колони, живите колони - в отронване на смътни думи, смътните думи — в гори от символи, горите от символи - в свойски погледи, погледите - във все по-далечен ехтеж, в преплитащи се отеквания, отекванията—в съответствия на ухания, цветове и звуци, съответствията - в безкрай от сетивни трансформации, които най-сетне се разпръсват из необозрими пространства като облаци от свежи или покварени ухания,

възторгващи духа и всички сетива (превод К. Кадийски).

Центробежно, излитащо, разширяващо се пространство - подвижно, неподдаващо се на дефиниране, но значещо - то предлага синестезията като машина за умножаване на значенията.

У Габе лесът е пренесен в храм, храмът - в гробница от мъртви листове, гробницата - в сърце, впито в сърцето на земята, вливането -в засмукване на тайни, засмукването на тайни - в покриването им с мълчание, покриването с мълчание - в заслушаност, заслушаността -в обгръщане на лирическото аз с вечност, където то изчезва:

Изгасва мойта свещ и спира моя път.

Роенето на възприятия и значения у Бодлер, намерило израз в подвижната стихия на възторгващите духа и сетивата ухания, у Габе е преобърнато в центростремително влизане, всмукване-свиване, покриване-сливане. Изчезване. И сетивата, и словото потъват в това анестезийно, евтаназийно утробно движение надолу и навътре. В мълчанието. Влезса.

И все пак лирическият глас не секва. В последното четиристишие кадърът се сменя и обхваща неспоменатото до този момент цъфтене на пролетта високо горе в клоните на леса. Лесът е вслушай в земята и нощта, но върховете му все пак се къпят в светлина (нещо обичайно у Габе, чиято поетическа орбита често вгражда цветущите земни светлини в неизмеримата космическа нощ). От грейналия епифеноменален свят на пролетта

...лист отронен дълго, дълго пада...

В превода на Михайлов „отронвам” е глагол употребен по отношение на думите, мълвени от „живите колони” на природата/храм. У Габе е отронен лист - т. е. думите са влезсени - и този лист, може да се предположи, ще се присъедини към гробницата от „мъртви листове”, които покриват тайните с мълчание. Отроненият лист обаче пада дълго, дълго” и с тази неопределена разтегленост на своето падане

83

въвежда описаното преди това центростремително всмукване в сърцето на леса в зоната на неуточнено отлагане. Това отлагане — чиято рееща се траектория припокрива траекторията на кълбото, което пада в вечността, на нишката, която намотава и размотава кръженията на женското либидо, на полета в празното - отваря наред гравитационния колапс една нова безтегловна вселена и в самата сърцевина на слиятелната евтаназия открива възможността мълчанието да бъде изговаряно. Така чрез асимволичните трансформации, на които са подложени Бодлеровите „Съответствия”, „Лес” предлага ранна формулировка на онова минималистично „сгъстяване на тишината”, което ще характеризира късните

търсения на Габе с техния оглозгван от безмълвието език и с тяхната разяждаща паметта ведрина.

ЛУНАТИЧКА: ОПИТ ЗА ПРИБЛИЖЕНИЕ

И аз написах нови стихотворения. Вдъхновиха ги грамофонът от кръчмата под мене, който всеки ден слушам, и хората, които виждам да пият под балкона ми.

Дора Габе в писмо до Витезслав Незвал
28.08.1932 г.

На 2 август 1932 г. Дора Габе пише първото си писмо от София до Витезслав Незвал. Тя току-що се е завърнала от продължително пътуване в Чехия, Словакия и Полша - пътуване, ознаменувано от множество събития, сред които е любовта с Незвал. Това пътуване и тази любов имат разнообразни следствия - Незвал превежда „Някога” на Дора Габе и посвещава на нея романа си „Като две капки вода”, където, пише той в писмо до нея, „Беатриче и Вергилий на този парадиз и пургаториум е същество, което прилича на тебе, както си приличат хората един на друг, когато ни се присънват нощем... ще трябва да прочетеш всичките 300 страници на тази книга, която пиша с теб и за теб, за да бъда оправдан за това сомнабулно поклонение, което правим заедно...” (Раковски 2000: 32-33).

Възможно е на тези любовни и поклоннически събития да се дължи и резкият стилистичен и тематичен обрат в лириката на Габе - и сомнабулната тема, и Братислава, където ги отвежда пътуването с Незвал, и фразата „две капчици вода от два различни свята”, която отеква заглавието на романа на Незвал, присъстват в стихосбирката ѝ „Лунатичка”, която, ако се съди по тези писма, е била написана за по-малко от месец след завръщането ѝ. Самата дума „лунатичка”, според спомените на Габе в „Литературни анкети”, се появява в разговор между нея и

84

Незвал - „то трябва човек да бъде лунатик, за да бъде навсякъде”, казва тя, разказвайки му за оная поредица от епизоди, които в крайна сметка влизат в поемата „Лунатичка”. „Лунатик! - отговаря Незвал. - Ами ето ти заглавие: лунатичка” (Сарандев 1986: 122-124). Това бъдене „навсякъде”, което я затруднява и за което Незвал я насърчава, „парадизът” и „пургаториумът” - но също и адът, който в най-ниската си точка ни отвежда под земята, там, където коне, ослепени от цял живот в мините, примирено очакват да бъдат смазани от откъснала се вагонетка - също присъстват, макар и размесени и размесени по начин, който прави „Лунатичка” една от най-интересните, но и най-пренебрегваните лирически книги на Дора Габе. Ще се върна към това.

Все пак редно е да се подчертае, че в писмата си от времето на създаването Габе приписва вдъхновението за „Лунатичка” не на насърчението на Незвал и не на съвместното им „сомнабулно поклонение”. Въобще писмата ѝ до него са доста по-сдържани от неговите, а стихосбирката ѝ е любовна не в духа на страстите и страданията от „Земен път”, а по-скоро в духа на милостта и прошката, на съчувствената и всеразбираща дистанция - любовта, иначе казано, е внесена в по-обширния кадър на възторга и тъгата от мимолетността на живота. В този смисъл

стихосбирката е под знака на Мимнерм и елегията, а не на Сафо или Катул. Любовната омая, подобно на танца - танцува едnodневката от „Лунатичка”, танцува смъртноболният господин с двете тънки дами от „Над кръчмата”, с танц приключва апоретичният диалог от „Сантиментална философия - е нетраен лек срещу изтичането на времето, съзнателно търсена забрава. Не е чудно, че тази омая се оказва положена редом с други трезво обгледани опиянения и че Габе приписва в писмото си създаването на книгата си на една изненада, която я очаква при завръщането ѝ в София и която, ако се съди по първото ѝ софийско писмо до Незвал, никак не я е зарадвала - под апартамента, който наема с майка си, са отворили „бар” (така се явява, след като е преминала през френски, езика, на който Габе пише писмата си до Незвал, думата в българския превод на писмото ѝ). Това е кръчмата „Под липите”, която до ден днешен си стои на същото място за радост на софиянци. Градска книга, несъмнено, „Лунатичка” е и много българска в кръчмарското „удавяне на мъката”, което задава елегичния ѝ фон - и в самото ѝ еkleктично заразяване със социална безизходица, джаз, космос, европейски и родни картинки. Защо тази стихосбирка е така хладно посрещната? Защо тази съвършено композирана книга никога не е преиздадена напълно? Защо и до днес днешен толкова малцина са нейните (по)читател(к)и?

85

Плаваща гледна точка

Книга за крехкостта на живота, изплъзващ се, „сомнабулен”, дестабилизиран - включително чрез близката до изчезване дестабилизация и разпиляване на говорещия аз - „Лунатичка” поражва с плаващата си гледна точка. В една или друга степен за всяка от осемте поеми е характерно сгъването на времена и пространства, на живи и мъртви, на раждане и смърт, което се изразява и като сплитане на гласове, понякога различни, макар и по принцип неясно откъде пристигащи, понякога неидентифицируеми. Книга от гласове, сумрачна, по-скоро черно-бяла във визуалните си измерения, „Лунатичка” втъква откъслечи от разговори, от мисли, от жестове, от съществувания, сякаш наистина един скръбен и смъртен ангел се е притаил зад вратата, вслушан -покрусен, но и малко нещо дистанциран, не толкова от безразличие, колкото от обхвата на възприеманото: от небето капва сълзата на мъртвата любов и от кръчмата се надига безпросветната гълчава на „удавената мъка”. Така гласът на лирическата говорителка се смесва с изпаряващите се от кръчмата гласове („Над кръчмата”), двой се в диалози с неясни опоненти, които ту си противоречат, ту се продължават, ту се отекват като смъртно ехо преди да решат да се потопят в танца („Сантиментална философия”), и най-сетне се слива със студената драматургия на обективния разказ („Гротеска”). Музиката, ясно белязваща епохата си (саксофон, тъжна негърска песен, танго...) и танцът преминават като единствено възможно разрешение и с това се оказват твърде близки до собствената ни епоха.

Ин и ян

„Защо започва този ден със нощ” („Лунатичка”) - денят е вдълбан в нощта и нощта в деня в тази предимно нощна и здрачна книга. „Светулка”, „кацнал лъч”, „белоока сянка”, лунатичката, странстваща из най-дълбокия мрак на нощта, е онази сянка на деня, от която се „излюпва” мушицата, еднокдневката на краткотрайната радост на живота. От нощното раждане („с очи, в които майката умира”), през нощното ходене -по мъките, по баровете и кръчмите, „по орбитата” -до нощната смърт (на слепите коне, на забравения старец, на самоубийките, на умиращата в детето си майка), книгата най-сетне отвежда до нещо като „защо започва тази нощ със ден” - „частица нощен пламък/ загубена сред дневна светлина”(„Гротеска”). Тази внимателно композирана стихосбирка, която в първата си поема представя нощта чрез *сянката на деня*, а в последната - деня чрез *пламъка на нощта*, има следователно

86

динамичната структура на ин и ян, на нарастването на нощта от деня и на деня от нощта. Покълването на тъмното в светлото и на светлото в тъмното, тяхното обемно вгъване едно в друго, заплитането на едното от разплитането на другото (подобно на детето, което в „По орбитата” тегли, без да знае, собствения си живот от разнищаното майчино сърце) са разиграни по множество начини във всяка от творбите. В „Параклисът на Калиакра” това е като че ли единствено възможният прочит, доколкото Габе на практика е заличила както патриотичния, така и християнския смисъл на легендата за девойките, предпочели смъртта пред всъщност доста привлекателно обрисувания „приказен везир”. Онова, което остава от обезсмисления сюжет, е мистерията на съполагането на тъмнооките и светлооките, на дневното море и нощното море - т. е. мистерията на едно трептящо кандило, на пламъчето, което продължава да примигва в утробата на мрака, на сянката на кораба, която се плъзва по дневния блясък, на голото тяло на момичето, което встъпва в прозрачните води от съня си...

Осмоза

На практика четиридесетте девойки в един момент от разказа се оказват сведени до алегория на „дните и нощите”:

Размесиха се дните и нощите,
надвесиха се. Зина пропадта
и ги погълна.

„Параклисът на Калиакра”

Като предпочитат - размесвайки се, надвесвайки се - зиналата пропадт пред красивия чужденец, девойките (светлооките и тъмнооките, дните и нощите) повтарят движението от „Лес” („оттамо лист отронен дълго, дълго пада”; вж. „Символи и листове”). Техният свършено оголен откъм идеологически пояснения жертвен жест (това оголване, както вече стана дума, е типично за стихосбирката като цяло) отвежда до енигмата на утробата-мълчание. Сякаш не заплахата от чуждестранния жених - който не изглежда никак застрашителен с мечтата си момичетата да накачат като ластовици по свилените му рамене и да сложат човчиците си в устните му - а самата ирационална привлекателност на „утробата на света” е истинският двигател на онова, което се случва:

Мълчание, утроба на света,
от теб се раждаме, във тебе
без следа
изчезваме.

„Параклисът на Калиакра”

87

Така цялата история с везира се оказва не пренаписване на „Извора на белоногата” (макар че навярно това припознаване обяснява сравнително честото преиздаване по-късно на тази именно поема), а претекст за разказването на старата нова история на осмозното женско либидо -четиридесетте девойки се втечняват една в друга, втечняват дните и нощите едни в други, втечняват се в самата втечнена стихия на тъмното и светлото море. Изчезването без следа обаче и тук се проточва - „и се проточва нишка без следа” („Ветрове”). Резултатът е не само че секундата, в която „страшното от ужас става песен”, се оказва път за „вечното”. Онова, което отличава съпротиво-единението (ако ми е позволен този квази-Лотманов термин тук) на мига и вечността в тази поема и в стихосбирката като цяло, е *преливането*” (осмозата) „от сребърно във черно” (подобно на листата на цъфналите липи в „Над кръчмата”). При това преливане флуидните субстанции запазват идентичността си тъкмо в степента, която може да произведе стереометричното динамизиране на вгъващите се едно в друго черно-бели пространства. В динамиката на това вгъване се появява времето - доминантната тема на „Лунатичка”.

Нито монументално, нито историческо

Проблематизирането на времето в „Лунатичка” суспендира както монументалното, така и историческото време (по проблема за монументалното и историческото време вж. по-горе, „Българската женска литература: фабули и сюжети”). Историческо то не е, тъй като би могло да тече напред или назад - стрелките на часовника могат да се завъртят обратно, така както книгата в някои случаи се чете в едната, а в други случаи в другата посока. „Двете съдби” на друговерката от едноименната поема са в известен смисъл тъкмо това разнопосочно четене, това припокриващо се течение на времето в две различни посоки, едната постоянно отдалечаваща, а другата непрестанно възвръщаща лирическата говорителка към изгубената Обетована земя. В своето насрещно движение тази двупосочност има неутрализиращ историята ефект: в кадъра на обратното течение се появява „Рут, царицата на вековете”; в кадъра на напредващото течение се появява „тъй мъничкото сърце”, жената-полудете, болката от проникналата в костите влага - т. е. преходното, нетрайно същество, мушицата-еднодневка.

И все пак това възвръщащо се отдалечаване, което неутрализира историята в двоенето на вечното и мимолетното, не е циклично, не е кръгово и не се вписва в мудните обрати на митологичното монументално време. За ерозията на монументалното време спомага, от една страна, съдържателното различие между двата противоположни времеви реда: това са именно две истории, течащи в противоположна

88

посока, а не вечно възвръщане на същото. От друга страна, препращането на човешкото време към циклизма на природното (минутите като опадащи и нарастващи листа в „По орбитата“) и космическото (безпаметното вписване на човешкия живот в кръженето на земята и слънцето) не работи в полза на монументалността - виждането на Габе, която като дете мечтае да стане астрономка и която запазва очароваността си от безпределните празни пространства до край, е прекалено разомагьосано или може би прекалено омагьосано от една нечовешка визия за „мирозданието“ и не позволява стабилизирането на каквито и да било знаци на вечността:

Ето, от звездите
капе светлина,
нима е вечна тая светла пара.

„Сантиментална философия“

В крайна сметка не историческата памет, която влиза в конфликт с опита на едnodневката, и не природната повторителност, а като че ли самата рефлексия върху сегашния миг, върху трептящото, нетрайно настояще е онова човешко действие, което може да неутрализира „страшното“ във времето и да съхрани „хубавото“. Придавайки му различно качество, рефлексията го променя и количествено. Появява се удължено време - време със „заспали минути“ („Над кръчмата“) и поради това време „с път“ в себе си, проточено, отвеждащо надалече; и време, „накъсано“ и „нервно“, отмервано от цъкащите часовници, но непредлагашо „по-дълъг път от чашите до устните,/ от устните до помътнелите (...) погледи“. Удължено се оказва мисленото като този именно миг време; кратко и лишено от път е времето, което (подобно на пияниците от „Над кръчмата“) отказва да мислим освен в категориите на злопаметността: празни кошери са сърцата, в които „мъките-търтеи“ „ядат меда от лани“...

Изкусително е да видим, в биографичен план, това конципиране на времето като време на прошката, онази прошка, която бележи максимално експлицитно дистанцията от „гнета“, характерен за „Земен път“: омразата и мъката се е отляла и вместо тях прииждат вълни, пронизани от аромати и тонове; първите детски стъпки прозвучават заедно с разпукването на ябълковите цветове - какво значение има от чие майчино сърце се разплита-заплита новият светъл живот? Ревността, болката от бездетството и дори двойната отхвърленост на друговерката („не съм ни майка, ни жена, ни родно чедо в никоя страна“) са вложени тук в кадъра на една донякъде охладена и все пак не надменна, изпълнена с разбиране милост. Що се отнася до времето като загадъчното и неотменимо условие на съществуването обаче, проблемът се оказва в това, че

89

рефлексията върху него - рефлексията като изостряне на усещането за мига и освобождаване от „злата памет“ на аза, тревожен само доколкото е прекалено загрижен за себе си - тази рефлексия по свой собствен начин съкращава онова, което удължава. В поемите от „Лунатична“ опитът да се мисли мигът е опит за съизмерване на негови несъизмерими „качества“ - опит да се види „изливането на секундата в минута“ през капването на капката, отронването на перото, разпукването на ябълковия цвят, напредването на смъртоносния бацил към мозъка, писъка на саксофона, родилния и предсмъртния вик и пр. Натрупването на подобни

мигове в „Сантиментална философия” е сантименталната философия като такава - т. е. употреба на философията като търсене на утеха, утехата, че микроскопични движения на мимолетното „творят вековно дело” и „ни доказват що е вечност”. Доказването на вечността обаче преработва против себе си; доказва обратното. „По орбитата” вписва раждането и човешкия живот в кръговете на цикличното време: успоредени са раждането и земетресението, спадащите като листа минути на майката и разгъващите се листа на времето на детето, кръженето на човешкия живот и кръженето на слънцето и земята. И все пак утехата на уникалния неповторим миг (това именно отронващо се бяло перо, тази именно капчица, с която съвпада музиката в бара и т. н.) непрестанно оголва безкачественото и нечовешкото във времето („като река, в която не личи течението”). Ето защо, едва намерена, утехата е пак изгубвана и сантименталната философия, подобно на търсената във винените пари забрава, се обръща в крайна сметка към омаята, танца, „не мисли”.. . условието да си представим, че танца на земята е „вечен” и „няма край” е все пак немисленето...

Неправилна книга

Многобройните по-сетнешни опити на самата Габе да редактира и нагоди към читателските очаквания част от поемите си - тя го прави по собствена воля, несъмнено, но, както се вижда от анкетите със Сарандев, съзнава, че резултатът е по-скоро лош - са сами по себе си свидетелство за основните разминавания между „Лунатичка” и българската читателска публика.³⁴ Тези разминавания се отнасят до отпадането на „суверенния” аз и на тревогите свързани с него и до „разрояването” на гледната точка, на родовата и етническа идентичност, на ясните предписания на идеологията и пр. Тази специфика на „Лунатичка” - която е отговорът на Дора Габе срещу надигащите се фундаменталистки

90

тежнения и отляво, и отдясно³⁵ - я поставя в рязък дисонанс с патетиката на епохата. При това, колкото и по-рестриктивна в предписанията си към поезията да е епохата на социалистическия реализъм, особено през петдесетте години, все пак трябва да признаем, че по отношение на неразбирането на „Лунатичка” няма разлика между тридесетте и петдесетте години. Владимир Василев не е доволен, задето книгата навлиза в социалната тема (Сарандев 1986:122-124). Габе не коментира в анкетите, но опитите ѝ за поправки ясно показват, че, от друга страна,

³⁴ Една статистика от Пловдивската народна библиотека за януари-април 1928 г. показва „Земен път” като най-четената книга. След успеха на „Земен път” „Лунатичка” се оказва по-скоро провал и сред достатъчно широката тогавашна публика, и сред критиката, и сред поетите.

³⁵ За общото тежнение към патетични и екстремни жестове и тяхното констелиране около проблема за „народността” между двете войни вж. Стефанов 1995 и Еленков 1998. Динамиката между тези тенденции, от една страна, и, от друга, съпротивата срещу антисемитизма в България през този период все още не е достатъчно проучена въпреки многобройните анализи от последно време на спасяването на българските евреи. Тук ще посоча припомнената от „Български месечник” (бр.12, 2001) „Анкета”, проведена през 1937, в която най-видни леви и (предимно) десни общественици и творци се опълчват срещу антисемитизма и расизма. Разбирането на „Лунатичка” се нуждае от по-точно разбиране на този еврейско-български контекст, каквото тук не мога да предложа.

почитателите на социалната тема са също недоволни. Проблемът е в това, че книгата е и „женска”, и „социална”, и „философска”, но не в разпознаваемите ключове: „жената” е дистанцирана от изповедността, „социалността” отказва да назове виновници и спасители, философичността иронично оголва ограниченията си. Грапавият стих е важен аспект на изказа в „Лунатичка”, тъй като именно грапавините отварят паузите, препъването на едно състрадание, което сдържа себе си, тъй като съзнава невъзможното в исканията си, собствения си хюбрис. Бунт - смирен от знанието за неосъществимата си екстремност. Ранен израз на непримиримостта, конфронтирана с „края”. Тази милостива книга навярно е останала неразбрана поради своята „хладност”.

Свидетелството на редакциите

За осите на това неразбиране можем да съдим по разнообразните по-сетнешни поправки (т. е. в повечето случаи разваляния) на онези от поемите, които са били препечатвани. Много от тях се отнасят до това кой и как умира. Не е тъжно да умре старец, трябва да е дете, самоубийството става на убийство (изданията от 1946, 1958 г.). Други се отнасят до проблематизирането на идентичността - така например при отпечатването на поемата „Лунатичка” в „Избрани творби” от 1958 отпадат стиховете „не съм ни майка, ни жена,/ ни родно чедо в никоя страна”. При преиздаването на „Друговерка” Габе променя заглавието на „Осиновената” - т. е. заглавието смекчава твърдението, че вярата, името и пола (жена-полудете) са според поемата „други” на всяко назоваване - те са някак си били у-своени, осиновени все пак... Най-сетне редакциите при препечатването на „Над кръчмата” в „Избрани

91

творби” от 1958 година ясно показват, че начина, по който Габе подхожда към темата за времето, е една от причините, поради които стихосбирката ѝ буди неодобрение по комунистическо време. При тези редакции систематично са съкратени пасажите, отнасящи се до времето. Така например пропуснато е:

Моите минути са заспали,
защото се проточиха,
и като пътища, които чакат,
легнаха пред прага...

(тук проточените минути са противопоставени на „откъснатите и нервни” минути на пияниците, които са „невидели/ по-дълъг път от чашите до устните,/от устните до помътнелите си погледи”. Такова привилегироване на лирическата позиция е очевидно неправилно.) А също:

Шумете мои цъфнали липи,
а вий не се плашете
в гнездата си, врабчета,
скрийте си главите под крилцата
и заспете.

(нямам идея защо са съкратени врабчетата. Може би безгрижието на природата е недопустимо на фона на пиянската мъка на трудещите се.) И също:

Изляха се секундите в минута

и капнаха във времето, догдето
падна бялото перце
от стряхата ми на балкона.
Резна ми сърцето като кремък
тежка песен монотонна,
негърска.

(негърската песен е неприемлива като упадъчна през петдесетте години - същото очевидно се отнася и до измерването на времето чрез падането на перцето - пък и врабчетата вече ги няма, какво ти тука перце). А също и:

... опива се от погледи измамни.

(и тук не разбирам защо. Младият и нервен болен господин - чиито „тънки дами” са станали на „начервени дами” - така и така е придобил негативни конотации и би могъл и да се опива). Най-сетне пада:

Ето-
догдето саксофона пропищи,
догдето малката секунда
92
капне във минутата,
догдето падне бялото перце
от стряхата ми на балкона –
писъкът му ще се смеси
с писъка на саксофона.

(т. е. цялото ударение върху мистерията на мига, в който се събират толкова несъизмерими съ-събития, е заличено). Затова пък е прибавено:

А беше тежко време,
гониха ни всички,
един ден ни подбраха,
с пушки и камшици
поведоха...

Прибавено е също:

... Разбрах,
че е позор да бъдеш и баща
в позорно време...
- Не разбра ли,
че няма управляв?
-Няма!
Налей да пия.

Мисля, че тук коментарите са излишни. Или може би не са? Може би не отчитам скоростта, с която предписанията на литературния тоталитаризъм се забравят и степената, в която те са вече смътни и неясни за онези, които не са ги преживели лично? И все пак най-големият проблем си остава фактът, че отказът на лирическата говорителка да придаде идеологическа едноизмерност на посланията си, да осъжда и овъзмездява, е свързан с отказа ѝ да си избере идентичност на основата на отхвърлянето. Книгата е толерантна не в духа на учтивата политическа коректност, която гланцира все същото ядро от нетърпимост. Друговерката разпознава другия в себе си - онова, което Юлия Кръстева назова „чужеднец на

самия себе си”. Този друг е любовно-омразният друг, верският и етнически друг, другото на човека и живота, смъртта. Заради честността на това разпознаване на другото като разполовяващо всяка идентичност героинята е осъдена в рамките на самата книга:

Ще се отвърне Бог от тебе,
тъй както се отвърнаха ония,
и както се отвършам аз...

„Друговерка”

„Може би днеска по-лесно ще разберат „Лунатичка” - надява се Габе в „Анкетите”.
Може би...

93

ОТВИКВАНЕ ОТ ЕЗИКА („ГЛЪБИНИ”)

В търсенето на знание всеки ден нещо се придобива. В търсенето на Дао всеки ден нещо се изоставя.

Лао Дзъ

Неизменно настъпва миг, когато човек се научава да мълчи, може би защото най-сетне е овладял достойнството да се вслушва; когато отпуска ръце, защото се е научил да съзерцава неподвижно и това изкуство сигурно е мъдростта на мъртвите.

Маргьорит Юрсенар

А мене погълни във своя шум, за да се уча на мълчание.

Дора Габе

Моят първоначален опит - нещо като сиамски близък на настоящия - да се доближа до толкова трудната за обговаряне късна поезия на Дора Габе беше озаглавен „отвикване от живота”. В тогавашния, както и в настоящия си вид, под някогашното заглавие, както и под сегашното, опитът ми се колебаеше между отвикването от живота и отвикването от езика, между непримиримостта спрямо (крайността на) живота и непримиримостта спрямо (ограничеността на) езика. Това неотстранимо колебание, което само с цената на загуби може да бъде вкарано в строго единство, споделя, струва ми се, колебанието на самата поезия на късната Габе. И не само късната. Присъствието в ранните стихосбирки на Габе на мотиви и акценти, които кристализират в последния период от творчеството ѝ, беше вече изтъкнато по-горе. Дора Габе, чиято пределна изчистеност и страст към оглозгване на езика до една първозданна, атомарна - т. е. неразбиваема на по-елементарни единици - и решително безответна въпросителност постоянно се рони в белите полета, в празнотата, в безсмислицата. Там, където самата въпросителност се пита и сама себе си гризе: Защо все питам? А какво е защо? и, със захапана опашка, захвърлено сред затихващите дипли на смутените от него предвечни води, словото изчезва. Но може би и животът:

като кълбо, което пада в вечността
и там се размотава,

и се проточва нишка без следа...

„Ветрове”

94

и тъкмо туй е въпросът, обратният въпрос, който обръща поезията на Габе назад към следващото изречение, към следващия стих. И все пак не напълно, защото хипнотичната ивица на това изронване, на този чезнеш контур на обезпаметения език, който поради самата си безпаметност изкушава с обещанието за прераждане, за нов изказ, тъкмо това балансиране „на ръба” е мястото, където късната поезия на Дора Габе -поезия на въпросите, а не на отговорите, на сгъстяването на мълчанието, а не на казането, на неустановеността и белите полета — иска да остане. Бихме могли да наречем тази поетика минималистична, ако „сгъстяването на тишината” у Габе не оставяше усещането за лека задъханост, която превръща минимализма в своеобразен ексцес. Или може би това е ефектът на всеки минимализъм?

Модуси на бунта

За женственост - и то вечна - се е говорело и преди, не по-малко отколкото днес. Според редица съвременни теоретични обаче, със или без симпатии към феминизма, тази „женственост” е симетричен продукт на мъжката фантазна дейност, „негатив” на мъжа, който не предлага изход в словото за „женската спазматична сила” (Кръстева). В лицето на Дора Габе и Елисавета Багряна началата на българската женска поезия се добиват с две контрастни решения на и до днес висиящия проблем за възможността - или невъзможността - езикът да символизира женската сома и женската субектност. Багряна не атакува директно стереотипите - мъжките фантазми за женствеността - а ги обитава, сблъсквайки ги един в друг, като по тоя начин ги разгражда, разчиствайки пространството на собствената си поезия, а и на пътищата за женска поезия въобще. Бихме могли да опишем позицията ѝ чрез онази „мимикрия”, която Люс Иригаре препоръчва: женската роля, структурирана несъмнено от нуждите на фалически изказ, се поема преднамерено, формата на подчинение се трансформира в утвърждение. Чрез миметичната игра жената „преоткрива мястото на своята експлоатация от изказа, без да позволи да бъде сведена до това място” (Irigaray 1985: 76). Това оставане-откъсване от езика на патриархалната култура може да се определи като синдром на „раждането от главата”: произходът се припознава, без прекомерно да ни задължава.

Подходът на Дора Габе е по-радикален, но и по-рискован. Той изисква очистване от фантазмите, чрез които езикът осъжда жената на асимволия. Това изискване неизбежно довежда до нещо като аскеза - въздържание спрямо словото, своеобразна дисциплина в употребата му. „Напълниха (сърцето ми) със отговори” - обяснява Габе в „Защо все питам”. Поезията ѝ - все питаща - е отказът от тези отговори. Тя се обръща

95

към въпросителността и търси очищението на изказа в модуса на интонацията, на питащата модулация на гласа, която обаче не очаква отговор, а въвежда - сгъстява, според собствения израз на Габе - тишината.

Отвъд езика, все по-крехък и по-минимален във всяка следваща творба, поезията на Габе се вглежда в мълчанието и пустотата. Дали с това тя отбягва фантазматичната женственост? Дали аскетизмът ѝ не въплъщава тъкмо проклятието на асимволичната жена да остава извън езика - да мълчи? Дали „жрицата на вечността” не е просто още един клиширан образ на митичната жена? Несъмнено.

Но както и в миметичната игра на Иригаре, това мълчание - изговаряно все пак - е преднамерено. То довежда една жена, която постоянно се пита „Коя съм?” и „Какво съм?” и още по-често „Къде съм?” на брега на един свят, който непрестанно губи ясните си очертание и, облъхван от нищото, очаква да бъде наново построен от най-простите, най-изначални въпроси. Наново назован. У Габе тази сцена на началото - на скок в пейзаж, предхождащ втвърдяването на субекта и консолидацията на неговия свят - е същевременно сцена на края ѝ, тя става сцена на подготовката ѝ за смъртта. Така по неподобен начин поетесата демонстрира пътя към прераждането - включително към прераждането на жената в словото - като неизбежно преминаващ през „празното пространство”, през рисковете на „несъществуващото”, на саморазгубването и смъртта.

Отзоваване на мъжа

Своя език, който вече почти престава да е език, своето говорене на самия предел словесното, Габе намира отвъд мъжа и отвъд любовните превратности. Не „без” тях, а именно отвъд - след и напрако тях. И в това отношение Габе е контрастна спрямо Багряна. Известно е, че в биографичен план двете поетеси, споделили толкова много, са твърде сходни: анекдотът определя това сходство като дашност - според един Багряна го правела за едната супа, според друг Габе била стара кримка, на която всички са се учили и т. н. - т. е. анекдотът подчертава, че поради известна фаталност при жената непременно става дума не за „искане”, а именно за „даване”; от друга страна, според мемоарите пък току се оказва, че тези жени отказвали да споделят една или друга съдба, не проявявали разбиране или съчувствие, студени егоистки били и т. н., накратко казано, не давали. Зад всичко стои невъзмутимостта на двете жени пред рисковете на еротиката, пред живот с „нито една минута/празна от вълнение”.

Относителна невъзмутимост, разбира се, зад която винаги със стъписване можем да съзрем една фигура или по-точно казано една

96

прегръдка: фигурата и прегръдката на изоставената, наистина, но някак си незагубена, вселюбеща майка, която, раждайки, се визира в „своята звезда/на чистото небе” и с това поставя звездната съдба на дъщеря си в грижовната гравитация на своето виране. Така в ранното стихотворение на Габе „Ветрове” мотивът за разпиляването - обикнат еретически мотив в българската женска

поезия³⁶ - е подплатен от желанието „Земята трижди във една прегръдка, / в едно да стегна, в нея да се всмуча...”

Еретическото кръжене с ветровете се оказва опасване - тройно „омотаване” - на майката (забележете сферата, очертана от това движение, сплитането на нишките в едно кълбо), отвъд което - пренебрегвайки и бога, и света - е желанието за „размотаване” на кълбото на аза, за изчезване без следа...

Все пак, докато у Багряна храбростта пред еротичното разпиляване задава модела на творчеството ѝ, не такъв е случаят с Габе и това е едно от обстоятелствата, които съпътстват късната и радикална кристализация на поезията ѝ. Не се опитвам, разбира се, да отричам факта, който Габе дискретно се стреми не да скрие, а по-скоро да разкрие - факта, че смайващото късно избухване на нейното творчество е подклаждано от влюбено „зеленеене на сърцето” и че това избухване се корени в тази най-санкционирана - дали поради прекомерност на забранеността на майката? или поради табуто върху жената, която желае, която знае, че желае, която знае какво желае и така по неппростим начин се оказва субект на желанието си? - тази най-срамна и най-унизена от всички страсти, страстта на старата жена към млад мъж. При цялата си нескривана влюбеност обаче, късната поезия на Габе от-зовава мъжа - по един буквален начин, като препращане в посока обратна на зоването, като от-вик навън от желанието. „Сама съм - Недей разкрива себе си - Не се обаждай - Недей се приближава - Не ме докосвай - Недей очите ми отваря - Не ме осъждай - Не говори - Не казвай - Не ме търси...” Някои от тези стихотворения излизат под общото заглавие „Писма до никого”³⁷, по-късно заглавието се трансформира в „Сгъстена тишина”, назовавайки по такъв начин същината на оня изказ, към който поезията на Габе се стреми. В отрицателността - в нарастващите разстояния - на осъществяването

извън времето,
извън възможното,

97

любимият - по един приветствуй от влюбената начин - потъва в нещата и отгръща свят, еротизиран от безкрайността, люлян между небитието и тоталния живот. Влюбеност без обект. Глъбини. На този свят говори влюбената пряко и отвъд влюбеността си. Почакай, слънце. На четири посоки плуваш. Сега ме заведи във глъбините си. А мене погълни във своя шум. Езикът се разрежда, тишината се сгъстява. Желанието от „Ветрове” и „Лес” се сбъдва: еротичното разпиляване опасва земята, „всмуква” се в глъбините ѝ и кълбото - на аза и неговото говорене - намотано най-сетне около майката, се размотава във вечността.

Жизнелюбие

³⁶ „И като клас от разпиляна ръж / ще бъда разпиляна по света” (Ваня Петкова). Но ще съберем ли най-сетне консистентността на традицията на това разпиляване?

³⁷ Нека си спомним влюбеността без обект като състояние, синонимно на писмовното състояние. За това говори Кръстева, но срвн. също Дора Габе „Аз например най-хубаво пиша (то е срамта да го кажа), когато сравнявам своето творческо състояние със състоянието на влюбеност. Когато човек е влюбен, без да има обект” (Сарандев 1986: 141).

Тук се налага да пренаместим някои ударения. Когато през 1967 година излиза стихосбирката „Почакай, слънце”, сред критиката и читателите започва да се говори за чудо. Защо? Толкова изненадваща, неочаквана ли е тази книга? Или тя просто предлага призмата, която да фокусира прочита както на предходните, така и на последвалите книги на Габе?

За момента чудото се привижда във факта, че осемдесетгодишната поетеса е създала, както се говори, може би най-добрата си стихосбирка. При това „Почакай, слънце” се оказва не завършек, а начало на петнайсетгодишен плодоносен период: след един по-скоро колеблив и донякъде мудар (сякаш Дора Габе е знаела, че ѝ е даден дълъг и благословен в самия си край живот, така че е нямало закъде да бърза) в началото си творчески път, поетесата достига до чистата форма на своя изказ (в неговото въпросително изронване, но за това отново - по-нататък). Тази находка става нещо като втора младост или дори нещо като втори живот: ето защо преди поезията на Дора Габе, смайва самият факт на нейната жизненост. Ако се вгледаме дори само в заглавията и отзивите от онези години, ще видим, че ударението неизменно се поставя върху „жизнелюбието”, „творческото дълголетие” и „непреходната младост” на поетесата; изследователите ѝ непременно изтъкват нейната „непримиримост”, бунта на разума „срещу закономерния кръговрат на живота, срещу неизбежността на онзи ден, в който трябва да изчезна и да ти върна всичко” (Сарандев 1974: 224). Александър Йорданов открива тук дори една съществена отлика от ранното творчество на поетесата, където „обединителният център се явяваше успоредяването на вечното и мимолетното, на непреходното тържество на природата и житейския миг на човека” (Йорданов 1979:94).³⁸ По такъв начин критически възсъздаденият образ на поетесата до голяма степен съвпада с популярната низова представа за нея: „врѣстницата на всички

98

поколения”, която привлича вниманието на специалистите като рядък за българската литература феномен на достигнал пределна възраст поет (Мутафов 1983: 134), в анекдотите се превръща в Дора Габе и в посрещачка на хан Аспарух. И в двата случая, и през фолклорния хумор, и през критическата преценка, прозира сливането пред една митична, древна мощ, която за непосветените очи се разкрива като някакво неприлично вече съчетание от бодрост и дълголетие. Впрочем и в „Анекдотите” поетесата ни сащисва с твърдението: „Аз ви казвам: аз съм вечна! Струва ми се, че съм безсмъртна” (Сарандев 1986: 103).

Оставяйки настрана личността на поетесата, творчеството ѝ само по себе си дава достатъчно основания за подобни тълкувания: там лирическата героиня отново твърди, че ѝ се струва да е станала безсмъртна; заявява, че ще си отиде с протегнати ръце, които насила ще кръстосат в сетния ѝ час; решена е да не остави нищо за смъртта и се чувства ту прекалено празна, ту прекалено пълна, за да има откъде да се вмъкне краят ѝ. Така че упоритото оставане в живота, категоричното отлагане на смъртта и дори нещо като отказ да се умира изграждат доминантата на тези произведения, в които „бунтът на разума” заиграва с „философската концепция за вечността на човека”.

И все пак тази поезия на решителното оставане отсам е изпълнена с напрежение, чийто източник не може да бъде определен по друг начин освен като

³⁸ Наличието на такава именно отлика между ранната и късната Габе е проблематично.

дисциплиниране на душата за среща със смъртта. Почакай, слънце - защото дневните ми трудове не са свършили, но и защото не съм готова за идващата нощ. Бодрото дълголетие, непреходната младост, непрестанно зеленеещото сърце, митичната вечна женственост в поезията на Дора Габе имат толкова общо с живота, колкото и със смъртта; те са колкото героична вяроност към жизнелюбивото устояване, толкова и плашеща със своето спокойствие подготовка за смъртта. Тази подготовка не остава при нея, а се завръща с ронещ се във въпросителността език, който носи не имена и не знание, а „сгъстена тишина”, неназовимото, изкуството на вслушването, онова, което се придобива само чрез губене, летежа в празното пространство, Дао.

Разговори и монолози

Парадоксът е, че тази автохтонна въпросителност се осъществява често пъти формата на диалог. „Глъбини”³⁹ има за подзаглавие „Разговори с морето”, но „разговорите”, без да се сведат напълно до монолог,

99

все пак са белязани от подчертана асиметрия. С две изключения, говори само едната събеседничка, старата жена, внимателно взряна в зрелището от непрестанни преобразования, които ѝ предлага морето. Нещо повече, само тя слуша. Морето мълчи, шумейки: т. е. нито говори, нито слуша. То идва от далечни брегове, ала не казва нищо; изпълнено е с „гласове зовящи”, но ги изплисква заедно с пясъка с пясъка; напоено е с „погледите на планетите” и с „лунните любовни песни”, но се носи в тишината и оставя само въпроси. В двете стихотворения, където то все пак проговаря, репликите му са израз на недочуване, недоразбиране и нехайство. Морето е гласовита безответност; то поглъща звученето на света, но това звучене се смесва и изгубва в него, то вече не може да бъде предадено, съобщено на друг.

Такава е втората страна на асиметрията: не просто диалог между слово и мълчание, вслушаност и шумене, но също така диалог между целенасоченост и безпосочност, намерение и разгубване, грижа и безразличие. Жената е обърната към морето, морето е обърнато във всички посоки и затова наникъде. Жената е събрана, съсредоточена в своето слово, отправено към морето, възнамеряващо морето - морето, напротив, е нехайно, разсъсредоточено, разсеяно; шумът и мълчанието му нямат предвид нито нея, нито когото и да било. Морето не е за някого или към някого; в него „за” и „към” изчезват. Шумящо мълчание; тишина, в която, както цветовете в бялата светлина, се сплитат всякакви гласове, земни и космически, бъдещи и идващи от сътворението, като тази всесъдържаща тишина се осъществява в разгубване, разбягване, разпиляване: нейни са разпръскващите се в пясък и стапани в пясъка вълни, сливащи се с мъглявина клепки, чезнещи хоризонти.

³⁹ Един представителен в много отношения цикъл, например по отношение на тенденцията кратките, лаконични творби-реплики да се обединяват в „цикли” и „поеми”. Това е именно тенденция, процес на постоянно пренареждане и пренаместване на отделните стихотворения, за които поетесата очевидно е смятала, че са фрагменти от по-обширно, непрестанно търсено цяло. Характерът на това „цяло” със сигурност нарушава рамките на така оформените поеми и цикли и се противи на какъвто и да било завършек.

При това движение границите, конкретните очертания се стопяват. Включително границите между живот и смърт. Енчо Мутафов вижда това замъгляване като „деиндивидуализиране” и „деконкретизиране” (Мутафов 1983:133): и наистина, конкретността и индивидуацията са „работа на смъртта”. У Габе замъгляването на границите подменя опозицията живот-смърт с проблематичната, колеблива опозиция съдба-живот: смъртта е отказ от „съдба” или довеждане на съдбата до собствения ѝ завършек. Съдбата е самотната звезда, единичното, закрепеното във времето и пространството, крайното. Вторачена в съществуването, тя го пронизва с острия си меч. Отказът от съдба е отказ от единичността и крайността, тръгване едновременно в четири и дори в хиляди посоки:

Отваряйте прозорците,
стените разрушете,
животът да нахлуе...

100

приемането на живота изисква рухване на стените, разтваряне, преминаване отвъд очертанията и границите, т. е. изтръгване от съдбата, умиране. Умирането е умиране в живота, смъртта е съвпадение с живота, смърт няма. Морето е стихията на това съвпадение, което се движи във всички посоки едновременно и тръгва веднага обратно, без да измерва времето. Морето е смътност, мъглявина, стапяне на хоризонтите в други хоризонти. Защо жената разговаря с него?

Невидими очи

Преди да отговорим - макар че според Габе всеки отговор би замъглил кристалната яснота на въпроса - налагат се някои уточнения. Според стихотворението „Невидими очи” нещата или не съществуват, или са двойни - едно удвоение, съвсем намясто илюстрирано чрез огледалото. Но отвъд видяното посредством удвоението делене на света между съществуващото и несъществуващото, Дора Габе въвежда и видяното посредством „невидимите очи” - не онези в огледалото, а техния източник. Невидимите очи виждат несъществуващото, т. е. неподложеното на огледалното удвояване.

Морето няма сянка, защото има глъбини, където сянката може да бъде скрита. То е стихията на нераздвоеното в образ, на предхождащото огледалото. Вселената на невидимите очи.

То, той, тя

Тази многопосочна разколебаност по отношение на границите и очертанията, това разгубване в неизмеримото време е придружено от колебливо, двусмислено определяне на морския „род”. Граматически, морето е „то”, разбира се, и Габе стриктно спазва неговия „среден” род. От друга страна, то е агресивно, рушително, трябва да му се напомня, че съществуват майчинството, раждането и обичта; жената флиртува с него, сравнява го с Андерсен, моли го да „запълни” празнотата ѝ. Тази покана обаче привиква флуидна, изсмукваща прегръдка, която има повече общо с женската фантазматика за взаимно проникване на течности, сливащи се без остатък, за нишки сплитаци се в едно кълбо, отколкото с трудовете на мъжкото

либидо. Така че по ред признаци морето е женствено и дори майчинско: то има утроба, поглъща в прегръдката си, обещава ново рождение, приспива жената „като свое чедо”, люлее я [срвн. „Морето е свързано с майка ми, а човек не може да не вярва на майка си. Истински вярна е винаги майката” (Кралева 1987: 140)]. Неговата течаша, подвижна природа споделя женствената „механика на флуидите” (Иригаре). Люлеещо, унасящо, смеещо се,

101

ритмично-шумящо, непризнаващо очертанията и удвояванията на огледалото, отвикващо езика и без-образно, морето въплъщава пред-едиповата майка, семиотичното на Кръстева. Разговорите с морето са разговори с това архаично пространство, което не позволява лесна и категорична идентификация. Жената - „полудете” - едновременно момиченце и старица - играе с него играта на новороденото, игра на своето собствено изгубване и пренамиране.

Изгаряне на архивите

Дали е вярно, че през последните си години Габе систематично изгаря архивите си? Тук, уместно или не, може да се зададе въпроса за тайната, около която лириката ѝ постоянно кръжи. Има ли биографични измерения тази „тайна”, „грехът”, към който стиховете енигматично ни препращат? Според Петър Величков, както вече споменах по-горе, този грях - изповядван от поетесата в заника на живота ѝ - е, че е могла, но не е отклонила Яворов от очакващата го трагедия. Според стиховете обаче - въпреки други стихове, в които, както вече коментирахме, ни е подхвърлен, Яворов” - тайната ще остане неразкрита и на клетото сърце няма да му олекне („Съдба”). Така неподлежащата на разкриване, тегнеща тайна поражда мотива за обремененост, прекомерност на товара, раняваща злобност на паметта, който мотив от своя страна става моторът на едно неуморно разтоварване, опразване, раздаване, забраняване, захвърляне...⁴⁰

Отвъд този процес на „опразване на душата”, на „прегоряване”, на „раздаване на всичко свое”, поезията на Габе ни казва твърде малко за своята тайна. Случките и разпознаваемите лица в нея са редки. Конкретността в тази поезия, както и самата употреба на езика, има атомарен, неразделим на по-дребни елементи вид. Една вълна се разбива. На необикновено място се полюшва стрък трева. В морето е паднала скала. Самотна звезда се вторачва в раждащата майка. Пък и необходима ли е тайна, дори архивите да са били действително горени, така както поезията на Габе ги изгаря в първостихийните си, изначални въпроси?

Тази тайна, непоносима и непредаваема, е може би тайната на самото ни неизразимо обособяване, на силата, която ни принуждава да бъдем същества, отделени от всичко останало. Една от загадките на детството ми беше прекомерното, безпричинно раздражение, в което изпаднах баба ми, когато ние, децата, изваждахме старите снимки. Колкото повече тя се дразнеше, разбира се, толкова ние бяхме по-любопитни, и

102

⁴⁰ Видяхме началото на това разграничаване от „търтеите”, които ядат „меда от лани”, в „Лунатичка”.

колкото в по-дълбоки скривалища потъваха албумите, в които при това по необясним начин растяха празнотите и липсите, толкова по-усърдни бяхме в намирането им. След което - неизбежната сцена. Какво я ядосваше толкова? Защо нашето любопитство - любопитство, разбира се, към тази основополагаща енигма, енигмата на произхода и началото, на това откъде идваме - предизвикваше в този си невинен вид на страст към старите снимки такива строги забрани и незабавно санкциониране? Дали тук се криеше някаква „тайна” - скрит епизод - мъка, вина, срам? Или ставаше дума за хипертрофия на пазителството на закона, за наказване на самия ни еротичен, надничаш към мистерията на родителите импулс, независимо от невинната му форма?

Или по-скоро, напротив, това, което ни водеше през избледнелите образи към загадката на началото, бе за нея отдалечаване, досадно натрупване на детайли, екран пред едно първично зрелище, на което всекидневието постоянно пречеше и което можеше да се обглежда само в мълчание (тя много мълчеше) и през... невидими очи? Снимките дразнеха, защото разтегляха в хронологична последователност една гледка, която не допускаше разгръщане, проточване, репродуциране, можеше. Забраната върху снимките бе в такъв случай забрана върху образите (на времето), забрана на образа като такъв, доколкото той е винаги профанация и замъгляване на едно изгубено и непрежалимо единство. Единство, което се постига с ... горене.

Или потопяване. За да не я преследва собствената ѝ сянка - ужасът на винаги вече раздвоеното ни съществуване - жената от „Глъбини” се стреми към глъбините. Нали морето няма сянка, защото има глъбини - защото я крие в утробата си? В този поразителен детайл Дора Габе предлага цяла една „женствена” алтернатива на огледалото - удвоението идва не отвън, а отвътре, другият израства отвътре, „същото” се раздвоява в себе си и в себе си е обитавано от другостта и всичко това отвъд образите и репрезентацията, в „реалността” на материята и плътта... В това утробно, материнско единство-и-раздвоение жената иска да захвърли паметта си. Да избяга от профанацията на образите? От падението във времето? Ключовият мотив за окъпаните и прикътани в глъбините спомени, които остават в морето, се появява още в първото стихотворение. Дали това е семето, от което, през утробата на морето, жената очаква фантазматичното си прераждане? Фантазматика на сливането с майката за ново (партеногенетично) раждане на себе си от нея?

Не е посочено чии са спомените - странна употреба, тъй като спомените, повече от всичко друго на света, са винаги нечии, те са самото обозначаване на себе-притежаването. Но тук те са ничии; подети от морето, те се поглъщат от неговата всесъдържаща, многогласна тишина. Глъбините са колосално вместилище, където багажът, събран при

103

продължителното пътуване, може да бъде потопен. С това морето -макар и мълчащо, неслушащо - влиза в парадоксалната си роля на педагог.

Педагогика на безответността

Потопявайки спомените си, предлагайки сама себе си за отвеждане „при китовите и микроорганизмите”, жената иска морето да я учи. Тя иска то да ѝ предаде скритото

в него, да разлее в нея гласовете, събрани в шума му, да отговори на въпросите ѝ. Събеседването между жената и морето се разгръща в модуса на ученичеството.

Това, на което морето учи, е не само отвъд словото, но и против словото. Със своята принципиална антисловесност морето най-сетне влиза в диалог с жената. То я „приспива”, „люлее”, „играе” с нея, „смее” ѝ се и по такъв начин, с играта, смеха и сънното си люлеене, то я „учи” и „подготвя”.

Учи и подготвя за огласеното си от хиляди гласове мълчание, за шумящото си, всесъдържащо безмълвие. Морето е недочулото, недоразбралото, смеещото се, играещото, унасящото в сънните, даряващи забрава гълбини. То обещава (но това обещание е само във въпросите на жената) всичко: безпаметство и забрава, пределни отговори и абсолютно знание, милост и жестокост, смях, прераждане, смърт. Нищо, в крайна сметка. И тъкмо с нехайството си, с разсеяната си всеобемност, със зрелището на непрестанното си разпиляване, на постоянния си досег с небитието, морето встъпва в ролята си на учител. Морето е учител по мълчание и неговата педагогика се изразява в отказа му да отговаря. Ето я педагогиката, бедни Яворов, която най-сетне се оказва приемлива (срвн. „Женска кръв” по-горе)!

Такъв е обичайният събеседник от късните творби на Дора Габе. Оня „никого”, до когото са отправени писмата ѝ, „живият човек без име” от „Сгъстена тишина”, стихииите и природните същества (морето, лястовицата, стъклената тревичка, слънцето) и онова Ти от „Защо все питам”, към което тя се обръща

без да те виждам,
без да те зная,
без да си...

имат помежду си общата черта да не отговарят. „Напълниха сърцето ми със отговори.” Безответните събеседници изтриват тези отговори. Жената изисква морето да я погълне в своя шум и да я учи на мълчание. Въпреки протестите си, жената е привлечена именно от това, че морето „не казва нищо” [„Ето например - вслушвам се в шума и намирам

104

тишината. ..”(Кралева 1987:124)]. Копнежът на жената по морето е копнеж по „загълхване на гласа”; словото, което разговаря с тишината, се оказва слово, което копнее да замълчи. От-вик.

Преображение

Интересът към чезнещите граници - най-често илюстрирани от разбиващата се вълна

духнала с ветрилото си
празния живот
и се разляла

у Габе не е лишено от гледката на новото раждане. В голямата си част късната поезия на Габе е посветена на постигането на такова състояние на „празнота” и „откритост”, на раздаване-очистване от всичко свое, при което жаждата за живот се осъществява като отваряне към смъртта, но и смъртта се явява като вход към безкрайността на живота. В „Гълбини” със „загълхването” на словото, жената

очаква да бъде изсмукана от утробата на морето и преродена. Уловена за ръката, чиито пръсти постоянно се разпиляват в пясъка, вслушана в гласа, който не казва нищо, жената претърпява метаморфоза.

При това тя се отдръпва от морето. В асиметричната размяна на реплики в „Глъбини“ ясно могат да се различат две движения. В първата част от цикъла жената се приближава към глъбините, във втората тя възстановява разстоянието. Така ако в началото на цикъла основен е мотивът за копнежа по сливане с морето и жената „полудете“ търси в него своя нов Андерсен, който да ѝ покаже пътя, в края на цикъла, напротив, на преден план излиза мотивът за съхранената дистанция - жената познава хитрините на морето, неочаквано оказало се неин „враг“, чувства се равна с него, не се поддава на изкусителните му далнини и „като колона мраморна“ остава на брега му. Две почти симетрично разположени стихотворения отбелязват настъпилата промяна. В първото („Палави вълни връхлитат“) един откъртен скален великан се е опитал да се спусне в морските дълбочини, но повлечен от силата си остава на брега с болката по безмерните простори.⁴¹ Тук тежестта и каменната заземеност на скалата пречат на копнежа, те са мъчителни. Във второто стихотворение („Не ме залъгвай“) якостта на камъка е образ на спасението от копнежа, тя тържествува над уловките на далнините. Безформеният, тромав великан се е трансформирал в изваяна мраморна

105

колона: преобразената - преродената - жена се отъждествява с колоната. Тя повече не желае да се спуска с глъбините - не призовава мълчанието им - предпочита да говори от дистанцията на брега. Но и това движение не е последно.

По-песенна от твоя шум

Избирането на брега и на фалическата вкамененост не означава завръщане към изоставения дом на паметта. В последното стихотворение, преобърнало до дъно утробата си, морето „спокойно диша“. Доволно е от себе си - с постнаталното спокойствие на родилката? Отграничена от него, изваяна като мраморна колона, жената стои върху проблематичната ивица между копнежа по водата и копнежа по сушата. Тя е „избягала от своя дом“ и се чувства „като езичница смирена“. Започваща от езичеството? Отначало? От езика на началото? Странно е смирението на това новоначерено езичество, на това заставане при началата на езика, тъй като при този флирт на границата - на отново възникналите очертания - жената въвежда хоризонти, които смаляват морето и ги поставят (жена и море) „във същото световно измерение / пред вечността“. Сега жената решава отношението си към морето вече не в модуса на ученичеството, а в модуса на съперничеството. Тя не толкова се учи, колкото се съизмерва с морето - ту в своя, ту в негова полза. Тя отново му предлага да ѝ подаде ръка, но вече не като детето, водено от Андерсен, а като равна. Тя е забравила копнежа си по заглъхване на гласа. Напротив, подчертава, че е „по-песенна“ от шума на морето. Учението по мълчание е завършило в песен все пак.

⁴¹ Това е на практика пренаписване на една от творбите в „Теменуги“ - един от ясните ориентир за устойчивостта на някои мотиви у Габе и за някои особено любопитни отгласи от „Теменуги“ в „Глъбини“.

Съгласуване със световни ритми

Реална или не, биографична или въображаема, чрез никога несвършващия процес на разтоварване-опразване „тайната“, която се потопява в глъбините, за да се преобрази в „езичеството“ на един новонамерен изказ, непрестанно разколебава аза, обърква го, довежда го отново и отново до най-изначалните, основополагащи въпроси. Къде съм? Коя съм? И в ранните творби на Габе се задават тези въпроси, възниква това объркване. Нека пак го припомним:

Не зная що съм и не зная що съм била.

А също:

Душата ми е неспокойна, мътна, няма...
„Прокоба”

което според „Дао Де Дзин” е, разбира се, състоянието на носения по

106

ветровете, разпиления, незнаещия мястото си и мъдър тъкмо затова, на различния, хранения от Великата Майка. Постоянно завръщане на тази най-голяма детска тайна, генетическата, у късната Габе се осъществява като „очистване”, като потопяване на архивите и „раздаване на сърцето частица по частица”, което унищожавя границите и „разтегля родината до небето” и така неизбежно изправя поетесата пред пустотата, пред архаичния пейзаж на едно едвам-едвам отделено от света аз, което не престава да се пита:

Какво е „няма”?

Какво е „празнота”?

„Небитие” какво е?

След поредица от подобни въпроси логично се стига до „а какво е защо” (а какво е какво?) - до сключването на езика в собствения му кръг. Какво остава отвъд този кръг?

Тишината, която лапидарните стихове на Габе съгъстват, е тишината на един отпаднал от езика свят. „Светът е тайна.” Той не може да бъде изговорен, а само запитван, но питането, което все повече сключва езика в себе си (а какво е защо), подчертава световната отгатъшност. Тази отгатъшност - плод на едно радикално разлепване между думи и неща, което определя поетическия занаят като полет „в празното пространство” - идва не като думи, а като мълчание, пауза, бяло поле, ритъм. Чрез, но отвъд словото. В тази отвъдност се преповтаря фантазматичната прегръдка с майката, раждането като раждане на песента и езика. Под маската на въпросителния детски наивитет, репетицията на умиране-прераждане в стиховете на Габе предлага един от най-решителните опити в българската поезия за критично разколебаване на езика. А заедно с това - и за започване отначало, за отърсване от натрапените образи на женствеността и сдобиване с нова любов, ново вдъхновение, ново съществуване.

**ИЗПАРЯВАМЕ НА МОРЕТО:
ЖЕНСТВЕНОСТ И МЪЖЕСТВЕНОСТ
В ЛИРИКАТА НА БЛАГА ДИМИТРОВА**

Кой ще ми отнеме щастието, че имах баща?

Блага Димитрова, „Реквием”

Завиждам на давещите се в морето –

аз, удавница на сухо слово.

Блага Димитрова, „Забранено море”

В началото на седемдесетте чух да се мълви, че Блага Димитрова е поетеса, която пише по един достоен за уважение наистина, но не съвсем реден за жена начин. И какво беше нередното? Прекомерно интелектуална била. Тази мълва ще да е била още тогава с поне десетилетна давност, тъй като през 1963 година Юлия Кръстева вече я е чувала:

„Чувала съм да казват, че Блага Димитрова е недоразумение - жена, при това поет и толкова разсъдлива! Критиците, които често я обвиняват в „умозрителност”, я корят че „измисля” (Кръстева 1963: 216).

Написаните междуременно книги при цялото им разнообразие и многопосочие не бяха променили ни най-малко гореспоменатото убеждение, факт, който ни казва много за жилавостта на българското критическо мислене.

Все пак упоритостта на мълвата се нуждае може би от обяснение, което да не се свежда единствено до клишетата относно женствеността и интелектуалността в поезията. Един от компонентите на мълвата противопоставя Блага Димитрова на Багряна. Да речем, че това противопоставяне съдържа интуитивна убедителност и дори че в някои свои аспекти то изглежда като нарочно - като напълно съзнателна съпротива от страна на по-късната поетеса срещу установените от Багряна модели на писане и поведение. Противопоставянето обаче не ни улеснява в разбирането нито на налагането на Димитрова като Дъщерята на Багряна, нито на колосалните енергии и влюбеността, материализирани в техните срещи и най-сетне в бъдещите страхопочитание томове на Багрянината биография. Именно противоположната Блага Димитрова се установява като наследница на Багряна и като нейна влюбена биографка - в това има проблем, който не може да бъде подминат.

Тук ще се опитам да щрихирам параметрите, които показват, че онова, което се възприема като „неженственост” на Блага Димитрова, е може

108

би друга конфигурация на отношението на пишещата жена към - най-общо казано - тялото и словото. Друга спрямо Багряна, друга спрямо Дора Габе (още една жрица на женствеността), но в самата си проблематичност симптоматична за конституирането на женската субектност. Отношението към Багряна е част от тази симптоматика.

„Вечност без прекъсване сме ний”

Нека ми бъде простена резкостта на това твърдение, което вече аргументирах по-горе: еротизмът у Багряна, както впрочем и у Дора Габе, е крепен от автоеротични и хомоеротични стихии и зад тяхната дързост в любовните работи, зад тяхното донжуановско и в тоя смисъл по-скоро мъжествено либидо неизменно се възправя

благославящата сянка на „кръвната майчица земя” - „вечна” е именно майката, в чието Име влюбените сливат устни (Багряна, „Вечната”); жадуваното отдаване на „всички ветрове” се намотава и „всмуква” в магическа трикратна прегръдка около „тайната на земята” (Габе, „Ветрове”). За разлика от тях Блага Димитрова вижда своята „вечност без прекъсване” у бащата - един безмерно идеализиран и все пак много конкретен баща, вдъхновил поразителната смесица от любовно вчувстване, виновност и инцестен екстаз в цикъла „Реквием”.

Странен баща, ако някога е имало такъв - бихме могли да кажем, отеквайки коментара на Кръстева върху Фройдовата концепция за „бащата от индивидуалната предистория” (Kristeva 1983:38). Защото този „въображаем баща”, както го нарича Кръстева, „баща с майчински характер” - инстанцията, която ни кара да бъдем и да говорим - предхожда осъзнаването на половите различия и е всъщност баща-и-майка, конгломерат от двамата родители. Бащата от цикъла на Блага Димитрова несъмнено притежава чертите, които традиционно са „матерински”. Той е земята, от която лирическата героиня пониква към слънцето; оцелява през войни и бедствия с едничката цел да спаси „неродената мен”; като всезащитаваща топла утроба предлага „гнездото” на голямата си ръка, а лирическата героиня се стреми да се откъсне от пъпната си свързаност с него подобно на балона, откъснал се от конеца; люлее я; търпи мъки заради нея; всичко прави, за да е в крак с нея; живее в очакване тя да се появи; накратко казано,

всичко дал

вместо него аз да дишам,

този тих, ласкав, грижлив, нежно любещ, покъртително възсъздаден детайл по детайл баща умира, раждайки я, пресътворява я със самата си смърт; беззаветно предан на дъщеря си, жертвал се до пълно

109

самозаличаване, вчувстващ се в нейното съществуване, всеразбиращ и всеопрошаващ, живеещ чрез нея, сякаш прехвърлил собствената си субектност в нея, този баща е... майка. Той е наистина също така образец за гражданско поведение, за морал, за социални ценности и в този смисъл изразител на „фалическият” закон и, казано с думите на Кръстева, „вдъхновител на суперегото”. Но по един толернатен, неналагащ се начин - и в сънищата той идва, не съвети за да дава - за разлика от постоянно носената на вълната на наставленията майка от друг цикъл на Блага Димитрова. Така той се оказва дарител не толкова на Закона, колкото на „нежната броня на обичта”. Нежна, но броня - ще се върнем към това. Засега въпросът е: има ли значение под какъв облик, бащински или майчински, ни се явява грижовността, която ни ражда, люлее и крепи с чувството, че сме всичко за нея? И по-конкретно, защото това и само това ни интересува в случая, има ли значение под какъв знак - на Майката или на Бащата - ще поставим своите поетически вдъхновения и усърдия? В сценария на Юлия Кръстева, един сценарий, непрестанно завръщащ се към излъчваните от майката свещени ужаси и екстази, като че ли липсва щедро засвидетелстваната от Багряна и Дора Габе ведрина, безгрижието им на дъщери „хранени от великата майка” (Kristeva 1996: 210 й). Затова пък се указва случаят - типичният според Кръстева и по-скоро мъчителен случай — на жената, която за разлика от мъжа, среща „по-големи затруднения при поддържането на вярата във визията за върховна мъдрост, низпослана от погледа

на една идеализирана майка. Такава жена ще бъде склонна да замести идеалната майка с баща, вдъхновител на суперегото, и тази промяна ще ѝ дари по-малко ликуващи визии и повече усилия, свръхнатоварени и дисциплинирани от достъпа до знанието” (Kristeva 1983:104).

И така, по-малко празнични визии и повече усилия и дисциплина. По силата на изтъкнатата подмяна или не, тъкмо такъв е следващият момент при оразличаването на Блага Димитрова от нейните литературни „майки”.

Двете болки

Най-натрапчивият израз на противоположността на Блага Димитрова спрямо „жриците на вечността” се завръща нееднократно в твърдението ѝ, че словото е, което ѝ препречва пътя към живота, любовта, пролетта, морето. Образът, който Блага Димитрова създава за себе си – в ярко противоречие с Багряна или с Дора Габе, която, при всичката меланхолност и кризисност на ранните си стихове никога не вижда източника на кризата в самото слово и на късни години рисува писмовното състояние като щастливо състояние на „влюбеност без обект” –

110

набляга не върху екстаза, излитащото сърце на чучулигата, а върху аскетизма, лишението, жертвата. Тук ние се доближаваме до моментите, в които Блага Димитрова е по същество на едно мнение със своите мъжествени критици - тя се описва като трудолюбива, старателна, вечно залягаща над някакви сухарски тегоби. Глупачка, пропиляваща пролетта.

Отвъд това раздвоение между слово и живот и съвсем независимо от него обаче се разгръща по същината си болезненото - не страдателно, напротив, твърде активно и дори нелишено от героика, но със сигурност страдалческо - виждане за женствеността в най-шлагерните произведения на Блага Димитрова. Болка е да си жена. Това е риск и неудобство. Земята - фундамент за фантазматични възвемвания и мощ у Багряна, както и у Габе - е сама жена на път. Храбри, но самотни стъпки - някак си неизбежно самотни, ако ще са храбри. И ако в „Сама жена на път” е налична оправдателната и обяснителна идея за „света все още мъжки”, в „Болка е да си жена” констатацията изглежда неотменна и неподвластна на исторически обстоятелства. Болката трябва да се познае и приеме - да не се признае и приеме е най-страшната болка.

Така писането на Блага Димитрова се разполага между две полюсни болки. От една страна е болката да си жена. От друга страна е болката да си жена, отклонила се от тази болка - в трудното занятие на поета. Онова, което се преживява у Багряна като нещо повече от освобождение, като висше наслаждение, еротичен екстаз — правото да се пише - у Блага Димитрова придобива вид на - казано с думата от нейното прочуто заглавие - отклонение. За Багряна - казано отново с термините на Блага Димитрова - словото съпада с морето. За нея конфликт между говорене и живеене не съществува, напротив. Част е, разбира се, от литературния мит за Багряна, че борбата ѝ за правото на слово е и борба за правото ѝ на тяло. У дошлата по-късно и като ли облагодетелствана от това Блага Димитрова единството е накърнено -тя има право на слово, получава го от ръцете на литературната майка. Бихме могли да очакваме, че по същия начин тя ще получи и „правото на тяло”.

Това обаче не се случва, литературната майка не ѝ връчва тяло, тайната на своя екстаз. Словото е отклонение от тялото. Но и това тяло, получено или не, не е насладенственото тяло на Багряна, митичната прамайка. Как? По какви причини? Очевидно не поради оня ид-ващ отвън социален натиск, който самата Багряна трябва да преодолява. Резултатът във всеки случай е тиранично, обсебващо слово и тяло „вехт вързоп от болки”.

111

Обич и броня

Дали „нежната броня на обичта” има своя парадоксален дял в тази раздвоеност между болка и болка? Морето присъства в цикъла за бащата („Реквием”) - и бащата присъства в цикъла за морето („Забранено море”): морето е най-напред дар от бащата, а по-късно „от другата ръка,/ почти толкова щедра”. Само бащата обаче поднася морето, предпазвайки от него - в „Реквием” той държи малкото момиче за ръка и това е добре, тъй като

Бях малка, а морето тъй голямо,
че като капка щях да се стопя.

В „Забранено море” Димитрова разширява този предпазващ жест в своеобразно тълкуване на смъртта, също предложено от бащата, който

с езика на дете ми обясни,
че морската вода в казан без похлупак
се изпарява и превръща в облаци.

Така изпаряването на морето се оказва натоварено с двойна функция: от една страна, то е еквивалент на стопяването на капката, фигура на изчезването. От друга страна, чрез самото изравняване на голямото море и малката капка в тяхната еднаква застрашеност от изчезване, изпаряването на морето предлага фигурата на утехата като фигура на тълкуванието. Изпаряването на морето тълкува

как вря в големия казан без похлупак!

Не е учудващо, че във всички останали случаи в „Забранено море” изпаряването на морето се явява неизменно като негово изчезване не в облаци, а в думи. Така че урокът на бащата при срещата с морето се оказва осмислен като урок за тълкувателното превръщане на морето в слово. Ето защо тъмните обертонове на биографична конкретност зад „забраняването” на морето могат да бъдат пренебрегнати, доколкото те съвпадат в една забрана, която е едновременно съхраняваща, предпазваща живота и указваща смъртта, тълкуваща смъртта. Тълкувателното съхраняване изпарява морето в слово.

В точката на това превращение изпаряването на морето от еквивалентно става противостоящо на стопяването на капката. Вместо тя да се разтопи в неговата стихия, то пресъхва в прозрачните взривове на езика. С това то е изгубено:

Морето от мен се отдръпва. Думата ми остава – изпарено море.

112

Защо е забранено морето? Защото е изпарено. Защото е изговорено. Думите са хвърляни преко забраната, за да я преодолеят. Но те на практика я осъществяват. Слизането по скалните стъпала на думите е безкрайно, то никога не достига морето което се пени на педя от тебе.

Но откъде идва това говорене, тази принуда и непреодолим порив към говорене, след като говоренето лишава, отделя, забранява? Ще си позволя една хипотеза, която не съм сверявала с Блага Димитрова - и дори хипотезата ми да се окаже погрешна, интертекстуалният прочит би ми позволил да направя същите изводи. Както „Забранено море” на Блага Димитрова, така и „Глъбини” на Дора Габе излизат през 1976 година. Но годината на написване, посочена в „Забранено море” е 1974, а в „Глъбини” - 1976. Редица вербални отгласи и повторения ме карат да мисля, че Дора Габе е познавала вече „Забранено море” и „Глъбини” е прочит на цикъла на Димитрова. Прочит, но своеобразен. Навярно забравен. Захвърлен обратно в мелницата на вълните. Накълцан и заличен. У Габе морето не се изпарява, то се натрупва по ръбовете на един оглозгван, изронван в мълчанието език. Нека бъдем точни. Блага Димитрова познава - макар и като нещо забравено, казва тя,

своя матерен език

цял от шипящи съгласни и клокочеци гласни,

цял от синкопи и многозначни акценти.

Тя разбира, че морето предлага оня „общ шум без значения”, в който „гъмжат зародишите/ на всички човешки и птичи езици”. От този шум обаче стихът на Димитрова бяга подобно на викът на чайката

изтръгнат на свобода,

цял от значения,

сам.

Безстрашният наивитет на Габе не признава забрани, той се втурва право в „гълбините”. С цената на флирт с „общия шум без значения”. Чрез едно все по-минимално писане. У Блага Димитрова, напротив, забраната нараства в един бароково умножаван език, в неуморното производство на изтръгнати от шума значения - една тенденция, която ще става все по-подчертана в последвалите й книги. Все повече изпарявайки морето, все повече не достигайки го по скалните стъпала на думите, словото възпроизвежда и неуморно заздравява тълкувателния и предпазващ жест на бащата - нежната броня на обичта.

113

Драперииите на майката

Нека в светлината на казаното погледнем на биографията на Багряна от един по-особен ъгъл. Колосалното изследване на Блага Димитрова и Йордан Василев е, разбира се, дан към майката на българската женска литература, в много отношения конститутивен дар. Многобройни са целите, които това изследване си е поставило - през призмата на една официално приета фигура, каквато е Багряна, изследваните навлизат в повече или по-малко пренебрегвани и забранени през онези години територии. Далече съм от мисълта да редуцирам многообразието на този труд и на неговите историографски задачи. Ще изтъкна обаче една негова особеност и по-точно една особеност на засвидетелстваното в него слово на Багряна. Прословуто е обстоятелството, че онова, за което Багряна предимно говори, са нейните тоалети. Към това монотонно изреждане на плисета и шапки авторите добавят собствената си фиксация върху неотразимото въздействие, което Багряна неизменно упражнява

върху всичко живо. Че това ще да е било така, че то е част от образа на Поетката през първата половина на века (Мара Белчева, Дора Габе, Яна Язова са все красавици) и че е част от масовото възприемане на Багряна, няма съмнение. Не означава ли това обаче, че Багряна поднася на своите събеседници-биографи именно онова, което те очакват от нея, което с готовност слушат? Не предизвикват ли те с омаяния си възторг тъкмо тези разкази?

Така те отиват у поетесата Багряна, но се завръщат предимно с жената - шармантна, безотказно завладяваща, вечно във вихъра на любовни драми и облечена *comme il faut* при всички обстоятелства - до такава степен, че особено драматичните и трагични житейски моменти се манифестират именно като опущение в тоалета, както е при погребението на Боян Пенев, на което Багряна се озовава без подходящи чорапи. Така биографията на Багряна „набавя” тъкмо онова, което Блага Димитрова чувства, че словото ѝ отнема и че бащата, колкото и нежен и грижовен да е той, не може да ѝ даде - драпериите на женствеността, отвъд и само отвъд които е мистерията на майчиния екстаз.

И така, за разлика от други „мъжки момичета” в други литератури, Блага Димитрова се ситуира не като „първа от своя вид”, а като дъщеря на друга пишеща жена. На практика тя конституира посредством Багряна статуса на българската женска литература. Тя поставя словото и писането си като следходно спрямо словото и писането на своя предшественичка (Багряна). Само по себе си това е подвиг, други литератури

114

са ни показали трудността на подобен жест. Писането на Блага Димитрова има „майка”. Тази литературна майка е сдвоена с един непрежалим, нежен, любещ и постоянно „раждащ” поетесата баща - въображаем баща, казано с терминологията на Юлия Кръстева. Брониращ с любовта си. Под тази броня ли изчезва тялото?

Следователно за разлика от Багряна, която като поетеса се ражда от главата на мъжката култура и писане, но като влюбена остава в орбитата на „кръвната майчица земя”, Блага Димитрова поема словото си от майка, а тялото и живота си от - грижовен, жертвоготовен и много майчински, но все пак - баща. Тази специфична конфигурация от фалическа, завладяваща, прочута, издигната на пиедестал пишеща „майка” и скромна, тиха, беззаветно предан на дъщеря си, жертвал се до пълно самозаличаване баща крие обаче един парадокс: даденият от бащата живот е все пак бронята на едно тълкувателно слово, а връченото от майката слово се рее сред феерия от съблазнявания и тоалети. Откъде в тази двойка да се роди пролетното, блажено тяло? Така парадоксът на този произход не позволява разрешаването на едно по същество мъченическо виждане за женствеността, нито пък сменя конфликта между „болката да си жена” и „болката да си пишеща жена”. Блага Димитрова се обръща към биографията на Багряна, за да ни поднесе алтернативно, щастливо преживяване на това раздвоение. Но се връща от там предимно с разкази за един фалически маскарад, който продължава ревниво да крие жадуваната тайна.

Така тя не успява да се приобщи към наивитета на митичните ни прамайки. А нужно ли е? И би ли могло? Резултатът е нещо, което самата Блага назовава „изпаряване на морето” — изчезване на тялото, слово, което се рее под собствените

си безпределни небеса като загубил товара си парашут. В тая необгледна бездна еротиката се оказва не тъкмо невъзможна и не тъкмо неслучила се, а постоянно изоставяна или изоставяща. Както и бащата („Реквием”), любимият е мъртъв („Забранено море”). Имало ги е и то по един щедър, клонящ към безкрайността начин. И все пак не е било достатъчно, безкрайността някак си е била разсеяно подмината и винаги всичко е вече загубено - пролетта е пропиляна, на тялото не му е позволено да обича повече.

Тази преизобилна, но винаги изплъзваща се, изпарена в думите телесност - собствена, но и на света - тя ли се е привидяла на критиците на Блага Димитрова като недостиг на женственост? Но не е ли тя по-близо до съдбата на писмовността? В крайна сметка тъкмо тази недостатъчност, която ни хвърля да се давим в думите — недостатъчност на мъжа, бихме могли да кажем, но, нека бъдем любезни, само поради препречилата се, непреодолима фигура на един фантазматичен любещ баща – е по-честата участ на женствеността.

115

СЕМЕЙСТВОТО - ОТ ЛИТЕРАТУРНАТА КЪМ ПОЛИТИЧЕСКАТА УПОТРЕБА

Повестта („Гераците”)... описва люшкането между двата полюса в семейството: на единия е патернализмът и още повече материализмът, обезличаващото подчиняване на индивидите пред интересите на рода, тоест на неговото оцеляване и продължаване; на другия е неизбежно грубият бунт на потиснатите, който завършва с разпада на семейството.

Никола Георгиев, *Семейството: начин на употреба*

„Нова книга за българския народ”, където е включено есето „Семейството: начин на употреба” (Георгиев 1991 а), ме застигна тъкмо когато телом и духом - и през маранята на носталгията, несъмнено - се бях вече вдълбочила в проблематиката на едно материнство сияйно, безмерно и даряващо всевъзможни литературни отради - материнство, чиито знаци разчитах в посланията на българския фолклор и литература, но неизменно през шифъра на една блудна дъщеря, Юлия Кръстева. Насред самата си възторженост от една фантазматично пренамерена майка не можех да не призная законността на въпроса, който ми отправяше есето на Никола Георгиев – и който малко по-късно и малко по-иначе ми отправи Амелия Личева (Личева 1993). Как майчината власт— или, ако трябва да уточним нещата наспроти ревнивия патос на Личева, властта на Свекървата – се изражда в нашата все още крехка и чуплива държавност?

Наред с многото неща, които има да каже по този въпрос, „Семейството: начин на употреба” предлага притурка (ако това е притурка) към анализа на „Гераците” в един друг текст на Никола Георгиев, „Жанр и смисъл в повестта „Гераците”, където „пулсациите” между спряло и движещо се време, събитийност и безсъбитийност и пр. се разглеждат като проблем на „жанровото качество” (Георгиев 1991). Притурката от „Семейството: начин на употреба” изважда осцилациите от кадъра на жанра и заостря едно тяхно осмисляне, което и преко жанровата проблематика е достатъчно отчетливо и което в противовес на

общоприетите тълкувания демонстрира, че патриархалното семейство със своите внушителни добродетели съществува по неизбежност едновременно със своето трагично разпадане и че в този смисъл смъртта на баба Марга бележи не историческия поврат, привиден от социологизиращите четения на „Гераците”, а е знакът на репресивната патриархалност в

116

модуса на нейната крехкост и вътрешна нестабилност. Тази толкова коментирана смърт, смъртта на майката на патриархалните добродетели - симетрично окръглена, нека не забравяме, от смъртта на снахата -изразява същото, което изразява смъртта на Минчо в „Татул” или синовната блудност на Павел - фалическата власт в точката на нейното непродуктивно рушене. Става дума следователно не за постъпателно събитие, още по-малко за смяна на епохи, а за една осцилация на патриархалната семейственост между нейната бъдеща ретроспективно умиление и все пак немилостива към индивидуалността здравина и нейния „блуден” разпад. В този смисъл разпадът не обещава нито нещо по-лошо (капитализъм), нито нещо по-добро (капитализъм), а все същото в неговото вечно завръщане. Което ще рече, че „смяната на един владетел, дори смяната на политическия режим или най-сетне отслабването на чуждия диктат сами по себе си не значат всичко. Ако робството остане в социалната инфраструктура, то няма да закъсне да се възпроизведе в някакъв нов образ и подобие” (Георгиев 1991 а: 49).

„Ти два пъти ми майка беше”

В лицето на подобни мрачни въпроси и с оглед на собствените ми повинности ще се опитам да направя някои уточнения, с които се изчерпват скромните цели на този текст. „Два пъти майка” според Вазов ще рече, че тя ражда И създава, люлее И дава „светлото”, подхранва И с взор, И с реч, накратко казано, И майка, И баща е. Това двоене у Вазов е предложено в плана на беззаветната идеализация, но тя не е единствената възможност, дори в нашата литература. Така например вдъхновителката баба Съба (Вазова) като малко момиченце, което се бори за правото си да чете, баба Съба с цветистия и пленителен език на нейните записки, баба Съба от „рояка спомени свещенни”, където Духът на Поета не престава да я люби в един откровен до безобразие кръвосмесителен възторг и (в друго стихотворение) да усеща

душа ми как се с твойта слива

и баба Съба, която изхвърля през прозореца бохчата с багажа на злополучната Атина Болярска, въобразила си, че Поетът подлежи на някакви брачни нормалности, баба Съба прочее пред която Поетът коленичи, за да изповяда, че му е минавала чудовищната мисъл да изгони майка си вместо жена си - всичките тези баби Съби може и да съвпадат в хоризонта на биографичния анекдот, но те със сигурност принадлежат на строго разграничени фантазмени светове, което си личи по факта, че по принцип не съвпадат във версиите на едни и същи биографи. Т. е. едни (далеч по-многобройни, тук Личева има своите масивни основания)

117

предпочитат да ни разказват за Майката на Поета (която се учила да чете вместо да шие, пяла песни „жалостно-упойни” и въобще изстреляла сина си в топоса на

лелеяното от нея Слово), а други... за Свекървата (която в случая бележи пълен триумф и то без да прибягва до татула).

Излиза, че удвояването в рамките на интересуващата ни тематика се равнява поне на учетворяване. От една страна е раздвоението добра -лоша, подкрепяща - преследваща, майка - свекърва. От друга страна обаче е раздвоението, което вписва фигурата на майката в различни регистри -раждане и създаване, образ и реч, люлеене и светлина и пр. Принадлежача на различни фантазматични епохи в ставането на говорещото същество, тази майка в едни от случаите се изплъзва от рамките на патриархата, докато в други, напротив, крепи ги. В първия случай става дума за онази майка, която Кръстева отъждествява със семиотичното - или иначе казано, предедиповата, „минойско-микенската“⁴² майка на халюцинаторната осмоза между майка и дъщеря. „Трансфалическа“, тази майка опира о нерепрезентируемото и празнотата и дарява неназовитмите наслади на едно предезиково, сетивно слияние. Именно тя надмогва патриархатните идентичности с произтичащите от тук рискове. Вторият случай се отнася до майката, която - фалическа в смисъл, че тя е стълбът и подпората на патриархатната власт - крепи синтаксиса, логиката, времевата и пространствена последователност на разказа, закона (на Бащата). Фалическата майка съответства на подчиняването на различието - т. е. женствеността, която се оказва нерепрезентируема - пред изискванията на закона, чиято стриктна изразителка тя е. Тя е „свекървата“, мрачната и идеализирана героиня на нашите класически повествования.

Тази майка в българската литература е овластявана от сина, не от брака. Не и от родилната си мощ сама по себе си, а от женения син, т. е. от сина, превърнал се в територия на сблъсък между майката и снахата (снаха, а не съпруга е тук важното отношение). Властната майка в българската литература е „баба“. Една овластеност патриархатна и фалична, поради което фундара патриархатните отношения и патриархатните разделения между половете, но позоваваща се на правата върху сина, който – с всичките ни извинения към Леви-Строс – се превръща в оспорван обект на размяна между две поколения жени. Така драмите на патриархалността отново и отново се разиграват като сблъсък на снаха и свекърва и пораждат неподобна серия от битови мъчителки, отровителки, убийки - феноменалност, наистина, която със

118

сигурност достига мащаби, непознати по на запад от нас.⁴³ Хладната паница вино с татул, която Марьола поднася на снаха си, е един от онези литературни предмети, които - подобно на кърпичката на Отело или брадвата на Разколников - халюцинаторно засядат отвъд думите. Преко този сблъсък неловко прозира като жертва, разбира се, дъщерята, така че дори когато става дума за носталгичните и героизиращи идеализации на Димитър Талев, когото Личева посочва като основен пример за невъзможността на българския писател да превърне „в истински еротичен обект друга освен майка си“ (Личева 1993: 38), трябва все пак да подчертаем, че у Талев майката е представена като убийка на дъщеря си.

⁴² С това название Кръстева препраща към Фройд: „Проникването в доедиповия период на момичето действа изненадващо, подобно на откриването на минойско-микенската култура под гръцката...“ (Фройд 1994: 106). Вж. Kristeva 1996: 210 ff.

⁴³ Самият превод на „свекърва“ като нещо различно от „тъща“ е проблем за редица езици.

Архаичните, „параноидно-шизоидни” (казано с термините на Мелани Клайн) аспекти на тази преследваща майка са очевидни. От друга страна, напълно съм съгласна с Милена Кирова, че „да се отделят нарцисичните от едиповите проблеми... е възможно само в полето на съзнателната абстракция” (вж. ръкописа „Христо Ботев и нарцисичните травми на българското Възраждане”). Същественото - в това разграничение, което правя, и в дискурсите, които то крепи - е, че, така както е разположена между обсеиите на собствеността и един идеализиран морал, „свекървата” се оказва гарант на стриктното следване на патриархалния, фаличен закон (както е в случая с причинената от майката смърт у Талев) и повод за набожни възхищения. Такива успява да събуди дори „Старата” Марьола, апокалиптичният звяр от „Татул” на Караславов.⁴⁴

Кратко отклонение

Нека, преди да се обърнем малко по-подробно към тази втора инстанция, да заострим нещата максимално: крито-минойската майка, която се появява предимно в българската лирика, е майка-и-дъщеря, фаличната майка от класическите български повествования е майка-и-син. В едно неотдавнашно изследване се говори за „корин комплекс” -от Коре, „момиче”, дъщерята на Деметра (Fairfield 1995). Тази двойка се богиня (срвн. прегръдката на дъщерята и „майка ми, най-хубавата” като обгръщане с ръце на „целия свет” у Мара Белчева) изразява - в духа на крито-минойската фантазматика, на осмозното единение-двоене,

119

така добре описано от Кръстева - една ранна епоха на идентификация с майката от страна и на момчето, и на момичето. Фалическата майка от своя страна бележи „екзекутираното женско тяло” (Кръстева), изгласването на майчиния пол, което е необходимо и за момчето, и за момичето (но при момичето с цената на кризи на идентичността) по пътя към преодоляване на ранната майчина власт и към индивидуацията (Chasseguet-Smirgel 1977). Може да се каже, следователно, че в пределите на крито-минойската майка не съществува мъжки пол, а в пределите на „свекървата” не съществува женски пол. Но каквито и да са психоаналитичните аргументации с оглед на тези две фигури, ясно е, че те се вписват особено драматично в една култура, в която основната любовна история си остава любовта между майката и нейните деца.⁴⁵

⁴⁴ „Контрастът между майката-страдалка и жената, робиня на собственическата страст, е особено ярък и отчетлив. Тук дори традиционният конфликт между снаха и свекърва (известното противопоставяне във фолклора) остава на по-заден план... Затова читателят презира злодея Мариола, но съчувства на майката-пазителка на традициите в българското семейство... Случайно ли е, че дори комунистът Иван попада на моменти под влиянието на майката?” (Попов 1995: 6) Ако „пазителката на традициите в българското семейство” отравя снаха си, когато конфликтът с нея е на „по-заден план”, човек се чуди какво може да се очаква, когато конфликтът е на по-преден.

⁴⁵ Вж. Гълъбов 1981: 69-83. „Човекът-чужденец” е майката, загърбваща социалното зара-ди свършено разноредното - и то в един дълбинен, метафизически смисъл - простран-ство на отглеждането на децата. Макар че е „чужденецът”, майката е централна фигура в есето на Гълъбов, както и в културата, която то описва. За Гълъбов сметката е следната: колкото повече деца, толкова по-малко любов остава от страна на майката за бащата. Майката на съпругата е основен обект на ревност от страна на съпруга и т. п.

Кой се страхува от свекървата

Синът обаче няма никога да бъде истински облагодетелстван от водената за него битка и ще си остане дете, докато бъде изместен от (своето) дете. Освен ако не избере пътя на Павел... Разглеждайки патриархалната драма като плод на заговор между прекомерно силната майка и прекомерно послушния (литературен) син, Амелия Личева не проблематизира факта, че в нашата литература злокобната поредица от свирепи матриаршки е плод на синовното въображение и че най-големите агресии срещу майката са също синовни (у Яворов, Дебелянов). Марьола е отровителка на снаха си, това е ясно. Какво е тя обаче по отношение на сина си? Да се приписват перипетиите в „Татул“- „пулсациите на събитийност и безсъбитийност“ - в един социологизиращ план чисто и просто на „хищничеството на собственика“, от една страна, и на спасителните флагчета на комунистическата идея, от друга, означава да се пренебрегне хтоническата сплетеност на собственост и комунизъм, икономика и политика в терора на безизходния и кръвосмесителен патриархален свят. Инцестът, едиповите фиксации и садомазохистичният бяс са фундаментът на безумието в тази творба (тук се опирам на романа), в която окаяните опити на Иван посредством политиканстващите мъжки компании да се откъсне от смъртната хватка на майка си са пунктирани от пренасянето на постелята му от мястото до нея към сайванта и обратно. Тази покъртителна траектория е същевременно траектория на мятанията му между съчувствието към снахата (сестрата, другата жена,

120

съпругата⁴⁶) и подвластността спрямо майката, крепена чрез типичните механизми на виновността (Ходи, та като пукна, да се находиш...”), параноидните страхове („Гледаш я кротка, ама...”) и садо-мазо педагогиката („...да си го хване пак за юлара, да си го прибере в къщи, хем и той да миряса, хем и тя да си бъде спокойна”). Не са големи шансовете на Иван в тази неравна битка, но не може да му се отрече, че опитва и че моментите на разбиране спрямо Тошка имат същата функция, както и „партизанлъкът” - т. е. те бележат крехките и затова податливи на изкушенията на терора точки на еманципация спрямо една задушваща власт.

Караславов трябва да се е притеснил от прекомерностите на „Татул”, чийто мрачен, лишен от идеологически или естетически компенсации изказ го прави далеч по-интересен роман от „Снаха”. А и навярно е разчистил собствените си сметки със „Старата”, защото по-късният, по-прославен и в много отношения нормализиращ „Татул” роман „Снаха” представя Юрталаница като по-скоро слаба и глупава жена и измества конфликта от майката като отровителка на снахата към бащата като убиец на сина - едно убийство, „разпределено” между буквалното, макар и неволно убийство на братовчедовото дете (братовчедово по женска линия - а роднините по женска линия не са толкова важни, разсъждава непредвидливо Юрталана) и косвената вина за смъртта на собствения син. При цялата ирония на финала - собственическата стръв подтиква Юрталана към един морален акт,

⁴⁶ Това, че синът е девер, а не съпруг на снахата, намалява отговорността му — но и разкрива крехкостта на тази фигура във функцията п да осигурява дистанция между двете жени. Впрочем биографията на Иван Вазов показва, че може да бъде и по-зле.

самопризнанието; загубата на мярка, алчността подтиква Севда към крайност, която осуетява целите ѝ - фактът е, че на снахата тук е даден шанс и тя осъществява нещо като възмездие заради сина, действа вместо сина, принуждавайки бащата да „признае”, че е детеубиец. Така че не заговорът между майката и сина се стоварва убийствено върху снахата, а по-скоро чувството на „българския литературен син” за феминизация по отношение на твърде мощната патриархална институция го тласка към това да представи собствения си бунт посредством идентификацията си - страдателна и мечтаеща за възмездие - със снахата/младата жена.

Бунт обаче, а не послушание, не просто „история на подчинението на българския литературен син” (Личева 1993: 38). Ако ще се ужасяваме заедно с Амелия Личева от хтоничните, чудовищни свекърви - което ще рече от жриците на свещения патриархален ред, в които те така естествено преливат - ще трябва преди това да признаем, че самото им присъствие в българската литература дължим на мъжкото въображение, на неразчистени сметки на сина с една майка толкова мощна, че прави и любовната история, и бащата - доколкото бащата е роля, изпълнявана от мъжа – почти несъществуващи.

121

Сифилис и политика

Бунт - обаче „неизбежно груб”, както уточнява Никола Георгиев, малко нещо войнишки, малко нещо яничарски⁴⁷, малко нещо под знака на развратните певачици и неприличните болести. На практика този бунт се разполага между заразните сръбкини (Павел от „Гераците”) и заразителния комунистически идеал (Иван от „Татул”). Забележителното в „Татул” е клиничният начин, по който политическите идеи и стремления се раждат от тягостните усилия на Иван да се отлепи от постелята на майка си. Самият синтаксис на „Татул” - лепкав, сплъстен и чужд на описателната скука, която фатално се е настанила в „Снаха” - поднася в едно неразчепкваемо валмо от физически и вербален садизъм подчинението спрямо майката, раздразнението от майката, съчувствието към снахата, страха от нейното евентуално коварство, неясната жажда за собственост, смътния мираж на героичен мъжки свят без майки и собственост и пр. Светъл момент в тази борба е попадането на Иван в ареста - да бъде под окото на Закона, та макар и като обвиняем и затворник, се оказва епохален шанс: нещо, което хвърля нова светлина върху синдрома „попаднал в затвора”. Да те преследва законът означава той все пак да те забелязва - означава да не останеш „под полите на майка си” (израз, употребен по отношение на Иван).

Друг е въпросът, че драматургията на този бунт, бил той политически или сифилистичен, го вписва във вече въведената и малко нещо мрачновата проблематика на завръщането на същото. Получава се така, че в патриархалната идилия винаги се вклинява един труп, поради който всяко съвършенство е винаги вече минало, а настоящето е все отпадане от хармонията. Съвсем не е необходимо

⁴⁷ Именно яничарски. Защо „борческото” у нас има такъв характер — т. е. зачеркващ, а не укрепващ „семейството”, както е при сицилианската мафия - се дължи по моему именно на суровостта на фалисизацията на майката.

това да е трупът на майката (баба Марга) - същият отключващ разпадането ефект има и трупът на сина — „Умря Минчо и всичко в къщи се обърна”. Брястът, който убива Минчо преди началото на „Татул”, като че ли се стоварва върху него от финала на „Гераците” (в „Гераците” е, разбира се, бор, но звукописът крепи континуитета), за да постанови, че драмата на патриархалността въобще не е била преустановявана. Тя просто постоянно пренаписва своето крушение.

Странна грешка е следователно да се твърди, че баба Марга като носителка на светлия дискурс (на винаги вече разрушената хармония) е „фикционалната експлозия на една социално невъзможна женственост” (Златанов 1993:42). Заплитайки до възможния предел „основните

122

смислови възли” в „Гераците”, Благовест Златанов на практика отъж-дествява „експлозията на женствеността” - „женската мисия” на баба Марга - с настаняване в „една чисто мъжка позиция” (Златанов 1993: 40-41). Женската мисия - да се запълни мъжката позиция? Та това е Свекървата! Нито това, че си има име (а цитираната вече баба Съба? баба Тонка? майка Парашкева? баба Маруца?)⁴⁸, нито това, че регулира мъжкото пространство на кръчмата - да регулира мъжкото пространство е в крайна сметка фундаментална функция на тази дейна и грижовна фигура, така че няма защо да прибъгваме до други литературни или нелитературни примери, нито най-сетне известни двусмислености относно половата ѝ идентичност - защото как иначе би могла да ѝ се отрази овластяващата я фалисизация? закриването на женствеността, което е нейна задача? - не отменя типичността на баба Марга като крепителка на патриархалния ред и изразителка на патриархатите ценности.

В самата нейна смърт патриархалните структури се затварят. В „Семейството: начин на употреба” Никола Георгиев проследява този процес в глобален мащаб на фона на историята на фамилията Живкови и на проведените през тоталитарните години експерименти със семейството. Заедно с това той показва, че българската класика има ясно съзнание за тази фаталност - за това, че, казано с думите на Амелия Личева, днешната снаха е утрешната свекърва. В бруталността на отношението си към собствения си невръстен син многострадалната Тошка от „Татул” не отстъпва на Старата. За отбелязване е, че своя шанс наспроти Юрталана Севда получава благодарение на подкрепата на родителите си и особено на майка си. Силната майка в „Снаха” е Севдината, така че пречупването на Юрталана в крайна сметка идва пак откъм майчината институция, която успява в последния момент да се насложи върху конфликта баща-син - своеобразно овъзмездяване на родството по женска линия, чрез което първоначално Юрталана се опитва да омаловажи престъплението си, но и нов триумф на патриархалната семейственост.

Двете майки

⁴⁸ Тук не е мястото за етнографски екскурси и все пак се изкушавам да посоча, че в северозападния край има райони, където родът откровено се назовава с името на майката - или по-точно Бабата по Баща. Всяко лято многократно бях подлагана на следната класификация: „А ти чия унука си? - На Иван Николчин. - А-а! На Бону!” От това назоваване обаче не следваше никакъв пробив в патриархалността.

Ако с цената на една гневна осиротялост Амелия Личева привижда вторачената в своя син свекърва, Благовест Златанов откликва на подобни подозрения като трансформира баба Марга в Йокаста - едиповско желание, което по барокови пътища, посредством експлодиращи и всъщност безопасно мъртви женствености, препраща фалическата майка

123

на патриархалната власт към... все същата мъжка позиция. И в двата случая желанието е в крайна сметка желание за една по-друга литература, по-друг дискурс. И тук се появява отново въпросът за „другата”, „минойско-микенската” майка. Багряна може и да е криела от свекърва си стихове под покривката на кухненската маса, но стиховете ѝ не персонифицират битовото насилие и патриархалните прегради в една брутална материнска фигура, а, напротив, оставят за материнското екзалтираните предели на неизречимо сливане. Дора Габе предлага в „Някога” една визия за майчината власт като алтернативна на божията - бащината; десетилетия по-късно, верна на някогашните противопоставяния, тя ще каже в „Анкетите”: „Баща ми беше много строг човек. Затова съм намразила всичко, което е справедливо. Смятам, че справедливостта е безмилостна” (Сарандев 1986: 12). Затова пък: „човек не може да не вярва на майка си. Истински вярна е винаги майката” (Кралева 1987: 140). Така че ако ще говорим за послушните литературни синове, трябва да се примирим, че и литературните дъщери са (още по-) послушни, но не на благата пазителка на патриархалните добродетели, не на криминалната, обсебваща синовете си бестия, не и на строгата наместница на бащината справедливост, а по-скоро на един принцип, който пее и обгръща. Въпросът е дали своята страховита власт фалическата майка -позната от българската литература като баба Марга, като Султана или просто като Старата - дължи на заемки от бащата (патриархалния ред, чийто стълб е), или на заемки от „крито-минойската” майка, от нейната екстатична сила? И дали, напротив, своето мощно присъствие в българската литература и особено в българската женска литература крито-минойската майка дължи на необходимостта да служи като буфер -какъвто тя е - срещу патриархалната власт? Което пък поражда серия от питання относно ефективността на този буфер и относно възможния комплот между двете майчини функции при цялата тяхна драматична разнопоставеност. Във всеки случай проблемът на „Гераците” - така както ни го разкрива Никола Георгиев въпреки загрижеността си за времевата организация на жанрово равнище - се оказва пространствен проблем: можем да погледнем към смъртта на баба Марга откъм Павел, неспособния да се завърне вече към блудкавите добродетели сифилистичен дегенерат, и тъкмо към такъв поглед ни приканва Елин Пелин в своята собствена виновна носталгия на отпаднал от патриархалния ред блуден син; но можем да погледнем към тази смърт и откъм алчния и прилежен Божан и тогава всичко ще се окаже на мястото си: появява се Юрталана, Караславов и, уви, съблазните на терора. Нека кажа и това - днешният „мутряк”, момченцето със селяшко минало и яничарско-венерическо настояще не би трябвало да ни учудва, историята му е вече предс/каз(в)ана. Загадката е как да се промени сюжетът.

124

БЯЛО ВЪРХУ БЯЛО

1.

Откакто тази жена е мъртва, аз не се страхувам от смъртта. Значи ли това, че всеки предишен страх от смъртта, който някога съм изпитвала, е бил страх за и от нейната именно смърт? Че за мене е имало едно същество, едно-единствено, изложено на ужаса от умирање, и една смърт, една-единствена в цялата вселена, и веднъж сполетяла ме, аз живея в свят отвъд смъртта? Каквото и да значи това - свят вечно жив, свят само и всецяло мъртъв или чисто и просто свят тук и сега жив, а там някъде, утре, вчера, мъртъв, без преходи. Значи ли това, че сега, когато тя вече е мъртва, като момъка, който не знаел що е страх, аз ще вървя пряко двете царства, без да трепна?

Малко ме радва равното, безтрепетно вървене. Пък и що значи радост в свят, който не знае страх? Но тя беше, която ме учеше на това. И нейният свят беше, където най-много се боях - както в нощта, когато излязох на покрития със заледен сняг двор и видях над лъснатите му ледени кръпки увиснали едри като круши звезди. „Звездите са истински!” - бе името на този ужас. Тогава обаче той нямаше име, а само тяло, кълвано от звездите, вдълбавано и разнищвано сетиво по сетиво и орган по орган без кожа без очертание срещу блясъка и непостижимото зверство на тяхната истинност. „Небето - не илюзионисткият купол на деня с изрисуваните от пара облачета, не обиталището на пухкави ангелчета, а истинското, страшното, разяжданото от киселината на пламтящите сфери - съществува.” Само в близост до нея изпитвах това.

Казват, че има памет, така ранна - памет, която да ми спомня, че точно тук, деветмесечна, след като съм докарала до изтощение и майка, и баща с гръмогласното си и неумолимо оплакване при всяко спиране на люлеенето, съм била изпратена и оставена да рева без люлеене и други утехи три нощи поред, докато науча най-сетне, че майката рано или късно спира да ни люлее. И - млъкна. Значи ли това, че лелеяната от психонализата Трета страна, онова, което е Бащата, Името му, Законът, който трябва да отреже детето от майката, е за мене майката... на майката? Съхранявайки страха обаче, нощното небе с хиляди човки от светлина, липсата на име за безпределността.

Друг път страхът бе кротък и се разливаше из пейзажа, летен страх, страх на пространните залежи и прошумоляващия из клоните вятър, на августовските шурци. Този вид страх. Трябва ли да си отиде денят? Трябва ли да затворим очи, без да знаем ще ги отворим ли пак? Трябва ли да съществува такъв звук, така рехав, така подобен на чезнеща

125

пара? В такава именно привечер й казах - на нея и на никой друг, никога - че ме е страх от смъртта.

Тя не каза през престорен смях „глупаво дете”. Тя не каза „я не ги говори такива що за приказки” и т. н. Тя каза:

- Защо? Виж ме мене, аз съм толкова по-близо до смъртта, а не ме е страх.

И по всеки хълм, който съзерцавахме в ясения въздух преди здрача, бе изписана тази нейна близост, ужаса на нейното по-предстоящо, но спокойно обглеждано от нея умирање, което стоеше между мене и смъртта. Сега тя е мъртва, но с нея и моят

страх. Сякаш всичко, което е можело да умре в мене, е било страхът ми за нея, от нейната смърт.

Според Ивайло Дичев това значи, че тя е била единственото същество, погледът, пред който аз съм можела да умра (Дичев 1992). С нея си е отишъл този жалещ ме поглед (но защо погледът не е на майката, а е на нейната майка?) Пък и тя не ме жалеше или - тази възможност е винаги отворена - аз привиждах в нея онова, което не ни жали - залеза, преминаващия през пожълтелите царевици вятър. Тя попита: Защо те е страх? Има ли следователно в моето умиране на страха някакъв трик, някакво невероятно и скритно извъртане, някакво забулено от погледа ми хитруване? Дали, с други думи, това, което ми се явява като безтрепетно приемане на кастрацията - всички сме крайни, всички ще умрем, ето тя, за която толкова се страхувах, е вече мъртва, погледът, който ни жали, умира преди нас - дали това, вместо да бъде деловитостта на един най-сетне рационално построен свят, не е всъщност най-необуздало безумство, което под крехкия си слой от разумни доводи ми говори, че след като веднъж мъртва, тя вече не може да умре, то тя не може да умре и смърт поправ, смърт няма, майка ти няма да умре, нейната майка няма да умре, никоя майка няма да умре, а кое дете ще умре, ако майката е вечно жива?

2.

И ето така започнах да пиша - от една страна, да отложам, от друга страна, да компенсирам, от трета страна, да подготвя сърцето си за нейната смърт. Защо обаче я възприемах като „изпълнена с мълчание“? Точно така се изразих на едно място - „и се изпълва цялата с мълчание“. При това мълчание не изначално, предвечно, а именно късно, нарочно - мълчание, което не е зададено й, а идва от нещата и е оставено да я „изпълни“. С една дума - не липса на говорене, а отказ да се говори. Отказът й да ме пожали ли привиждах като отказ да говори?

Защото тя не бе мълчалива. През хладните следобеди, когато къщната работа бе вече приключена, а навън не можеше нито да се работи, нито да се приказва по съседски, двете сядахме до големия прозорец,

126

загледани от някаква безмерна дистанция -дистанцията на малкото лозе, което се простираше между къщата и улицата? или дистанцията на нейното мълчание, при цялото й говорене? - към дефилиращия по селската улица народ.

И тя говореше - говореше бавно на език, който се доближаваше до невъзможното, който се сливаше с уникалността на събитието - с неповторимото, завинаги отлитащо преминаване на този тук човек, сега, в тоя миг, пред очите ми. Тя имаше страст към сегашното време, към непостижимото граматически време на мига.

Той отмира, този език - език на мудния Ориент, на странната и ненавистна за западняка, непроезходима летаргия, която извързва очите на наклеяките покрай дюкянните араби, на замислените край кръчмарските маси балканци, на нашите приседнали край праговете си старици, заети до безкрайност с едно занимание, при което обглеждането и обговарянето на света съвпадат, при което речта има смисъла на тъкмо това присъствие на преминаващото, непосредствено дадено ни стъргало на човечеството.

Това, което Деридата разобличи като метафизика на присъствието - предпоставянето на говоренето като предхождащо писмовността - има своя корен в този вид

употреба на езика, в този вид живеене в езика, при което разговорът описва клупове между тези, които обменят думи, и онези, които преминават пред погледа им, по изречението на улицата, слети с думите на разговарящите, обменяни ведно с думите, като думи, преди думите. Борейки се с метафизиката, Дерида регистрира смъртта на разговора.

3.

Та тя говореше и то на език, който се доближаваше до невъзможното - сливаше се със събитието, с неповторимото, завинаги отлитащо преминаване - остъргване - на този тук човек, сега, пред мене. Стъргалото е мястото, където се „стържем”, където балканецът живее своята заедност непременно като докосване. Но това е докосване, което „остъргва” - в което изчезваме, посипваме се на хиляди стружки, без да оставим нищо за после. Нещата в езика на баба ми нямаха имена, дори не собствени имена, а само прякори. Известно е, че собственото име не е никак „собствено”, че то само ни прибавя към многобройната група на тези, които го притежават, и при това без да каже нищо съществено за нас. От тук - серията усилия да се установи знакът на нашата уникалност: през слабоефективната комбинация от имена към по-ефективната комбинация от име плюс цифри към криминологически оцветената неповторимост на отпечатъците от пръсти и прочее до това, което бъдещата наука ще може да прави. От другата страна на това бюрократично

127

прилежание стои прякорът като най-страстно стремящ се да постигне своя референт в Уникалната Дума. Самото название показва, че прякорът върви напърно на името и че неговият път към назоваването е пряк във възможно най-голяма степен. Е, някои прякори препращат към други референти (арнаутци, мутафчии), други са повече или по-малко банализирани и запрени в езика, подобно на собствените имена. Но какво да кажем за Гърльови или Памиц? За Пиждер, Пиклюра, Дъждан? За Миндата и Гривера? За Каксурите или Мрънкьови? Нека, който знае, ми обясни тяхната етимология, нека търси произхода им във ви-наги предхождащата стихия на писмовното. За тях аз ще кажа, че те се остъргваха в езика на баба ми като току що възникнали комети и бяха това именно преминаване в късния следобед на Рунто, Друс или Дзъмбата - и всичко това, трептенето на словото, невъзможното изричане на единичното, се случваше въпреки факта, че то винаги идваше с история, че то винаги се представяше като паметливо, като кондензация на разказ. Но разказът - впрочем отдавна забравен от мене - се случваше именно сега и това случване, невъзможно за запомняне, беше самият разказ. Сякаш баба ми говореше език, който никога не повтаряше думите си, който вървеше напреко през самите неща. По най-прекия път, рендосвайки имената. Пампаилци. Змиодерци. Глухчини.

4.

В нейната къща цареше нещо като забрана върху образите. Имаше картини, наистина, но само акварели с пейзажи - малки поточета се пенеха по лъскави валчести камъни, цъфтяха шипки, кленове пламтяха в пъстрите, а все пак приглушени от финия такт на художника багри на есента. Никакъв портрет обаче, било то рисуван, било фотографски. Снимките се криеха в едно чекмедже на гардероба и всяко тяхно, по неизбежност потайно, изваждане бе свързано със

скандали. А те бяха дяволски привлекателни, тези снимки, защото по тях баба ми, така както са го налагали стандартите на една епоха, в която селската учителка е значела нещо, се разхождаше с някакви шапки, с някакви високи токове и къдрав чадърчета, с някакви тънки, пристегнати с пафти талии, с някакви стилизирани народни носии, които сами по себе си описваха целия ни кръстат - възроден отново днес - порив едновременно към естетизираните ни корени и към идеализирания „цивилизован свят”. Откъде идваше нейната нетърпимост към човешките образи? Собственото си минало ли мразеше, остаряването си ли - тук можем да си припомним тоталната нетърпимост към фотографите, която разви в края на живота си Марлена Дитрих - или самия принцип, който множи човешкия живот в образи? Защото забраната очевидно се простираше и върху децата, и върху нас, внуците и правнуците, никой от нас не бе

128

удостоен в никакъв момент, та макар и временно, да се озове прикачен на бюфета или забоден с кабърче върху стената, за да трогва прародителката ни с някоя умилителна сцена, било новогодишна, било морска.

Тази суровост спрямо образите може би предлагаше аналог на известния и коментиран тук-там феномен - който не подминаваше и нашите фамилни празници - когато при събирането на женската рода започва странна конфузия, необяснима амнезия, заразителна и непреодолима бърканица в имената, така че всяко обращение се занизва в нещо като поменник:

- Подай ми хляба, Кате, Боцке, Норе, Росе, Муге...

... и т. н., докато се улучи необходимото име. Уф, досада! И откъде се взеха всичките тия имена? Владимир Левчев ми е разказвал анекдота за това как, бъркайки бащата със сина, Дора Габе веднъж си „спомнила”, че е виждала Любомир Левчев по къси панталонки. Та голямата разлика кой точно е бил по къси панталонки. Всеки е бил. Всеки е. И тук веднага трябва да уточним нещо. Отказът на нашите коментатори по вестници и кафенета да правят разлика между бащите и синовете си е чиста злина. Този отказ обаче, без самите му радетели да съзнават, е отровновторачен, нечестив и извратен в служба на политиката - или на полиса с неговите институции, ако щете - превод именно на разсеяно-благия поглед на прамайката. Та била тя и поетеса, особено ако е поетеса като Дора Габе, звезда от най-далечните и разредени спирали в галактиката на езика. За това как майчината власт се изражда в нашата все още крехка и чуплива държавност, вече стана дума в предходната глава. Тук обаче се връщам към вече казаното по повод Габе и Багряна, връщам се към прамайката в нейната собствена лъчезарна сфера - прамайката, значи, за която всичките тия отсенения между Лори-Дори-Нори или Владимировци-Любомировци са вятър и мъгла. Така това, което в прякора се противи на универсализиращата стихия на езика, в бърканицата на имената пък въстава срещу свойството му да разделя и отчленява: как се стигна до там, та плътта ми без предел да се зове посредством всичките тия разграничителни тънкости? И отсам, и отвъд, езикът все бърка: ту премазва уникалността ни, ту затуля нашата слятост. Я Маре, Гите, Иве, затвори вратата!

5.

Не зная от това ли, но тази къща, която не признаваше образите и в която словото кръжеше по своите близки и далечни периферии, ухаеше. Ухаеше още от прага и в

спомените ми тя е съградена не от цветове или обеми, а от миризми. Тези миризми се събираха в неповторима смесица, отчетлива като почерк или като отпечатък от палец. Някои от тези миризми с течение на годините започнах да различавам.

Миризми

129

на липа. На копър. На босилек. На дървени скринове. На спуснати през лятото пердетата. На напечени от слънцето черги. На сок от ябълка.

На шала й. На какво ухаеше този шал? На цветовете си, очевидно - сини, лилави. На своята прозрачност. Най-вече на особената си материя - фина, тънка, но зърнеста. В нечие нечовешко, много проникновено ухо - ухото на следобедните ми фантазии, всъщност - тази материя издаваше между пръстите ми сух, сипкав звук. Защото този шал, фееричен, прозрачен, се състоеше от толкова тънки нишки, че те се сливаха до състояние почти течено, почти въздушно - този шал трептеше излят като ранен здрач, като ветреца в най-дълбокото на синевата. Но някъде там, в най-съкровените, недостъпни за окото гълбини, нишките не се сливаха, а стояха всяка за себе си, еластични, искрящи, и при търкането си издаваха този пръжкав, ронещ се звук, който усещах с пръстите си.

Вдъхвах този звук, тази прозрачност, този шал. Казват, че женствеността е тайна за малкото момиче не по-малко, отколкото за момчето, че момичето е отместено от собственото си тяло поради самото му устройство. Кожата, от чиито повърхности се нуждаем, за да станем „особи“ - свои собствени същества - забулва входовете към нашата истина, истината за оспоримостта на нашата обособеност, за отвореността и уязвимостта ни към света, за онова вдишване и издишване на света, чрез което го творим и той нас също. За момичето, чието тяло трябва да означава тази прозрачна, пронизваема вътрешност, тя изчезва не по-малко, отколкото за момчето: в ужас и тайна. То не знае за нея. То е извън, встрани от нея.

Дали е така? Дали не са преизобилни знаците, посредством които ни се натрапва съществуването на тайна - чрез ръцете, които се грижат за нас в ранните ни години и които според Фройд неизбежно ни съблазняват - натрапва ни се като тайна на все по-съмнителната днес женска слабост? И дали това съблазняване в тайната не ни навежда на подозрението, че има друга тайна - или по-скоро шушнеца, трептяща на вятъра явност - която натрапваната тайна се опитва да скрие? Ето тази набедена като тайнствена явност гадаех, вдишвайки лилаво-сините цветове на прозрачния шал, който често като купол се спускаше над съня ми.

6.

Преди години се опитах да доближа всичките тези загадъчни знаци - забраната върху образите, която не се простираше върху пейзажите, пристъпването по далечните спирали на езика, гълбините на прозрачността - в един разказ, който се казваше не „синьо над лилаво“, не „листец в листеца“ или „прозрачност през прозрачността“, а „бяло върху бяло“. Заряха разказа, понеже Георги Марковски го нарече „много слаб“. И което си е право, белотата на тоя разказ ме озадачава.

130

Бялото е агресивен, смазващ феномен, особено бялото на снега, което имах пред вид, снежнобяло, каквото може би съществува, сливащо се с бялото на белите мечки, някъде зад Полярния кръг, но каквото със сигурност не се среща по нашите места. Днес не бих се наела да определям дали това бяло е разположено отвъд или

отсам синевата. За разлика от течация, ветреещ се шал, белотата - поне в този разказ - беше непроницаема маса и това е другата загадка. В този несвойствено зимен разказ - тъй като съм прекарала в къщата на уханията много лета и твърде малко зими - ставаше дума за една действителна моя поредица от опити да нарисувам снежен човек с акварел. За целта аз - т. е. героинята, която ме представляваше - разглеждаше внимателно акварелите из къщата и установяваше, че те се състоят от множество застъпващи се разноцветни петна. Това откритие може би на друг би помогнало, но на нея не ѝ помагаше в рисуването на снежни човеци, които представляват струпани снежни петна върху фон от снежни петна. Следваше изрисуването на бял снежен човек върху син фон, бял снежен човек върху розов фон, син снежен човек върху бял фон, а също и розов върху бял, както и бял върху бял, чисто и съвършено слят със своя фон.

— Бяло върху бяло - промърморваше старицата от разказа.

Тази комична борба с материала извикваше по естествен път един мъж - принадлежащ на миналото обаче и при това отхвърлен ухажор на баба ми, пейзажист-акварелист. Той бил отхвърлен поради забележителния детайл - но как този детайл бе станал известен на баба ми? - че носел гащи от свилен кенар, които ѝ се бяха видели неподобаващи за истинския мъж. Какви подобаващи гащи бяха носили двамата мъже, за които тя последователно се беше омъжвала, не съм се осмелила да попитам. Ухажорът във всеки случай обясняваше слабостта към пейзажите - „Беше нежна душа. Защо винаги ги отхвърлях възвишените, чувствителни души?“ - но не можеше да обясни забраната върху човешки изображения. Тази забрана - по един прекомерен и опасен начин - в разказа ми трябваше да бъде обяснена от снега.

Освен че се опитваше да нарисува снежен човек, героинята от разказа разглеждаше снежинки под лупа - идея, несъмнено подсказана от „Снежната царица“ на Андерсен, където смразяващата чистота и геометризъмът на снега се явяват като аналог на студения, математичен разум. В моя разказ обаче тази аналогия не проработваше и един ден, отчаяна от фиаското си като художничка на бели човеци върху бял фон, героинята ми излизаше на ръба на селото, за да се вгледа в снежното поле. Там я срещаше някаква жена и ѝ посочваше невидимите под снега гробища, разкривайки ѝ неизвестния за нея факт, че истинската ѝ баба е мъртва, че бабата с обожателя-акварелист е втора жена на неспоменавания в този разказ дядо.

131

Това си беше чиста фикция, защото в действителност именно дядо ми в един момент се беше оказал втори мъж на баба ми. Ще се въздържа, доколкото ми е възможно, да интерпретирам този сюжетен ход - ще се опитам, с други думи, да не включа обяснителната машина, която от известно време се внедри в мене и оттук насетне - като някаква бомба с часовников механизъм, от която рано или късно ще погина - няма да спре да върти зъбчатите си колелца и да трака като механична шевна машина до края на дните ми. В разказа ми, значи, тя - върховната, истинска Тя - се оказваше мъртва. Така както е мъртва днес.

Героинята ми заставаше сама пред снега. „След мъките на няколкодневното плачевно рисуване и при тази печал, която внезапно я обзе, полето я порази със своята безучастност. В това, значи, се бяха превърнали геометричните, отчетливо изрязани снежинки, които бяха разучавали под увеличителното стъкло; крехките,

но безупречни телца се бяха претопили в този ненакърнен покой. И други неща дремеха в него, по-дълбоки, по-страшни. От тях ли струеше тази смазваща, незаинтересована мощ? Тя за пръв път усети пристъп на ярост - яростта, която щеше да се окаже по-силна от всяко предпочитание и естествена склонност.

Защото, видно е, не самото рисуване, не живеят, радостен порив, който бе изпъстрил поточетата и кленовете на нежния обожател-акварелист, щеше да определя живота ѝ. Но и светът на числата и геометричните фигури, така своеобразен и изпълнен с вътрешна, горда самодостатъчност, нямаше вече да я заплени. Не знанието и не подражанието, не скритият строеж и не видимите форми, а битието в неговата чистота, тази болезнена белота пред очите ѝ, това беше истинската загадка. Не да разбереш и не да отразиш, а да достигнеш съществуването отвъд геометрията и светлосенките, изгарящото зениците бяло върху бяло в простотата на неговото присъствие, в отказа му да се обясни или да бъде изобразено, а все пак да бъде. Не можеше да подмине това предизвикателство. Не можеше да не си тръгне обратно, обременена с гняв и безмерна тъга. Тя познаваше вече най-безответната мъка и най-пламения копнеж. Защото това, което не можеше да се разбере или изобрази, можеше само да се повтори, да се сътвори отново, а тъкмо това ѝ изглеждаше така трудно, така невъзможно.”

7.

Трак-трак. Няма да обяснявам. Обаче ще прибавя нещо. Името ѝ беше Ценка. Казвахме ѝ Цунка.

Приложение

Мара Белчева

Пръв път таз сутрина откъснах
на времето аз сочния плод,
поения през тма години
с кръвта на моя род.

Плодът ще оплоди и мене...
Можех чрез него да вкуся
аз себе си - и в бъднините
делът си да внеса.

На небосвода вихрен змей вратата
На вечерта затваря. От гредата
той мята бързо сребрения взор
и свива в изгорелия простор.

Във пъстрия си накит дървесата
са тръгнали надолу в долината,
и сякаш че се връщат от събор,
приведени в потаен разговор.

И ето спомен-сън ми пред очите:
със пъстри свилени поли жените
от църква идат. Нашия площад,

и майка ми най-хубава. Аз тичам,
посрещам я, пригръщам и обичам,
в ръцете си обхващам целий свят.

Екатерина Ненчева

На гроба ми самотен, майко моя,
недей дохожда нивга ти;
недей, че в гроба ми желан покоя
едничка ти го можеш сал смути.

На гроба ми тъжовен, майко мила,
недей горчиви сълзи ля;
недей - неволно с тях би изгорила
на гроба ми най-милите цветя.

С проклятие към вечните беди
обхванах леден труп без страх –
и лудо го притисках до гърди,
догдето всичко аз разбрах.

Ридающа тогава устни впих
в замлъкналите веч уста,
и до забрава тъй хладът им пих
в безмерна някаква мечта.

Ах, грабна го из моите ръце
земята черна! – там е той –
и там навек погребях аз сърце,
погребях радост и покой.

Дора Габе

ПРОКОБА

Усещам някога в кръвта си тъмна сила,
едно предчувствие, което се обажда

във моето сърце и тъмен спомен ражда.
Не зная що съм и не зная що съм била.

Душата ми е неспокойна, мътна, няма.
Там горе, дето бялата звезда пътува
в безкрая, бледна и самотна дето плува,
ще мине може би и моят път през тамо.

Защо ме тегли неспокоен път далече,
съдбата ли на прадеди бездомни,
събудена в кръвта, прокобата изрече,
или от векове душата ми я помни?

133

СЕСТРИ НА БЕЗСМЪРТИЕТО ШАРЛОТ БРОНТЕ И „ШЪРЛИ”

Домът в който израстват бъдещите писателки Шарлот, Емили и Ан Броите, е обграден от две страни с гробище. Каменни плочи така плътно покриват земята, че не остава място дори за стръкче трева - казват, че под тях почиват четиридесет хиляди местни жители. Гледката едва ли е била много по-различна по времето, когато малките Бронте са се забавлявали да броят надгробните камъни - това била една от игрите им.

Странна игра, странно детство. Отвъд гробищата, след като се преодолее една от така наречените „обществени пътеки”, и днес може да се стигне до неплодна ничия земя. Дробовете се изпълват с нездравия влажен дъх от мочурливата пустош. Ниската жилава растителност, полепнала по хълмовете, на места се отдръпва, за да открие тъмни скални грамади. С пропъльзването на вечерната мъгла човек почти може да види как с широки крачки се приближава ъгловатият силует на Емили, следвана от любимите си кучета, може да си представи неистовата самота, отхранила въображаемия мир на сестрите. Защото освен да броят плочите, малките Бронте измислили и друга игра, станала по-късно прочута: те започнали да пишат книги с големината на кибритени кутийки. Четивото било предназначено за оловните им войници: тържествена, малко скована, но очевидно пламенна публика. Така възникнали приказните страни Гондал и Ангрия, чийто пъстър и драматичен живот за известно време засенчил възмрачната непосредствена действителност и се превърнал в предверие към бъдещи белетристични светове.

Рухването на Гондал

Шарлот Бронте е оставила четири романа - „Шърли” е трети по реда на написването и втори по реда на издаването. Не е толкова лесно обаче да се определи какво е ценностното място на това произведение сред другите ѝ творби. Обикновено се изтъкват някои обстоятелства около създаването му, които прозвучават по-скоро като оправдание, отколкото като обяснение. Обстоятелствата

са следните. На 24 септември 1848 година след поредица от професионални и любовни несполуки, довели до пристрастяване към алкохол и опиум, в делириум тремнс умира единственият брат на Шарлот - нейният сътворец на въображаемата Ангрия

135

- Брануел. Наскоро след него се разболява Емили. По типичен за неразбираемата й натура начин тя отказва да се признае за болна, отказва да лежи и склонява да приеме лекар два часа преди смъртта си. Той я намира мъртва - Емили издъхва през декември същата година, оставяйки у всички чувството, че се е стремилa към смъртта. Няколко месеца по-късно, макар и не така страстно забързана, умира Ан. Тези събития съпровождат работата на Шарлот Бронте над „Шърли“. За Шарлот Бронте смъртта на братa и сестрите ѝ е нещо повече от житейска трагедия, това е и сиването на една вселена. Сломен е съюзът, породен не толкова от силата на кръвта, колкото от мощта на въображението, от споделеното усилие да се противостои със слово срещу враждебността на света. „Героичният свят“, „омагьосаната планета“, на които Каролайн от „Шърли“ трябва да каже сбогом, рухват безвъзвратно и за нейната авторка. Не е чудно, че Шарлот Бронте, в основата на чиито романи винаги стои сблъсъкът между въображението и реалността, емоциите и отговорността, в „Шърли“ отново „улавя“ героините си в прехода между двата свята, между мечтите и корекциите на действителността - преход, който е същевременно и опит те да бъдат вълшебно съединени. В този тягостен житейски период подобна задача е била навярно и по-желана, и по-невъзможна, от когато и да било.

Милост трябва да е движила ръката на писателката - онази милост, която светът отказва на човека и която за писателя е често пъти пагубна. В образите на героините си Шарлот Бронте неусетно вплита черти от сестрите си. Самоуверената, властна, жизнена натура на Шърли е вдъхновена от Емили, Каролайн е до голяма степен портрет на Ан. Шарлот прави онова, което е било любимо занимание на сестрите още от детството - чрез слово влиза в единоборство със света. Там, където той руши, тя дарява нов, по-малко крехък живот. И все пак портретите са странно неточни. Шърли не е лишена от сила и чар, но в нея няма и следа от трагичните дълбочини на Емили, от нейната сурова и недостъпна духовност. Едва ли това се дължи на недостиг на майсторство. По-скоро тук виждаме белезите на трепет и боязън - на прозрението, че именно дълбочините някак си водят до фатален изход. Сякаш Емили е носела ранната си смърт в дързостта, с която може да изрече: Душата ми не е страхливка...

За да оцелееш, навярно са нужни страх, благоразумие, известно отдръпване от бездните. И Шарлот спестява на Шърли яснотата на зрението, която съдбовно белязва Емили. Намира за Каролайн „отдушник“ за излишъците от чувства: така тя е чудотворно преведена през „сладкия отровен повей на вятъра, понесъл мириса на цветя и влага“ - през емоционалното самоотравяне, през треската на затворените в себе

136

си, лишени от излаз сили и способности. Шарлот, така да се каже, отдава на своите героини заслуженото от сестрите ѝ - дарява ги с щастието, здравето, живота, които са отказани на Емили и Ан. Но дарявайки, тя отнема - прави ги по-устойчиви и по-

малко дълбоки, по-щастливи и по-тривиални. Такава се оказва цената на спасението.

Бреговете на действителността

В някои отношения „Шърли” е най-амбициозният роман на Шарлот Бронте. След шумното приемане на „Джейн Еър” писателката прави разбираем опит да надрасне постижението си. Ако произведенията ѝ са винаги усилие да се намери преход между два свята, ако и в тази нейна творба героините ѝ са в несигурното море между „страната на елфите” и „бреговете на действителността”, между мечтата и опита, то една несъмнена отлика е, че в „Шърли” писателката се стреми да обхване повече и от едното, и от другото - да проникне по-дълбоко в смисъла на младежкото бленуване и да очертае по-точно релефа на реалното; да разшири хоризонта си и на юг, и на север - и към копнежа, и към онова, което е. По такъв начин, вървейки в едната посока - посоката на фантазията и мечтата, - тя стига до *мит*; вървейки в противоположната посока - посоката на опита и зрелостта, - тя стига до исторически *факт*. Между императивността на мита, който трябва да обоснове духовната независимост на героините ѝ, хвърляйки върху тях светлина от „зората на времето”, и неоспоримостта на факта (лудитските борби от 1812 г.) Шарлот Бронте търси територията на едно по-всеобхватно белетристично виждане. Нейният стремеж да разшири „териториално” своя свят е съпроводен и от опит за „тематично бягство” - бягство от гувернантската тема, която е в центъра на другите ѝ произведения. Гувернантката в обществото на XIX в. е особен социален хибрид: тя произхожда от по-нисшите социални слоеве, а живее сред висшите; положението ѝ е сходно с положението на прислугата, а образованието я поставя наравно с (или над) господарите; бедна е, но професията ѝ изисква достойнство - в среда, където достойно е само богатството; горда е със знанията и уменията си, а трябва да се унижава. И тъй като принадлежи и към едните, и към другите, тя никъде не е „своя”. Социалната ѝ изолация се допълва от бремето на способности, които няма къде да се проявят: така гувернантката се оказва носителка на неприложима духовност, на един химеричен интелектуален свят, който не може да влезе в диалог с действителността. С други думи, този образ, с цялата скромност и незабележимост на обществената си позиция, представлява живо възплъщение на разрива между чувство и отговорност, мечта и реалност, който е

137

измъчвал Шарлот Бронте; същевременно в него е скрита една „фокусираност”, насочена и към низините, и към върховете. Това е образ „отворен” за социалните противоречия, които оформят интимното му самоизживяване.

Резонансът, предизвикан от гувернантската съдба на Джейн Еър, сам по себе си доказва възможностите на темата. В „Шърли” репликите на господарите Хардман, вложени в устата на мисис Прайър, са почти буквални цитати от една статия срещу първия публикуван роман на Шарлот Бронте и достатъчно добре говорят за революционния начин, по който той е прозвучал за съвременниците си. Широкото панорамно виждане, с което Такъри е възхищавал авторката на „Джейн Еър”, очевидно не е единственият път към социални обобщения. Напротив, в „Шърли” патерналистиките, снизходително-примирителни нотки, конформизмът на Шарлот

Бронте се проявяват най-осезаемо в отношението ѝ към лудитските бунтове - а тъкмо чрез тях тя се стреми да разшири и задълбочи социалните си прозрения, да преодолее камерността на „Джейн Еър”. И ето че парадоксът е налице: фактът е подсладен и подчинен на митологични мисловни схеми; с нетрадиционен и новаторски заряд е наситен митът. В последна сметка гувернантската тема успява отново да изникне, макар и не в образите на главните героини; и отново чрез нея са закодирани най-съществените послания на Шарлот Бронте. Преди всичко гувернантка се оказва изгубената майка на Каролайн. За учител се омъжва богатата и от добър произход Шърли: действие, далеч по-предизвикателно от обратната ситуация в „Джейн Еър”, където благородник е мъжът. И най-сетне над възможността да стане гувернантка размишлява Каролайн: така тази тема отново се преплита с друга магистрална тема в произведенията на Шарлот Бронте - търсенето на призвание и съдба.

Липсващата майка

Става дума за търсенето на призвание от страна на жената, разбира се. Бракът е единствената достойна кариера за жената от онази епоха: не просто защото е най-престижна, но и защото всеки друг вариант, както твърде ясно се показва в „Шърли”, е свързан с обезличаване и отказ от себе си. Това означава, че избор на практика няма - има една-единствена възможност, т. е. принуда. Само любовта е в състояние - илюзорно или не - да превърне принудата в свобода: нали любовта е тъкмо избор. Но когато изчезне надеждата за реализация чрез любовта - както е в случая с Каролайн, - героинята се изправя пред мрачна перспектива. Заболяването на Каролайн е именно някакво загиване на неосъществими сили и стремежи, самоотравяне, при-

138

чинено от душевни „излишъци”. Пътища няма, образци липсват, изходът не е назован.

Духовният вакуум, в който героините на Шарлот Бронте трябва да търсят разрешение на съществуването си, се транспонира в мотива за *липсващата майка*. В „Шърли” този мотив се появява в една, така да се каже, двойна мистификация: веднъж в социален план, като историческа самота; втори път в митологичен план, като космогонична липса.

В единия случай става дума за изгубената и отново намерена майка на Каролайн. Това загадъчно създание, принудено да се откаже от самоличността си поради своя неизразимо покварен съпруг, представлява странен контраст между сухата, ограничена, педантична, „смляна” от житейските обстоятелства външност и огромните потенциали от сила, любов и власт над живота, които се проявяват при спасяването на Каролайн. Това е несъмнено образ-мираж: в историческата пустиня, където Каролайн се е озовала без надежда да се самосъхрани и намери достойно занимание, призвание и съдба, се появява същество, на пръв поглед съвсем обикновено, но след изпитателния срок - защото майката очевидно трябва да се заслужи - внезапно преобразено: то отмахва маската на безличието и невзрачността и се разкрива като живот, обещание, повеля да се издържи докрай. Зад сивичките дрешки на мисис Прайър прозира огромното сърце, от което е бликнала кръвта на

народите, великолепната и прекрасна глава, окичена от короната на сътворението - могъщата прамайка, за която бленува Шърли и в която търси праобраз и форма за собствената си духовна сила. Шърли повтаря в митологически план разкритието на „майка“ у мисис Прайър. Тя смъква маската на готвачка - на мисис Джил, която разбива яйца за крем - от истинския облик на природата-Ева, от „неизтощимия живот и неподкупната добродетел“, които са „сестри на безсмъртието“. Така търсенето на майка се осмисля като търсене на метафизическо основание на женствеността, като копнеж по космическо потвърждение на първите плахи опити за разкрепостяване.

Ако майката е „инкогнито“, скрита зад скромната външност на гувернантка или зад безмълвието на природата, бащата е „ерзац“ (чичовците на двете героини, единият глупак, другият безсърдечен). Житейският факт, че и двете героини са без родители, че никой не иска да „припознае“ тяхната нестандартност, е също удвоен на митологично равнище: в съчинението на Шърли „Първата жена, вкусила от плода на познанието“ виждаме Ева вече не като майка на титаните, а като малко изоставено момиченце, което се скита сред безлюдна гора. Самотата е нетърпима - тя обрича всички сили и дарби от тази „искра на духа“ на безплодно прахосване. И все пак това е самота, която поставя героинята

139

в центъра на „безграничната мощ на света, на небето, на нощта“. И от тази безгранична мощ на Вселената към Ева се спуска някакъв глас - глас на бог, който е и баща, и син, и годеник, и в последна сметка разум и гений: муза в мъжки облик, вдъхновител, който поднася короната на безсмъртието и озарява самотата на Ева с „блясъка на героична красота“. Можем ли да се сърдим на Шарлот Бронте, че този митичен триумф се осъществява в житейското време като брак по любов? Че „пратеницата на небето“ е възнаградена на земята? Че вечността се влива във викторианския успех? Тук има примирение, вярно е, но примирение, в което съвременниците на писателката са виждали „глад, бунт и ярост“. Ако бунтовниците сграбчат наградата за послушните - както се случва в романите на Шарлот Бронте, ако не напълно и в живота ѝ, - това е невинаги компромис, това понякога е истинското предизвикателство.

140

ТРАГИКА И ТЕСНОГРЪДИЕ

Джордж Елиът и „Воденицата на река Флос“

Две хамадриади живеели на брега на езеро: едната постоянно се взирала в собствения си образ, а другата - в прозирното отражение на небето, в леките сенки на бягащите по водата облаци. За едната езерото било огледало, в което виждала само себе си; за другата - прозорец към световните пространства. В тази непретенциозна притча Джордж Елиът дава израз на основното за творчеството ѝ разграничение между, казано с думите на нейната изследователка Барбара Харди, „обърнатото навътре и обърнатото навън сърце“, между егоиста и алтруиста, между „морално глупавия“ и просветения.

Това морализаторско, нормативно и дълбоко антиромантично разграничение между „прозореца“ на съчувствения интерес към себеподобните и „огледалото“ на себелюбивото тесногърдие характеризира не само етическите прозрения на Джордж Елиът за човека, но и нравствения патос на нейната естетическа програма. За Джордж Елиът изкуството има крайна цел и тази цел е дидактична. То наистина е най-доброто средство за „умножаване на опита ни и разширяване на контакта ни с другите отвъд пределите на собствената ни съдба“, както отбелязва писателката в есето си „Естествена история на немския живот“, но не просто за да ни дари с нови съществувания, не поради романтическа жажда за силни усещания, не поради неопределен, ненаситен копнеж, а за да разтърси дори баналното и егоистичното съзнание с онова „внимание към различното от него самото, което може да се нарече суров материал на нравственото чувство“. Изкуството, независимо дали си дава сметка за това, или не, влияе и възпитава; човекът, поел бремето на авторството, се е нагърбил с длъжността на учител, независимо дали го желае, или не.

Ударението, което Джордж Елиът поставя върху етическите задачи на романиста, я включва в типичните за викторианството морализаторски и дидактични тенденции. Жестът на възпитателя е същевременно средството на викторианското изкуство като цяло да се впише в една епоха на реформи и оптимизъм, на позитивистка убеденост в неспирното нарастване на благата и във възможностите на човека да се усъвършенства. Когато говорим за „дидактизъм“ в творчеството на Джордж Елиът обаче, налага се да уточним две неща. Първото се отнася до начина, по който този дидактизъм се осъществява. Ако се върнем към

141

притчата за двете хамадриади, ще видим, че той се осъществява, като ни отвежда отвъд нас самите - като разширява контакта ни с други същества и умножава световите ни или, казано със средствата на романиста, *както разказва истории*. Педагогиката, с други думи, се крие в простото усърдие на разказвача. Колкото по-цялостно ни въвлеча в чуждия живот, в чуждите драми, колкото по-успешно грабва повествованието във водовъртежа си от съдби, толкова по-добре е изпълнил задачата си романистът. Педагогиката изисква не поучения (които, изтъква Джордж Елиът, биха накарали дори едно дете да разбере, че историята се разказва на *заради самата нея*, а заради него, и с това вече биха го загубили като слушател), а пластика; не преднамереност, а ефект на очарована самозабрава.

От друга страна, важно е да се уточни и какво е онова нравствено чувство, за което „картините на живота“, предлагани от изкуството, дават суровия материал. В един прочут пасаж от „Мидълмарч“ Джордж Елиът обяснява в какво се състои „нравствената глупост“, която всички притежаваме по рождение и която само опитът, собствените ни падения и борби, срещата ни с чуждата доброта и съчувствие могат да отстранят - нравствената глупост е убеждението, че светът е огромно виме, специално създадено за да ни храни (синдромът на огледалото!).

Превъзможването ѝ се постига чрез „търпимост на преценките, жалост и съчувствие“ - чрез онази „широка толерантност“, която за писателката е белегът на нравственото превъзходство и която, в едно есе за „Вилхелм Майстер“, тя открива у Ваймарския поет. „Ние всички започваме живота си, като смесваме страстите си с моралните си убеждения и вземаме възмущението за добродетел“ - отбелязва тя.

Но границата, прокарана между добродетелните и покварените, не само не е необходима предпазна мярка за морала, а сама по себе си е една неморална фикция...

И така, драги читателю, нека се обърнем към теб с наивната непосредственост и половата некоректност на отминалите времена и да те успокоим, че „поучителността” на Джордж Елиът не е онази дидактика, която рязко съпоставя героите си, награждава и овъзмездява; която съди и която - както, уви, обикновено всички ние правим - отъждествява добродетелта с възмущението. Не, това е дидактика, *която разказва истории* - едно все по-трудно умение и може би толкова по-трудно, колкото по-недидактични ставаме. Обширната панорама, която се разгръща в първите редове от „Воденицата на река Флос” - равнината и бързащата към морето река, - не само подхваща нишката, която свързва събитията и определя съдбите на героите, не само подготвя с типичната за всеки художествен жест предвидливост още от първата дума финала и не само намеква с неотложност, чужда на всичко случайно,

142

за най-дълбоката проблематика на произведението - заедно с това тази панорама очертава една магична окръжност, загражда пространството на романия свят и по такъв начин застава пред нас като проникване в самото вълшебство на романното изкуство: внезапно поемащо те дихание на един въображаем пейзаж, който с лекота заличава материята на книгата и се разтваря в по-мощни, обсебващи гледки, гледките на други съществувания и предели. Изкуството е средство да се забравиш заради други и тъкмо обърнатата към света самозабрава е моралът, който Джордж Елиът проповядва.

Името

Джордж Елиът е още едно мъжко име в литературата, зад което се крие жена. Както в случая с Жорж Санд, то е отчасти израз на благодарност към партньора — *Джордж* Люис и *Жюл Сандо*, - подтикнал и насърчил творческите амбиции на авторките; отчасти, както в случая със сестрите Броите, издали първата си книга под псевдонима Кърър, Елис и Актън Бел, то е опит да се получи безпристрастна оценка. Че подобни маскировъчни действия не са били съвсем излишни през XIX век, се вижда от отговора, който Шарлот Бронте получава, след като се обръща към Сауди за съвет: без излишни церемонии той ѝ препоръчва да остави писането на мъжете и да се насочи към по-подходящи за жена занимания. Тя не се вслушва в тази препоръка и постига всичко, което според Хораций е свидетелство за писателска сполука — прекосява моретата, обезсмъртява се сред потомците, удовлетворява и читателите, и книжарите. До края на живота си обаче е терзана от факта, че всяка критическа оценка на романите ѝ е поставена, така да се каже, в скоби: скобите са обстоятелството, че става дума за произведения, написани от жена.

Мъжкият псевдоним е все пак известно „изтъняване” на традиционното, опосредено от мъже участие на жените в културата. Опосредяването е вече само номинално, символично. От друга страна, мъжкият псевдоним е проява на едно по-общо положение на нещата. Свое име жената има само в тесния си, интимен кръг.

Пред обществото тя се явява зад името на баща си или съпруга си. И ако е нужно изявата ѝ да придобие една по-широка публичност, тогава не е излишен втори щит, щитът на псевдонима, на изцяло мъжкото - и по възможност действително дадено от конкретен мъж - име.

В случая с Джордж Елиът се разиграва истинска драма. Родена е като Мери Ан Евънс, но предпочита да я наричат Мариан. На една зряла вече възраст тя свързва живота си с Джордж Люис, без да може да се омъжи за него, тъй като той е вече женен. Разводът е трудно и най-вече

143

невъзможно скъпо дело в онези времена и Люис не е имал друг избор, освен да плаща дълговете на съпругата си, при все че от осемте ѝ деца четири били негови, а четири - на приятеля му. Подобни впечатляващи и по викториански плодови отношения са били за съвременниците на Мариан Евънс по-приемливи, отколкото една открита неузаконена връзка. Обществото отритва Мариан - отритват я и брат ѝ, който ѝ прощава едва когато тя, след смъртта на Люис и вече шестдесетгодишна, се омъжва за двадесет години по-младия Джон Крос, и сестра ѝ, която се разкайва за студенината си едва няколко дни преди да умре. И все пак изолацията на дръзката двойка още от самото начало не е абсолютна и броят на хората, които се осмеляват да общуват с нея, нараства. Кръгът на познанствата ѝ включва личности като философите Хърбърт Спенсър и Томас Хъксли, писателите Тургенев и Антъни Тролъп, поетите Браунинг и Тенисън...

И ето че Мариан Евънс по болезнен начин, който карал околните да се срамуват заради нея, започва да настоява да я наричат *мисис Люис*. Така дава основания за изказвания от рода на „запознах се днес с едната мисис Люис“, каквито злите езици от онова време не са пропускали да подхвърлят. За нейните приятели, приели връзката ѝ откъм истинската ѝ страна - свободна, над условностите, - подобно вкопчване в една надживяна от постъпката ѝ представа за престиж, в един нарушен вече предразсъдък, в една празна, преодоляна на дело формалност е било постоянен източник на притеснение и почуда.

Взела веднъж решението си, Мариан никога не се разкайва - силна и морално дълбока натура като нейната действа от край до край съзнателно и премислено, със забележителната цялостност, която идва или от много мощна природа, или от много мощен дух: а Мариан притежава и едното и другото. И все пак тя се опитва да напъха своята вътрешна, дълбока, същностна морална правота в тесничкия калъп на общоприетите представи за почтеност. Не означава ли това признание, че не тя, а обществото е правото? Че - напълно в духа на викторианството - важно е не да постъпваш в хармония с нравственото си прозрение, а да спазваш правилата? Или, напротив, изискването на Мариан Евънс да бъде наричана мисис Люис, толкова незряло, детинско на фона на останалите ѝ достойнства, е било всъщност надменно усилие да се принуди обществото към съгласие с нейната мярка, с нейната преценка, с нейния закон?

Тук има тайна, противоречие. Във всеки случай не е учудващо, че „мисис Люис“, започвайки боязливо пътя си като писателка, прибегва до още един параван, псевдонима. Мъжки псевдоним, мъжка маска, както вече казахме - поне що се отнася до първото, малкото име, до „Джордж“, името на оня, който ѝ дава любов, разбираше, всички

радости на интимното съществуване и който, нещо повече, ѝ дава сили и увереност да пише. „Джордж“ е любовта, вдъхновението, съкровеният извор на творчеството. А Елиът? Пред Джон Крос писателката обяснява, че я привлякло окръгленото произношение, благозвучността. Един от биографите ѝ обаче обръща внимание върху факта, че Джейн Еър, героинята на Шарлот Бронте от едноименния роман, се представя у семейство Ривърс като Джейн Елиът: т. е. в този толкова нашумял роман Елиът е защитното име на една героиня, изразителка на най-крайна -според викторианските стандарти - и нетърпелива женска претенция, а зад самата героиня стои авторката, подтиквана към творчество, както твърди тогавашната критика, от „глад, бунт и ярост“.

Съзнателен ли е този отзвук? Преднамерено ли мисис Люис, дори през мъжкия си псевдоним, се стреми да се свърже с тъпичката нишка на романистките, които я предхождат, да отдаде почит на неотдавна починалата Шарлот и заедно с това да получи, още в началото на писателския си път, кръщението и символичната подкрепа на своите предшественички? И ако това е така, дали оттук следва, че бунтът - въпреки малко нещо еснафското издребняване при настояването за едно точно определено обръщение - не е бил съвсем чужд на мирогледа ѝ, така както не е бил чужд на житейското ѝ поведение?

Или някакъв дълбок усет ѝ е налагал необходимостта от крайна икономия на усилията - подсказвал ѝ е, че трябва или да се бунтува, или да пише романи; че и бунтът, и писането изискват професионализъм?

Когато Джордж Елиът се ражда, Мариан е на тридесет и седем години - за начинаещи писатели това е възраст, която диктува пестеливост и точност на движенията. Още първата ѝ книга - „Сцени от живота на духовенството“ (1857) - е посрещната ласкаво. Втората - „Адам Бийд“ (1858) - е истински успех. Незабавно е преведена на немски, холандски, унгарски, френски. Само на руски още през същата година се появяват три превода. Толстой прочита един от тях и дава висока оценка на романа. Началото е положено. Следват „Воденицата на река Флос“, най-автобиографичният от романите ѝ, изящната, почти приказно условна притча „Сайлъс Марнър“, широко панорамно платно на „Мидълмарч“... За около двадесет години Джордж Елиът създава творчество, което я поставя сред най-значителните английски писатели на XIX век - като най-интелектуалната, най-философски задълбочената между тях. Започнала пътя си на романистка късно, тя не е пропиляла напразно годините, преживени под друго име.

От логоса към мита

Или, казано на език не така метафоричен и по-подходящ за XIX век, от философията към литературата, от есето към разказа и романа. Джордж Елиът започва интелектуалната си биография като преводачка на „Животът на Исус“ от Давид Фридрих Щраус, „Същността на християнството“ от Лудвиг Фойербах и „Етика“ на Спиноза и като авторка на огромно количество вестникарски материали от най-разнообразен характер-рецензии, критически наблюдения и портрети, изследвания върху литературни, социални и философски проблеми. Щраус не ѝ

допада с цялата си педантична и тромава упоритост да приложи една идея и там, където тя е уместна, и там, където по-скоро не ѝ е мястото; но я привлича критицизмът му, насочен срещу опита на християнството да даде отговор на въпроси, за които самата Мариан вече не вижда никакъв възможен отговор. Това е една изстрадана от нея проблематика -тя лично е преживяла през ранната си младост, преминала под знака на евангелизма, усилието да се намери обяснение, каквото и да е, на страданието; и решение, каквото и да е, на конфликтното човешко съществуване. Търсещата ѝ, честна, интелектуално смела натура не ѝ позволява да се задържи дълго при това решение, но годините на себеотричане, на героичен стремеж да се снемат мъките на битието в един отказ от желания и страсти ѝ дават допълнителна прозорливост, един по-тънък усет за човека. Ако Щраус - с когото тя по-късно се среща два пъти - я изпълва със смесени чувства, Фойербах с неговата религия на Аз и Ти, с неговото откриване на бога в любовно съзерцавания Друг, не само намира отзвук в собствените ѝ тежнения, но и предхожда една от най-важните стъпки в живота ѝ. Отказът от отговор на „последните въпроси”, тенденцията към агностицизъм и „гносеологическо примирение” довеждат Мариан до все по-подчертано предпочитание към етическата проблематика, изострят чувството ѝ за социалната принадлежност на човека: ако мястото му в космическия ред не е определимо докрай, то поне вплетеността му във фината мрежа от междучовешки отношения е безспорна; ако истината е едно невъзможно начинание, то поне доброто - човешката истина, правдата - е въпрос на конкретни, видими действия и постъпки. За това развитие имат дял и запознаването ѝ с идеите на Огюст Конт и позитивизма, и твърде близкото ѝ, продължително приятелство с Хърбърт Спенсър. Нещо от типичната за времето позитивистка нагласа има и във вкуса ѝ към точните наблюдения, към фактологията; в непоносимостта ѝ към оперетните имитации, особено когато се отнасят до пресъздаването

146

на „народа” и имат следователно най-големи претенции за „реализъм”. Всъщност нагиздените пеещи селяни в операта не са беда, отбелязва тя, защото никой не очаква от операта да бъде вярна на действителността в това отношение, но когато такива нагиздени статисти се появят в произведения, чиято претенция е да ни показват „живота” и да ни отвеждат до „народа”, тогава вече фалшификатите са нетърпими.

„Трябва да се научим да съчувстваме - пише Джордж Елиът в есето си „Естествена история на немския живот” - не на героичния занаятчия или на чувствителния селянин, а на селянина в цялата му груба апатичност и на занаятчията в цялата му себична подозрителност.” В противен случай би се защитавало погрешно заключение, че високият морал и изтънчените чувства се раждат от социалната несправедливост, неравенството и нуждата - т. е. на практика това би означавало защита и нравствено оправдание на недопустими в едно хуманно общество условия.

Внимателното проучване на материала и в най-дребните му подробности и отказът от каквото и да било нравствено оправдание на нищетата и лишенията ще съпътствуват бъдещата Джордж Елиът в работата ѝ като романистка. И все пак тя дължи на позитивизма и на Конт не толкова схващането си за фактологична

прецизност и не толкова реформисткия дух, типичен за епохата, а нещо по-обхватно и по-трудноопределимо, нещо, родствено по-скоро с късната идея на Конт за възроденото човечество, една идея, която същевременно се свързва с Фойербаховото обожествяване на човечността. А отвъд това чувство се долавя една могъща тръпка, която преминава през творчеството ѝ и му придава цялостност. Дали тази тръпка отвежда към Спиноза, чийто превод Джордж Елиът поради недоразумения с издателите така и не публикува? Тя вече се е отказала да назовава онова, което според честното ѝ разбиране не може да бъде назовано. Но едно безименно присъствие, огромно, властно и всеобхватно, влече събитията в романиите ѝ, така както безшумното течение на реката във „Воденицата на река Флос“ обгръща съдбите на героите. Там, където точността, яснотата и фактологията са възможни, Джордж Елиът е точна, ясна и фактологична. Но тя умее и да спре на границите на възможното; умее и да мълчи с многозначително мощно мълчание на природното същество - да мълчи, както мълчи една заграждаща се страст или едно наводнение.

И така се получава, че „на попрището жизнено в средата“ Мариан Евънс притежава завидна, рядка за времето си философска и литературна култура. В множеството есета и критични изследвания тя вече е очертала собственото си програмно виждане за призиването на романиста; придобила е уменията на професионалиста, който се издържа с перото си. Но писателката още не се е появила. Нужен е един завършителен жест - нужно е животът на духа и на интелекта да се примирят и

147

хармонизират с една крайна, страстна и болезнена поради самата си необузданост природа. Още склонността на младата Мариан към аскетично самоотречение подсказва стъписването на една незаякнала душа пред силата на влеченията. Избраният начин на съпротива обаче се оказва истински капан: както Филип от „Воденицата на река Флос“ предупреждава Меги, никой характер не укрепва по този начин и всяко разумно желание, след като бъде отхвърлено, се завръща като свирепо възжелание. А така дисхармонията, конфликтите и вътрешното терзание нарастват и стремежът на твърде силния дух да постави под контрол не по-малко силната сетивност става все по-неосъществим.

Един външно циничен, но вътрешно дълбоко наранен мъж; повърхностен според мнението на мнозина от съвременниците си, но всъщност удивително разностранен: автор на романи, драми и десетки журналистически материали, на биографията на Гьоте, която и до днес образцовата английска биография на големия немски поет, популяризатор на философски идеи и при случай, като достоен внук на прочут комик от XVIII век, дори актьор, Джордж Люис успява с удивителната си преданост да извърши чудото. За разлика от митичната дева-воин която губела силата си от допира с мъж, едва чрез този допир Мариан постига така липсващото ѝ чувство за цялостност, примирява конфликтното си съществуване и отприщва творческите си заложби. Тя току-що е завършила превода на Фойербах и като всяка натура, склонна най-напред да теоретизира и чак след това да действа, вече е намерила метафизическите основания за бунтовната си постъпка. Без „мисис Люис“ Джордж Елиът нямаше да съществува.

„Воденицата на река Флос“: социални измерения

Поставянето на съчувствието и толерантността над всичко - и то съчувствието и толерантността не към специално подсладени за тази цел персонажи, а съчувствие и толерантност, съчетани със сурова, аналитично дистанцирана пронизателност - произтича от един дълбоко осъзнат от Джордж Елиът парадокс. Парадоксът е в противоречието между възможностите на човешката природа и тяхното винаги ограничено осъществяване. Пред този възможен човек, това толкова гордо, никога невиджано творение, всеки е в дълг. Всеки обаче живее с чувството, че е възплъщение на възможната човечност в нейната пълнота, и обитава своята вселена, прорязана от сенки и пропасти, сякаш няколко смътно осветени предмета в нея изчерпват битието.

За да представи мъждукането на съзнанието, свидетелстващо за покъртителното прекършване на един великолепен замисъл, Джордж Елиът се обръща в първата и втората си книга - „Сцени от живота на

148

духовенството” и „Адам Бийд” - към герои, чиято нередко трагична ситуация произтича от сблъсъка им с ограничеността и тесногърдието на средата, но трагизмът се състои не в самия сблъсък, а по-скоро в неумението на героите да осъзнаят положението си, да си дадат сметка за истинските му измерения. Трагиката, с други думи, е не толкова в онова, което сполита героите, колкото в тяхната неспособност да усетят дълбочините на собствената си драма. Поради някакъв техен душевен недъг предметният свят поглъща съществуването им. И макар че в по-късните си творби Джордж Елиът вече не поставя подобни персонажи в центъра на повествованието, тя все пак никога не изгубва напълно интерес към самото явление. Така мисис Тъливър от „Воденицата на река Флос” вижда удара, сполетял семейството ѝ - разорението и унижителното поражение на мъжа ѝ, застрашили здравето и живота му, безперспективното положение на децата ѝ, - сведен до загубата на порцелана и мебелите ѝ. Такъв е нейният хоризонт и за да разбере нещо, тя трябва да го включи в този хоризонт. Дори в драматичната сцена, когато Меги, отхвърлена от брат си вече без надежда за помирение, неочаквано намира у майка си подкрепа и едно като че ли съответстващо на нещастията ѝ съчувствие, Джордж Елиът не пропуска да напомни, без да се опасява от съседството на смешното и трагичното, че за майка си Меги отдавна се е превърнала в една от най-хубавите ѝ мебели, които тя не би искала да види повредени. Така писателката постоянно съизмерва хоризонта на ситуацията с оня отрязък от него, който затваря кръгозора на героите ѝ.

Дори когато героите ѝ не са белязани от такава крайна некомпетентност по отношение на собствената си съдба, несъизмеримостта между цялостния хоризонт на събитието и ограничения обхват на съзнанието, екзистенциално включено в това събитие, се запазва. „Тоя свят не ми е по силите” - повтаря мистър Тъливър, бащата на Меги; това са и думите, с които умира - думи на поражение, на озадачено безсилие, но все пак и догадка на смътно осветената му душа за пространства отвъд собственото му зрение. С тази догадка той превъзхожда самоувереното тесногърдие на Додсънови и глуповатата и при най-великодушните си постъпки мисис Тъливър; това е малко или много догадката, до която достига и далеч по-сложната вътрешна биография на Меги. Да се досещат, че светът е „непоислен”, че

превъзхожда която и да е частна представа за него, е най-доброто, до което героите на Джордж Елиът могат да се доберат.

Писателката не само констатира разминаването между конкретния човек и идеалните предели на човечността. Тя проследява също така самия процес на осуетяване на възможностите; парадоксалния „обратен растеж”, при който, съзрявайки, човешкото същество като че ли

149

все повече се смалва спрямо онова обещание, което е скрито у детето. В известен смисъл тъкмо това е историята на Меги Тъливър - едно умно, даровито, пламенно дете с всяка изминала година става все по-неравностоен партньор на собствената си съдба и накрая, на прага на зрелостта, е премазано от сили, които няма как да осмисли освен като „божие наказание”.

Меги Тъливър не успява да дорасне до собствената си мярка, но това става не без нейно участие. Историята ѝ е поднесена именно като история на *нейния* неуспех да посрещне изискванията на действителността - и се разгръща постоянно в съпоставка с успеха на брат ѝ Том. Докато Том си поставя цели, които с неумолима последователност осъществява, Меги търпи поражение във всичките си опити.

Тези опити са в две основни - и противоположни - посоки: живот и дух, страст и прозрение. Едното е принципът на музиката и Ероса; другото е принципът на словото, на Логоса. Двете големи влечения на Меги - към книгите и към музиката - са същевременно и двете страни на нейното съществуване; те имат своите житейски превъплъщения. От една страна, Меги полага усилия да си създаде „свят извън любовта, както правят мъжете”, и в този изграден от самата нея свят да намери както духовна, така и житейска независимост. Първата ѝ, още полуосъзната стратегия в тази насока е чрез книгите, чрез знанието - в далечните, призрачни, заселени от невиджани същества предели тя търси средство да противодейства на непосредственото си обкръжение, което активно се стреми да потисне, а в най-добрия случай не забелязва ярката ѝ и самобитна природа. Единствен оценява качествата ѝ нейният баща, и то не без мрачни предчувствия за неизбежни беди, защото „на жената не ѝ е работа да бъде толкова умна”.

Меги не получава никакво смислено образование, *принципът на словото* у нея е оставен да закънее. Както и Том - знанията, които му натрапват, се оказват без приложимост; по-късно му се налага да си пробива път въпреки, а не благодарение на тях. Но за разлика от Меги, Том няма никаква естествена склонност към духовни занимания: липсата на подходящо учение няма какво да осакати у него. И ето че грешката, първата вина на Меги, се крие в една прекомерност от качества. Ограниченият в рамките на практичното, привличаният само от конкретното, видимото и непосредственото Том съответствува на изискванията на своя свят; не и Меги с нейните много по-редки способности. Получава се както в характерния епизод от детството - докато бленува за слона и кенгуруто от книгите, тя оставя зайчетата в двора си да умрат.

Своя бездуховен практицизъм Том блестящо влага в една успешна, отмъстила баща му кариера; своята склонност към знанието и духа

150

Меги може да приложи в най-добрия случай като гувернантка и тъй да спечели независимост, която ѝ се вижда угнетително безперспективна. Алтернативата,

която Шарлот Броите предлага на своите героини - гувернантство или брак (и това е реалната алтернатива), - в съдбата на Меги Тъливър се транспонира в *ниито гувернантство, ниито брак*. Гувернантската съдба по един жалък начин отговаря на принципа на знанието и на копнежа по „свят извън любовта“; но и бракът като че ли не се привижда на Меги като достатъчно ясно свързан с принципа на музиката и със „света на любов, красота и наслада“, който е другият ѝ опит да осъществи страстната си, жадуваща натура. И както любителски, случайни са постиженията ѝ в областта на музиката и литературата, така по дилетантски неуспешни са опитите ѝ да приложи тези два принципа в живота си, да превърне мощните си склонности в своя съдба. Не е странно, че в крайна сметка те я разрушават. Меги желае нещо повече, но не знае какво, тъй като нищо в социалното ѝ обкръжение не го подсказва; така *възможният човек* у нея гине. Както се вижда от отчаяното ѝ вкопчване в геометрията и латинския на брат ѝ, в „мъжките науки“, които правят мъжете толкова независими и от които впрочем самият Том няма никаква нужда, такова „празно“ упражняване на заложите не води доникъде. Меги пропилява заложите си - но в една парадоксална ситуация, където извънредните дарби пораждат въпроси без отговори, тъй като по-нататъшното развитие на тези дарби само ще задълбочи разминаването на героинята с изискванията на света. Ето защо Меги прави опит да скъса връзките си със света, да намери независимост и покой в аскетизма и самоотречението. И ако в своите стремежи тя многократно се сблъсква с равнодушието или пренебрежението на околните, с липсата на подтик за развитие и със самата неприложимост на подобни стремежи, в този нов опит за отказ от всякакъв стремеж тя отново се натъква на противодействие. От една страна, действителността не ѝ предлага никакво обективно осъществяване, от друга страна обаче, при усилието на Меги да намери независимост в чисто субективните предели, в пълното отхвърляне на неудовлетворителния външен свят, собствената ѝ природа и неразрушените остатъци от *възможна човечност* се възбунтуват. Светът не ѝ позволява да се осъществи; *възможният човек* не ѝ позволява да се откаже от себе си. Като накриво израснало дръвче, тя не може ниито да се върне в латентната цялостност на семето, ниито да разгърне оня ствол и царствен листак, които семето е обещавало.

151

Психологически измерения

На два пъти Меги е сравнена с животно - и двата пъти през очите на своите двама възлюбени, Филип и Стивън. Двете сравнения се различават обаче, и то по твърде съществен начин. Филип, още при първата им среща в детството, се пита какво в тъмните ѝ очи му напомня „приказките за принцеси, превърнати в животни“. А при първия си решителен опит да я спечели въпреки всички пречки, изтъквайки отново и отново естествеността на взаимното им привличане, Стивън вижда в нея едно „прекрасно диво животно, плахо и борещо се под ласките“. Единият съзира зверчето в нея като *неестествено*, като плод на насилствена метаморфоза; другият - напротив, като проява на самото ѝ естество, на най-дълбоката ѝ, подплашена от човешкото присъствие природа. И двамата усещат принудата в състоянието ѝ, но за единия принудата тегне над една „омагьосана принцеса“, над осакатената

духовност на Меги, а за другия - над плаха, подплашена от човешките норми природност. С други думи, въпреки еднаквата склонност на двамата да възприемат Меги като предчовешко същество, това са две противоположни виждания и контрастът се дължи не толкова на несъмненото различие между двамата мъже, колкото на факта, че те виждат несъвместими страни от Меги.

В известен смисъл те въплъщават тези противоречиви нейни страни. Клетият Филип е несъмнено двойникът на „омагьосаната принцеса“, на прекършената духовност. Както „гладната интелгентност“, изпълваща погледа на малката Меги, той е осъден да страда от неосъществими копнежи, от болка, за която няма лек. При цялата си дълбочина и проникателност, които му дават прозрения и предчувствия, недостъпни за другите - той предусеща както връзката на Меги с обожателя на Луси, така и прииждането на водите, - при цялата си изтънченост той е дилетант; занимава се с всичко и с нищо; води живот на празна възвишеност. Той въплъщава следователно не само деформациите и прекършеността на духовните склонности на Меги, но и тяхното безплодие, мъчителната им неприложимост. В същото време у него има героично упорство, един порив да се устои въпреки ясното съзнание за безнадеждността на устояването и Меги не може да не разпознае стойността на подобна позиция: това е собствената ѝ, макар и лишена от очаквания вярност към най-доброто у себе си. Филип е гласът на най-силното, най-ценното и устойчивото в нея; гласът, който не ѝ позволява нито да се остави „на течението“ (бягството със Стивън), нито да се самозаличи в един свръхволеви акт (самоотречението).

152

Преимувствата на Филип обаче имат своите ясни граници - той е „логосът“, светлината на съзнанието, и то в оня страдалчески непълноценен вид, който се оказва достъпен за Меги. Макар да ѝ съответства по-цялостно, отколкото Стивън, все пак съответствието не е абсолютно - Меги трябва да бъде „подсетена“ за любовния характер на техните отношения. Филип се обръща към „принципа на словото“ у Меги, както и към онази способност за жалост, съчувствие, живот заради другите, която според Джордж Елиът е от първостепенна важност. Не и обаче към дивото, подплашено, но и пламенно създание, което Стивън съзира у нея. Меги и Стивън се привличат с някаква част от себе си - както сам Филип с присъщата си прозорливост отбелязва, - но привличането е силно, обсебващо. Да се твърди, че Стивън със своята суетност, повърхностност, бездуховност е недостоеен за Меги, както често се е твърдяло в критиката, означава, че самата Меги е погрешно разбрана. Стивън се обръща към „музикалния принцип“ - не случайно музиката преди всичко го свързва с Меги, както с Филип я свързват книгите, които той ѝ дава - Стивън е омаята, копнежът по „свят на любов, красота и наслада“, той е дълбочината на страстта, „естественото“, както сам многократно отбелязва, и затова, когато става дума не за кариера, абстрактен морал или книги, а за страсти, той не е повърхностен, а разкрива единството и мощта на чистата природност. Така раздвоението на Меги между Филип и Стивън свидетелства за един разрив в нея самата - разрива между слово и музика, логос и ерос. При това и двете страни на съществуването ѝ са обречени на пречупване - както поради безмилостния натиск на външния свят, така и поради вътрешната им несъчетаемост. Джордж Елиът отказва да назове точен виновник за това положение на нещата. Вярно е, че осуетяването

на интелектуалните стремежи на Меги е ако не причинено, то несъмнено удвоено в постоянните внушения на околните, че от нея нищо не може да излезе, а излезе ли, толкова по-зле. Тя е принудена да жертва заложите си, така както е принудена да жертва и Филип, по същия сложно и многостранно мотивиран начин - било чрез насилието отвън, било чрез по-изтънчени съображения. Жертването на Стивън обаче - а с него и на разбудената в нея великолепна природност - е разкрито като действие във висша степен свободно избрано, избрано в лицето на най-ужасни последици.

Нещо повече. То е едничкото действие, в което Меги изцяло се осъществява. Трябва да се отбележи, че това свободно избрано действие е отново акт на самоотречение - но за разлика от ранния ѝ порив към аскетизъм сега тя вече има от какво да се отрече. Цялостта си тя постига в един жест на чистата отрицателност по отношение на живота и не е чудно, че последиците му са твърде далечни.

Същевременно това е¹⁵³

морален жест - и по отношение на морала той съвсем не е отрицателен. Меги не успява да развие нито природната, нито интелектуалната си надареност. В сферата на морала обаче тя е овъзмездена; тя има своя милостив шанс да разкрие най-сетне истинските си мащаби и да изяви свободата си в една постъпка, която открехва просторите на трагичното.

Етически измерения

Като дете, опитвайки се да впечатли своите слушатели, Меги се хвали, че чете „Историята на дявола“ от Дефо - и когато възмутените възрастни я укоряват, че чете лоши книги, а трябва да чете добри книги като „Пътят на поклонника“, тя тържествено показва наличието на дявол и в „добрата книга“. Собствената история на Меги е в известен смисъл „история на дявола“ - на съблазни и грешки, на нови и нови падения; но същевременно това е и „пътят на поклонника“ - път към осъществяване, към нравствено извисяване - и дяволът се оказва неизбежен елемент от приближаването към целта.

Романът е пронизан от внушения, чиято образност отвежда към дяволска проблематика“, към мотивите за чистотата и съблазънта, полета и падението. „Хей, хей, мис! - обръща се мелничарят към малката Меги. - Ще ви се завие свят и ще цопнете в калта!“ Подобни намеци и предупреждения, вплетени в незначителни на пръв поглед детайли, прозвучават неведнъж в творбата - чак до момента, в който Меги се заканва, че няма да се успокои, докато не се научи да се справя и с двете гребла и да кара в лодката и Стивън, и Луси. Изричайки това, тя се подхлъзва и Стивън я подкрепя - една подкрепа, която е по-скоро част от подхлъзването, подкрепа за вече зараждащата се страст и за вече неудържимото падане.

Да се справя и с двете гребла - на Стивън и Луси, на влечението и нравствения ангажимент; или на Стивън и Филип, природното и духовното; на „света извън любовта“ и „света на любов, красота и наслада“; на „отрицателния покой“ и страстната омая - това са само част от противоречията, които Меги се опитва да овладее, така че да има и едното, и другото. В известен смисъл това е най-проблематичното ѝ, загубило чувство за мярка изискване - в своята раздвоена, конфликтна природа тя желае и двойственост на съществуването, обърнато

едновременно към самоотречението и към жизнената пълнота; и двойственост на зрението, обърнато едновременно към чистотата и към съблазните, към съвършенството на една хладна отдалеченост от света и към злото на непосредственото заплитане в него. В крайна сметка това е амбиция за власт над тъмното и съмнителното, за образование на инстинктивното, за обуздаване на стихийното - една амбиция, иронично представена в

154

детското желание на Меги да стане царица на циганите и да ги просвещава: наивна, породена по-скоро от високомерно невежество мечта, безспорно родствена на амбициите ѝ към дяволското (сравнението между един от циганите и рисунката на дявола в книгата още веднъж подчертава смисъла на епизода). Властта над първичните сили е от жизнено значение за Меги - само такава власт би могла да бъде основа за преодоляване на раздвоението ѝ, на разкъсаното ѝ съществуване. Но тя я постига едва в един краен и трагичен жест, който отново изтъква двусмислена природа на злото.

Двусмислеността, намекната още във връзка с детските четива на Меги, където дяволът е видян веднъж в перспективата на чистото зло и втори път - вече включен в перспективата на пътя към доброто, се проявява по множество начини. Самата Меги е и съблазнявана, и съблазнителка. Тя е съблазнена най-напред от Филип - в местността, наречена „Червената падина”, име, което напомня едновременно за пропастите и за пламъците на ада. Тя сама нарича Филип изкусител и той не възразява, защото е убеден, че Меги трябва да бъде изтръгната от своята отрицателна безметежност, от светостта, зачеркваща богатствата на природата ѝ. По-късно обаче Филип е глас на съвестта, порядъка и върховния според Джордж Елиът призив към съчувствие и към деликатен усет за обвързаността между хората. А самата Меги изиграва „дяволската” роля по отношение на него, предава го. Темата за съблазняването и грехопадението е разработена и в частта „Голямото изкушение”, посветена на страстта между Стивън и Меги. Тук Меги е дяволът и нейната „дяволщина” е едно от първите неща, които Стивън, смутен, долавя у нея. Тя се вмъква като библейската змия в простодушния рай на Луси и Стивън (главата „Дует в рая”), където те като птички божии пеят „Сътворението”, и покварява доверчивата им невинност. Но още при първото въвеждане на Стивън Луси отправя към него репликата, че той пее съвършено частта за „големите зверове”, и с това вече се внася мотивът за животинското в него, за мощната му първичност, която намира отклик у Меги и с която той на свой ред я изтръгва от равновесието и покоя ѝ, от нейния отрицателен рай.

Така че Джордж Елиът се обръща към библейските алюзии, за да очертае един нравствено амбивалентен свят. В последна сметка и двамата съблазнители, Филип и Стивън, изиграват съответната си роля, за да постигне Меги своята единствено възможна, макар и трагична цялостност. И двамата - а значи и самата дяволщина - се оказват необходими, за да успее тя да събере силите на неразгърнатата си природа и да осъществи върховната си творческа изява в един акт на нравствено предизвикателство.

155

В дълбочините: метафизически измерения

„Тоя свят не ми е по силите” - това оплакване на мистър Тъливър има съвсем буквален смисъл. Светът е мястото на множественост, на граници и предели, на отчленяване и разделения. След като е понесла катастрофалните последици от собствената си раздвоеност, от конфликтната си привлеченост и от Стивън, и от Филип, от разноречивостта на света, Меги е склонна да осмисля ситуацията си по начин, който я сближава с баща ѝ. Светът е непосилен - и тя намира разрешение в отказа. И Филип, и Стивън е невъзможно да се съчетаят - ето защо нито един от двамата. И двете гребла не могат да се овладеят - ето защо тя изпуска и двете и водите на предначалното единство я заливат.

За нея това означава преди всичко единение с брата. Раздалечаването с Том, което постоянно нараства с годините, е най-красноречивото свидетелство за склонността на света да умножава формите и границите, да разрушава всяка първоданна слятост. Първият спомен на Меги е как стои на брега на реката ръка за ръка с Том. По-късно ръцете се разделят, детската, почти животинска близост, изразявана с търкане на носовете, става невъзможна. Том със своя ограничен интелектуален и морален хоризонт, с изцяло обърнатата си навън природа, с безчувствеността си е все по-чужд и далечен за Меги. И все пак връзката с всеки друг мъж - бил той Филип или Стивън - е само несъвършено подобие на онази първа несравнима свързаност.

Отвърщането на Меги от Стивън и Филип е отвърщане от мъчителната множественост на света, от онази „болезнена загадка”, която съсипва и баща ѝ. Финалът на романа с развихрилата се в него аморална мощ на природата изглежда странно прикачен към една драма, толкова строго проведена в рамките на човешкото, осмисленото, нравственото. В същото време той идва с такава неумолима убедителност, че едва ли е подготвен единствено от внимателно подхвърляните преди това намеци. Той идва да потвърди, че основната история в романа е била не историята на Меги и Филип или на Меги и Стивън, а на Меги и Том и че запозналото в сключените ръце на двете деца край водата е редно да приключи в прегръдка сред водата. Така Том се слива с фигурата на призрания лодкар, за когото мълвят легендите, а оттук - и с един по-древен лодкар в невиждали слънцето, смътни земи. Но към тази митична фигура се приближава и Стивън, с когото Меги „се носи по течението” и с когото тя преживява пристъп на тревожна, безплътна отчужденост от бреговете и прострелите се отвъд тях ниви; самият Стивън гребее в този съдбовен ден вместо Филип и така те се

157
сливат във фигурата на лодкаря, на брата, на някакъв отвъдсветовен принцип на единството и цялостността.

Джордж Елиът е типична викторианска писателка. Подобно на Такъри или Дикенс, тя се самоосъзнава преди всичко като социален коментатор, като критик на обществените недъзи, чиято цел е да усъвършенствува нравите със средствата на изкуството. Тази своя задача тя се стреми да осъществи с трезвост, дълбоко антиромантична по дух. Ето защо е донякъде странно, че във „Воденицата на река Флос” писателката се връща към обикнатия от романтиците мотив за любовта между брат и сестра, и то осмислен по толкова романтичен начин като символ на изначална космическа слятост. Фактът е, че го е направила и че отвъд ясно

очертаната ѝ, конкретна, аналитично поднесена социална действителност у нея винаги се разгръщат романтически глъбини. Тя не ги назовава - само ги оставя да дишат, бавно и мощно, така както река Флос диша зад трескавото съществуване на хората по бреговете. Реката забавлява децата, движи водениците, поглъща удавниците. А за това не се дават обяснения.

157

ЕМИЛИ ДИКИНСЪН ПОЕТИКА НА ОТСЪСТВИЕТО

Мислех, че когато ти самият си Стихотворение, не е възможно да пишеш Стихотворения, но сега разбирам Греишката.

Из писмо на Емили Дикинсън

До нас е достигнал портрет на Емили Дикинсън като дете: високо чело, огромни очи, тъничко като стъбълце вратле. Години по-късно тя описва, че е малка като орехче - с коси, шръкнали като бодлите на кестена, с очи като вишновка в чашата, оставена от госта. Словесният автопортрет на поетесата като че ли съвпада с образа на детето. Нещо крехко, ала и същевременно дълбоко и лукаво - с плашеща уязвимост, а все пак предизвикателно се взират в нас и момиченцето, и жената с коси „като бодлите на кестена”. Своенравие, насмешка и „царствена болка”: сплавта на една загадка, на една легендарна творческа съдба.

На българската културна сцена „появата” на своенравната отшелница претърпява своеобразно повторение. Когато Цветан Стоянов предлага томче със свои преводи на Емили Дикинсън, като ги придружава с проникновено встъпление, широка и разнородна публика откликва на тази толкова страстна и толкова горделива поетическа защита на анонимното съществуване. Тази публика все още се вълнуваше при първите появи (в един или друг вид) на този мой текст, един от малкото, за който съм сигурна, че е бил четен. Така за пореден път се потвърждава спонтанният отзвук, който поезията на Емили Дикинсън е способна да предизвика - отзвук, посрещнал още първото - посмъртно -издание на стиховете ѝ в Америка през 1890 г. Като че ли проблемът е бил само упорито уединената поетеса да умре и незабавно са дошли и славата, и разбирането.

Не е ли този обрат от анонимност към посмъртна слава в противоречие с твърдението ми във встъпителните бележки, че писателката е безсмъртна само докато е... жива?

Проблемът е в това, че Емили Дикинсън предлага най-завършеното олицетворение на „уникалната” - разположена извън приемствеността и историята, но и извън осредняващата, „символична” стихия на езика -жена. По силата на редица парадокси Дикинсън въплъщава невъзможното да бъде изговорено, „говоренето”, което няма адресат в социалния свят, т. е. женската асимволия. Че този адресат е все пак преизобилно намерен е тъкмо изключението, което трябва да илюстрира правилото.

158

Славата

Слава - да, но въпросът с разбирането е по-сложен. Не трябва да се забравя, че до средата на нашия век стиховете на Емили Дикинсън се „заглаждат”, „шлифоват” и - изопачават. Пунктуацията ѝ, нехайството ѝ - напълно преднамерено - към граматиката, чепатите ѝ изразни средства, дръзката ѝ ирония шокират издателите. Едва през 1955 г. излиза тритомното харвардско издание на стиховете ѝ, където най-сетне са зачетени особености на този удивително жив, разговорно непосредствен глас. Сто двадесет и пет години след раждането на поетесата и шестдесет и девет години след нейната смърт.

И ето че загадката се освободи от някои сантиментални обертонове, но като че ли се задълбочи. Емили Дикинсън е известна като ексцентричка, която не е искала да се среща с никого, общувала само чрез писмено слово и не желала да публикува. „Митът от Амхърст”, както още приживе е наречена тя, не се омъжва, няма деца, любовните ѝ увлечения, останали до голяма степен загадка дори за нашето време, са били очевидно поредица от катастрофи. След тридесетата си година тя все порядко напуска бащиното си имение. Като особено събитие се отбелязва фактът, че веднъж се измъкнала тайно, за да види новата амхърстска църква на лунна светлина. Не липсват и анекдотични случаи - един път отказва да се срещне с Боулс, дългогодишен приятел на семейството, с когото си пише до края на живота му, друг път - също след многогодишна кореспонденция - не приема Мария Уитни, пристигнала специално за да се види с приятелите си. Тази затвореност - разбира се, не в такива крайни форми - е до голяма степен фамилна черта. Майката на Емили Норкрос Дикинсън и сестрата Лавиния (Вини) също излизат твърде рядко. От друга страна, в уединението на поетесата също е имало своеобразен пробив. Тя е *пишела*. Стихове, разбира се, но също така писма.

Писмата на Емили Дикинсън са странен документ. Отначало те са дълги, бърбиви и в последна сметка доста обичайни. С приближаването на тридесетата си година обаче Емили очевидно преживява дълбок прелом и от 1858 г. нататък писмата ѝ придобиват лаконичната мощ на поетическото слово. По своя ярка метафоричност, по блясъка на парадоксалната мисъл, по музикалното си, задъхано звучене, по високомерното си, понякога направо скандално отношение към граматиката те не отстъпват на стиховете ѝ.

Може само да се гадае какъв е бил характерът на преживения от поетесата прелом. През тези години с разиграва драмата с неизвестния получател, когото Емили нарича „скъпи Учителю”. Поради липса на

159

друг възможен претендент се предполага, че „учителят” е преподобният Чарлс Уодзуърт, с когото тя се запознава - навярно - през 1885 г. и който, доколкото е известно, ѝ е гостувал два пъти - през 1860 и 1880 г. Днес бихме могли да видим у Дикинсън предвестница на виртуалната любов. „Виртуалност” е въобще термин, който добре би паснал на метаморфозите, които по-нататък ще се опитам да опиша. Несъмнено е също така, че през този период Емили постепенно добива самочувствието на поетеса и след 1858 г. започва да събира стиховете си в малки ръкописни томчета. Сигурността ѝ нараства дотолкова, че през 1862 г. тя се обръща към литератора Томас Уентуърт Хигинсън, след като прочита неговата статия с препоръки към начинаещи автори. По-късно тя нееднократно го нарича

„спасител” на живота си и той несъмнено отговаря на една от най-парадоксалните ѝ нужди - нуждата да се прекланя, без да се съобразява. В негово лице тя най-сетне намира оня „учител”, който ѝ е бил необходим-личност, чиито съвети се изслушват с най-голяма почителност и никога не се следват. Сякаш Емили се е страхувала от прекомерната си независимост и е търсела да я уравни с едно може би учтиво, може би лицемерно страхопочитание към доста посредствения и затова безопасен Хигинсън.

И така, тя не излиза, но пише. Пише, но - отказва да публикува. Предложения не липсват, особено в края на живота ѝ, когато с нея се сближава популярната тогава писателка Хелън Джаксън. Благодарение на настойчивостта ѝ Емили все пак се съгласява да участва в една *анонимна* антология. Критиката приписва стихотворението ѝ на Емерсън - какво ласкателно предположение! Но поканата на Джаксън Емили да ѝ повери ръкописите си остава без отговор. Със сигурност, която днес ни се вижда оправдана, поетесата заявява, че „ако славата ми принадлежи, няма да ѝ убягна”. А ако не - защо да губи уважението на кучето си с един безрезултатен лов?

Не иска да напусне бащиния си дом; не иска да се омъжи; не иска да публикува; не иска дори да отиде в Бостон, за да се срещне с покровителстваните от Хигинсън литераторки. Но което иска, го иска сигурно: да си остане „едничко Кенгуру сред Красотата”, да не я шлифоват, да пише според собствените си вкусове. А тези вкусове са повече от странни. Думата, отделната конкретна дума, стои по особен начин в текста - бил той стихотворение или писмо - на Емили Дикинсън. Думата ѝ се отличава с изключителен „атлетизъм” - тя трябва да понесе сама огромна смислова натовареност. Лишена от обичайната подкрепа на притежателни местоимения, на определителни и неопределителни членове, заобиколена от тирета, увенчана с главна буква, изтъкната чрез курсиви и кавички, изпълнена с ехото на магични асонанси, предизвикателно оголена поради разкъсаните логически и граматически връзки,

160

тя очевидно е плод на преднамерено ходожническо усилие. Целта на това усилие е да я извади от обичайните съседства, които я покриват с патината на навика; да я открие чрез контрастите на несъвместими стилове, сблъскващи научната терминология с библейските препратки, сантименталната прочувственост с тривиалностите на домакинствуването, черния хумор с болезнената екстатичност; да я ограда с паузите на непривичната пунктуация и нарушения синтаксис и така тя да се възправи в целия си първозданен блясък - горделиво, трепетно създание, току-що изтръгнато за живот от безмълвието на света.

Трябва правилно да разберем това минималистично усилие. Емили Дикинсън постоянно съзнава, че думите, с които тя си служи, идват от други светове, че те са обременени с дългата история на своето странствуване от текст в текст. Оттук - желанието ѝ да посочи тази история (ето защо са толкова чести кавичките, напомнящи, че пришълец от другаде е прекрачил прага на творбата) и именно като я посочи, да „развърже” думата от нея, да разкрие свежото, неочакваното, нередко парадоксалното, което тя крие. Ако „Авраам” е в кавички, когато се *шляе* с бога (в едно писмо до Боулс), то е, защото Авраам, който се *шляе*, макар и „зает” от

традиционния текст, макар и „цитиран”, е вече съвсем друг, нов Авраам, принадлежащ на насмешливия дикинсъновски рай.

С всички средства - от безбройните тирета до ироничното смешение на стилове - Емили се стреми да придаде неподозирана релефност на думата. Езиковото ѝ своенравие отмива автоматизмите на рутинната словоупотреба - тази съкровена романтическа мечта! - като поставя Думата на една въздишка отстояние от останалите. Текстът ѝ като че ли се разчленява не на лексически единици, а на *вдишвания*, на смислови цялости, които се определят от напрежението на дробовете, от пресекилото надигане на гърдата. Изреченията ѝ неочаквано се преливат едно в друго и изведнъж секват. Понякога това е конвулсивната борба за глътка въздух на давещия се:

Разделях се - с Дъха - три пъти -
където самата насеченост на фразата рисува усилието да се разтвори спрялото Ветрило на дробовете, събрано от Водите - т. е. да се превъзмогне слетостта на небитието чрез ритмичната отчлененост, която предполага животът. В други случаи накъсаното от паузи слово е начин около центъра на изречената дума да се раздиплят вълните на дълбока, магична притаеност:

Всеки Живот е Устремен към Център –
безмълвен - или изразен -

161

Паузата е неизменна спътница на думата на Емили Дикинсън: паузата, която подчертава звученето и ни оставя да си поемем дъх, смаяни от изтръгнатия

смисъл поразителен
от обичайните Значения -

или може би паузата, в която тя, Думата, си поема дъх. Жив ли е моят стих? Диша ли? Това са първите въпроси, с които Емили започва кореспонденцията си с Хигинсън. Животът на думите за нея е нещо доста буквално. В думата тя вижда съществуване, което „заживява” от момента на изричането си и което се нуждае от жизнено пространство, за да може да „диша ясно”: така както и собственото ѝ съществуване се е нуждаело от повече свободно, незаселено пространство, отколкото е прието. Думите на Емили Дикинсън като че ли се стремят към същата ексцентрична, но и свръхнапрегната, красноречива уединеност, към която се стреми и тя.

И тук се налага да направим една мислена пауза - изключително важна пауза, не само защото без кръговете от безмълвие, които обгръщат нейното слово, не можем да разберем поетесата, но и защото става дума за паузата, която разделя фактите на една житейска съдба от същината на едно творческо дело. Вярно е, че известна съдържаност по отношение на земните радости винаги е била препоръчвана на поетите, защото, както твърди Дю Беле в „Защита на френския език”, „оня, който иска да лети със средствата на човека, трябва дълго да се заседава а стаята си; и оня, който желае да живее в паметта на потомството, трябва един вид да умре за себе си”. В случая с Емили Дикинсън обаче „смъртта за себе си” не се изчерпва с един трудолюбив копнеж за слава (мъчителното ѝ отношение към публикуването!),

нито пък с посочения от Сандра Гилбърт неин стремеж да възсъздаде „себе-си-и-своя-живот като единен символичен текст”. От кратките колежански дни на Емили до нас е достигнал епизодът, когато, вместо да си каже урока по евклидова геометрия, ученичката със свойственото си остроумие дала такова блестящо описание на различни въображаеми фигури, че смаяната учителка ѝ поставила най-високата оценка.

Трябва дапомним този епизод.

В него се разкрива една позиция крайна, неустрашима и надменна спрямо диктата на наличния свят. Това е позиция, за която геометрията на съществуващото не е ни най-малко задължителна. Това е позиция, която не зачита никакви натрапени й дадености; която във всеки момент е готова да започне сътворяването на света от самите му основания, от „елементите”. Това е позиция, според която правенето на прерии се нуждае не от пчели и детелини, а от куража на мечтата.

Покъртителна, но нелишена от коварна изобретателност, „неевклидовата”

162

позиция на Емили Дикинсън трябва да бъде оценена като *глобална стратегия*, чиято същина е един парадоксален творчески жест - самоизграждането на твореца като „изчезване”, като дематериализация в лирическият герой; построяването на лирическият герой като „никой”, като отрицателност, компенсира от „музическото общуване” - т. е. лирическият герой се свежда до самия поетически акт; но и „музата”, чиято стихия традиционно е словесността, изразимостта, се изявява като обезпокоителен стремеж към отвъдсловесност. Получава се своеобразна „поетика на отсъствието”, при което отсъствието се постига не като отстраняване на твореца от текста, а като негово прераждане в текст; не като разграждане на героя, а като негово отъждествяване с поетическо съзидание; и не като отказ от словото - като мълчание и преклонение пред неизразимото, - а като претенция на словото да стане плът.

Поетиката на отсъствието, с други думи, е смяна на аза и в последна сметка осъществяване на твореца като творение на собственото си творение; на поета - като стих на своя стих. Тъкмо това преобръщане на отношението демиург - произведение в творчеството на Емили Дикинсън обуславя нейната поетика.

Отсъствието на твореца

Предпоставките за „изчезването” на твореца в случая с Емили Дикинсън са анализирани в едно изследване на споменатата вече Сандра Гилбърт: според авторката Емили Дикинсън съзнателно „играе” с редица традиционно женски мистерии - домакинството, романтичната любов, природата - и по такъв начин самият ѝ живот се оказва семантично разчленен, превръща се в текст. Целият инструментариум на всекидневното съществуване тя натоварва с метафоричен смисъл. „Когато се обявявам за Представителка на Стиха - пише Дикинсън в едно свое писмо, — това не означава „аз”, а едно въображаемо лице.” Но творчеството и поведението ѝ показват, че по обратен път тя сама става въображаемото лице, представителката на стиха. Нейната ексцентричност - нежеланието да напуска дома си и да се среща с когото и да било, упоритата ѝ съпротива срещу публикуването, неизменното ѝ бяло облекло - може да бъде обяснена на основата на това буквално

„опоетизиране” на собствената ѝ персона. Не поради „опоетизирането” само по себе си обаче. Себеизживяването като герой на особен, митологически зададен или съчинен сюжет не е достатъчно. Нужно е също така „текстът на всекидневието” да съвпадне с текста на поезията и опоеизираната персона да се отъждестви с лирическата героиня - т. е. лирическата героиня да погълне своята създателка в една опасна идентификация, която да направи лирика и съществуване неразличими.

163

В едно граматически озадачаващо стихотворение Емили Дикинсън като че ли улавя тъкмо прехода, самия миг на метаморфозата. Първите редове на стихотворението впечатляват със силната разколебаност на граматическото лице - безлични конструкции се редуват с аз-форма и трето лице:

Тържествено е - казах аз - да бъдеш
жена във бяло - винаги -
да носиш - ако съм достойна - нейната
мистерия невинна-

„Жената в бяло” тук е очевидно някакво „трето лице”, което е „тържествено да бъдеш” (безлично - ти, който и да си), „ако съм достойна” (първо лице).

Следващото четиристишие ни въвежда в загадъчно действие, несъмнено свързано със съществуването като „жена в бяло”:

и свято - в пурпурния кладенец
един живот да хвърлиш –
неизмерим от лот - чак с вечността
да може да се върне -

Аз-формата съвсем изчезва; не е ясно и чий е животът, който се захвърля в неизмеримия от лот кладенец и се завръща чак с вечността. Но след това господство на безличната тържественост, на свялото трябване, в следващите две строфи стихотворението твърдо се установява в първо лице. Сменя се и времето, сякаш онова, което само предстоеше или безлично се препоръчваше, е вече станало:

Тогава „малкият живот”, наричан
от Мъдреците малък -
порасна в дрехата ми като Хоризонт -

Кога „тогава”? След като „животът” се е завърнал от кладенеца „с вечността”? И каква е тази дреха, в която малкият уж живот се разраства като хоризонт? Бялата дреха, дрехата на жената в бяло? Но коя е жената в бяло? В първата строфа бялата мистерия е *нейна*, в края на стихотворението - *моя*, а между едната и другата форма са кладенецът, вечността, захвърлянето на живота: очевидно необходимите условия, за да стане азът от първата строфа идентичен с „тя”, с жената в бяло. С други думи, стихотворението проследява една трансформация - трансформация на аза, който е различен в началото и в края на творбата. Затова пък изчезва колебаенето между различни граматически лица, които след преминаването през мистериозния кладенец се обединяват в недвусмислено „аз” - едно „аз”, което е по-

скоро „тя” от първата строфа. Самата Емили Дикинсън, амхърстската чудачка, се обличала винаги в бяло - една приумица, житейски факт, който навежда на мисълта,

164

че „извлечената” от пурпурния кладенец жена е и нейната героиня, но и самата тя, облечена винаги в бяло амхърстка поетеса, багренородната жрица на поезията. Следователно разтроението от първата строфа постига своята интеграция в единствено валидния лирически „аз” - захвърлил живота си, кръстен във вечността, необятен като хоризонт и „белязан” от бялата дреха. Усамотението, нечовешката изолация на Емили Дикинсън, предизвиквали толкова коментари, са почти неизбежно следствие от подобна метаморфоза. В идентификацията с лирическото има повик към съвършенство, към чистота, към завършеност - към намиране на себе си във вечността, - все характеристики на лирическото съществуване, открай време противопоставяно от поетите на крехката и уязвима материя на живота. Усамотението като че ли изпарява тази материя - позволява обезпльтняването, което е черта на въображаемото. Недокосваема, недоближаема - лек въздушен силует, който се мярка отдалече из бащините си земи, Емили Дикинсън не случайно избира писмото като почти единствена форма за общуване. Нали писмото е „като безсмъртието, защото то е духът сам, без телесен приятел”, и нали мисълта притежава „призрачна мощ”, чрез която „върви сама”: Емили Дикинсън държи да застава пред света като някакъв писмовен дух, като призрачна самодвижеща се мисъл, като дръзко „въображаемо лице”, чиято плът е словото. Така „заседаването в стаята”, отказът от „живот” стават основа за тъждеството на човек, поет и лирически герой: не просто поетът „умира” в човека с препоръчаната от Дю Беле смърт за себе си, но и поетът изчезва, превръща се в знак за тъждество между човек и герой, при което лирическото битие поглъща житейското съществуване, словото обсебва плътта.

Отсъствието на героя

Изчезването на поета е последица от прекомерната устременост към словото, към чисто лирическото. Изчезването на героя, напротив, се осъществява като отказ от име в една парадоксална отвъдсловесност. Преди да стигне до този стадий обаче, лирическата говорителка у Емили Дикинсън най-напред се смаява до пълна незабележимост (поради крайна нищета), след това се разраства в един интензивен вътрешен живот и в пламъка на това скрито, вътрешно великолепие тя среща своята необичайна муза - муза на мълчанието, на героическата безсловесна мощ. Нищетата на героинята е лишаност от всички основни жизнени характеристики. Тя е с *дребен ръст*. Обикаля на пръсти покрай „високата

165

трапеза” на живота, храни се с подхвърлените трошици и напразно тропа с краче, викайки: „Искам!”

Тя е *гладна*, може само да наднича към пируващите.

Тя винаги *губи*, търпи поражение. В едно кратко стихотворение героинята се изживява като Давид, тръгнал с камъчето на своята сила срещу света - Голиат.

Прицелва се, но пада не друг, а самата тя. Дали нейният Голиат е прекалено огромен, или тя - прекалено малък Давид? Но дори и да дойде,

Победата идва късно –
докосва неспособни да пиат
от скреж упоени,
замръзващи устни -

Животът ѝ е статистика за постоянни банкрути („аз съм беднячка пак“) и за постоянни кризи („животът ми два пъти свърши“, „разделях се с дъха три пъти“), така както и любовта ѝ, трагична, несподелена, е празното пространство, където той на сбогуване е стоял и където именно *празнотата* го потвърждава.

Никой не знае за това страдание - то е *анонимно*. Оттук - мотивът за „неотбелязаните разпятия“, за „неописаните от поета“ хамлетовци, за неоставилите след себе си нито ред ромеовци и жулиети. „Аз Никоя съм“ - това е обобщението за нейното положение: незабележима на ръст, безименна, залутана по своята самотна голота.

„Никаквостта“ на героинята не се преодолява по привичните начини. Не обикновеното порастване е лек срещу дребния ръст, не храната засища глада, не взаимността осъществява любовта и не рухването на Голиат събужда фанфарите на триумфа. Поезията на отсъствието не е поезия на обичайните компенсации: те не дарява насладите на въображаема любов и въображаеми победи поради това, че те липсват в житейското време. Напротив, строго, горделиво тя строи своя свят тъкмо в своята бедност, отваря неподозирани измерения тъкмо там, където като че ли всичко свършва, където е пределът, невъзможността. „Ранен елен се мятая най-високо“ - в този парадоксален скок, в собствената си смъртоносна нараненост героинята се докосва до върховната жизнена пълнота. Раната е „небесна“ - онова, което убива, донася синевата; чрез самото отнемане лирическото дарява своите дарове. Така „дребният ръст“ се оказва дар на безпределното. „Всеки живот е устремен към център“ и това центростремително движение е необозрима задача, за която „един живот е кратък риск“ и която се нуждае от вечността. През вечността се завръща жената в бяло, за да намери разрасналия се като хоризонт „мъничък“ живот в гръдта си. Дребният ръст се оказва изпълнен от „крехкото небе“ на вътрешната

166

устременост, от *растежа навътре* - „растежът на Човека и Природата - навътре гравитира“.

Победата на свой ред принадлежи на победения, екстазът — на страдалеца. Възторгът се научава от болката, тъй като слепецът научава слънцето. В слуха на сразения най-ясно отеква далечното кристално ехо на триумфа. Същината, ядката на поражението е този кристален трепет, извисеният звук на фанфарите, така както същината на дребния ръст е вътрешното гравитиране на растежа, а на страданието - безкрайността на екстаза, опияняващото „вътрешно вино“.

Макар и „никоя“, героинята е богата, изпълнена с жизнено напрежение и звук на фанфари. Тя се чувства сродна на хамлетовците и жулиетите, *лишени от Шекспир* - тя има тяхната драма, но не и техния поет; тя споделя тяхното съществуване, но отвъд литературата. Анонимността ѝ се разкрива като един вид

вживяване в драмата на герой, лишен от своя поет - т. е. като следствие от ситуацията, която Емили Дикинсън сама предизвиква, възприемайки лирическото съществуване като свое и лишавайки го по такъв начин от себе си като поетеса. Тя успява да премине в чистите искрящи простори, като малък „пияница” (опиянението, любим неин мотив, е също разтваряне на аза в една чужда същност) да се залута сред кръчмите от разтопена синева, но този избор на съдба, това желано прераждане в сферата на поетическото се постигат с цената на анонимност, защото поетът, призваният чрез музите да назовава и увековечава, е изчезнал. От своя страна героинята като истински достойна героиня не съобщава сама името си, не се назовава сама. Мълвата, оня завършек, който дарява словото (защото едва словото увенчава истински делото, както твърди Пиндар, архетипният любимец на Музите), са работа на поета, не на героя. Героическият дял е „самотната храброст” на „мълчалив живот”, „безкрайната драма”, която се играя, когато ложите са празни. Анонимността, с други думи, тук има свое същностно съдържание *героическото*. Безмълвието е неотделимо от подвига.

Така Емили Дикинсън избира „опиянението отвътре” на чисто лирическото съществуване - отказва се от живот, за да се превърне в слово, но този отказ чрез поредица от безкрайни скокове, разкрили голямото в малкото, екстаза в страданието и триумфа в поражението, я препраща вече отвъд словото, в гордото безмълвие на героя, на изчерпващото се чрез дело съществуване. В едно свое писмо тя обяснява, че подобно на дребна жена, бременна с огромен плод, собственото ѝ сърце е пораснало по-голямо от нея. Това сърце, органът на лирическото, което я надмогва, на свой ред отхранва плод от плът, от дело, от героичен живот.

167

Отсъствието на музата

Музата е принципът на изразимостта. Тя стои до поета и сладостен вятър появява от нея: повеят на героическото. Музата е връзката между героя и поета, тя прави съществуването им възможно в тяхната взаимност: героят получава от поета своето име, поетът от героя - своето дело. Но макар и посредница между двамата, все пак тя общува с *поета* — там е тайнствената, магична връзка, загадъчното „заемане” на гласа, за което говори Пиндар; споделената мистерия на словото. И макар целта на това общуване да е възвеличаването, обезсмъртяването на героя, макар героят да излиза, според взаимната им уговорка, на преден план, все пак шепотът, красноречивите знаци, които поетът и музата си обменят, се извършват някъде над главата му, в един разбираем само за тях заговор.

„Душата си избира свое общество” - обръщайки гръб на живота си, героинята у Емили Дикинсън търси себетъждественост в чистотата на лирическото, но това тъждество е все пак раздвоено, общуващо. Самотата, безмилостната изолация се оказват същностно изпълнени със своето опровержение, така както и маломерността, страданието, анонимността. Ако маломерността означава безкрайност, страданието - триумф, а анонимността - героизъм, то е уединението е преди всичко общуване. Но „обществото”, което душата си избира, е една от най-големите загадки в творчеството на Емили Дикинсън. Какво е това неясно

присъствие - безспорно мъжко, пронизано със затаена мощ и все пак едвам-едвам назовано - този „смътен спътник” и „безформен приятел”, който не се издава нито с очи, нито с жестове? Кой е кралят, „който мълчи” и който насън ѝ отключва врати към „зали, недостъпни през деня”?

В едно свое стихотворение героинята взема кучето си и излиза от града, за да се срещне с морето (персонифицирано като „той”). Морето е смъртта, коментира един от критиците ѝ. В стихотворението липсва указание за такова категорично твърдение. Русалките се вглеждат в нея, потъналите фрегати разперват конопени ръце. Изпълнено е с отломъците от предишни светове и вълшебен живот, морето се надига да я погълне с нещо като прегръдка, нещо като заплаха, нещо като закачка. Накрая с „могъщ поклон” то се отдръпва и я оставя да си тръгне с обувки, пълнени с бисери.

Смъртта ли е това? Или по-скоро - както и другите неясни мъжки фигури - вдъхновителят, енергетичният източник на поетическото, дарителят на бисерите? В една от най-странните и най-често обсъждани творби на Емили

168

Дикинсън животът на героинята е оприличен на „пълна пушка” - лишена от самостоятелна воля, изцяло предоставена на стопанина си и все пак вещ, заредена с опасна сила. Според древната метафора песните са „стрели”, поетическият акт е „прицелване” и качествата на поета са в точността и далечината на изстрела. „Много остри стрели - казва Пиндар - има в колчана под лакътя ми.” Тези стрели се отправят с лъковете на далекоцелещите Музи; самият Мусагет, водачът на Музите Аполон, е именно далнострелец: така архаичната му функция да наказва с внезапна смърт се прелива в точния изстрел, приковаващ своята цел в словото.

У Емили Дикинсън „заредената пушка” е животът на героинята, а не нейните песни, но ние видяхме, че този живот е една принципна идентификация с лирическото. Така че неговата метаморфоза в „пушка” може да се тълкува като израз именно на безусловната му предоставеност в ръцете на „стопанина”, на стрелеца Мусагет. Поетесата е изчезнала, изчезнала е собствено и героинята - останала е само тази пълна отдаденост на поетическото действие, този придатък (подобно на Пиндаровия колчан със стрели) към музическия принцип. Има нещо стъписващо в това положение. Ако творецът изчезва в героя, а героят се свежда до една лирическа зареденост, предоставена на музата, то музата е единственият деец. Излиза, че не творецът гради творбата, а творбата гради и него, и житейското „аз” на поета като част от своя свят; включва ги в своята вселена. Лирическото начало се оказва активното, съзидателното, а поетът - само негов продукт.

Но и музата копнее по излаз от истинската си стихия - стихията на словото - и по опасно връзване в чужди сфери. Кралят, който мълчи, безформеният приятел, който не желае да се потвърждава, безсловесният собственик на пълната пушка - музическото присъствие, подчинило на своя принцип и поетесата, и героинята - са безмълвни не само защото отсъстващата поетеса прави невъзможен традиционния шепот над главата на героя; не; тук целите са други и затваряйки кръга на парадоксите, словото иска да стане плът.

Словото да стане плът е рядко...

Но макар и рядко, това събитие е „вкусвано” от всеки, твърди стихотворението, правейки светотатствени аналогии с причестяването. Така божествен, демиургически статус придобиват „свидната Филология”, „съчувствието на Речта” и експериментът на Емили Дикинсън достига логичния си финал: тя отнема от света своя живот, за да го получи от милостивите ръце на поезията и това, което получава, е не ерзац-съществуване, замяна на живота с думи, а думи, които *дишат*, които *са* плът, които са храбър и безмълвен, героичен живот.

169

Бунт

Смисълът на цялото „завъртане” на ролите е бунтът и несъгласието с наличния свят; в това е и героиката на тази позиция. Бунт срещу бога, който със забележително нехайство „тук поставя слънце/ човек зачерква там”. Бунт срещу „мъдреците”, иронизирани - не само в стихотворението за жената в бяло - като крепители на традиционните ценностни йерархии. Бунт в последна сметка срещу цялостната културна ситуация, която оценява живота на героинята/Емили като „малък” и я обрича на невзрачно, лишено от истинска културна стойност съществуване.

С нея са се отнесли като с момиченце, което не слуша, затворили са я в „Прозата”, така както децата ги заключват в килера. Но това е все едно да се затвори „провинена птица” в егрек. Птицата е същество, което владее вертикалата, третото измерение, и за нея лишеният от покрив „двуизмерен” егрек не може да бъде затвор. По същия начин и Емили владее едно допълнително измерение - едно крило, което надмогва всички катинари и вериги и я прави обитател на „побавата къща” на Вероятността.

Така стигаме отново до геометрията - до неевклидовите пространства, които се открехват в стиховете, до бунта срещу световните начала, до... виртуалността. Тук се постарях да покажа методологията на този бунт - проведен не чрез фронтални атаки, като малкия Давид, повален от собствения си удар, а чрез парадокса, чрез неочакваните изчезвания и появи, чрез метаморфозите, довели до едно второ раждане на лирическата героиня, която е и поетеса, която е и жената Емили Дикинсън. Или, както се казва в едно от стихотворенията ѝ, „обходите успяват”. В тази обходност има нещо игриво, иронично и в такъв смисъл далеч по-сложно от предложената тук схема. Но има и покъртваща, неоспорима сериозност. Рядко едно поетическо дело се е осъществявало така немилостиво и по пътища така самотни, така непреклонни.

170

ДЖИЙН РИС ДА ЗАСЛУЖИШ СМЪРТТА

*Трябва да тиша. Ако спра да тиша, животът ми ще се окаже окаян провал.
За другите той вече е провал. Но той би могъл да се окаже окаян провал и
за мене. Няма да съм заслужила смъртта.*

Джийн Рис, „Из един дневник”

„Твърде късно”

Когато през 1966 година се появява романът „Широкото Сарагосово море” и спечелва не само вниманието на критиката и широката читателска аудитория, но и две литературни награди, авторката му Джийн Рис, издала още преди войната няколко преминали незабелязано книги, е вече над седемдесетгодишна и от мнозина е смятана за мъртва. Късното признание - „твърде късно” е единственият коментар на самата Джийн Рис - възражда в нейния странен и все пак като че ли отдавна познат силует два мощни някога, но вече отмиращи мита. Единият е митът за несретника-творец, за прокълнатостта в изкуството. Вторият е митът за образованата и надарена куртизанка, която превръща предизвикателството към общоприетите норми в път към независимост.

Фигурата на гения-страдалец, на заплатеното с мъки, с унижения, нередко с лудост и винаги с неразбиране творчество - фигурата на изкупеното, на спасеното чрез изкуството безумство на живота - този последен романтически опит за реабилитация, за хуманитарно осмисляне на страданието може да се смята за приключен. Но и днес, когато всяка проява на болезненост, на (иначе казано) съмнителна неспособност за успех буди растящо подозрение, върху отломките на романтическия блян продължават да се появяват корабкрушенци от героичните времена на изкуството. Техен родов белег е сплавта от мъченичество и бохемство - живот под знака на самотното усилие, на самотното крепене по ръба между хармонизиращите сили на изкуството и житейското крушение, хаоса, лудостта; на създаването в самота съвършенство; най-сетне на самотната смърт.

Джийн Рис е изваяна от подобна материя - лишено от корени съществуване (родена и живяла до шестнайстата си година в Доминика, по-късно тя сменя Лондон с Париж, Париж с Виена, отново Париж, отново Лондон...); случайни и безперспективни ангажименти като актриса, манекенка, моделка; постоянна несигурност. Тя по всяка вероятност

171

- тук собствените ѝ твърдения се разминават с предположенията на биографите ѝ - е трийсет и седемгодишна, когато през 1927 година излиза първата ѝ книга „Левият бряг: скици и етюди от съвременен бохемски Париж”. „Левият бряг” е с благосклонен предговор от известния вече по това време писател Форд Мадъкс Форд: той е един от множеството интелектуалци от цял свят, които пълнят парижките кафенета. Джийн Рис е имала своите основания за известни резерви по отношение на тази благосклонност, която очевидно се е граждала върху искреното възхищение на Форд, но и върху мъчително за нея неравенство (един детайл: Форд ѝ осигурява превода на книга, която обаче излиза с името на Форд като преводач). Във всеки случай самият Форд е стъписан, когато при публикуването на следващата ѝ книга - романа „Квартет” - разпознава себе си в образа на първия от поредицата брутални и емоционално закърнели англичани, които писателката оттук-насетне ще изгражда. През последвалите десет години излизат „След раздялата с мистър Маккензи”, „Пътуване в мрака” и съвсем в навечерието на Втората световна война - „Добро утро, полунощ”. Войната изтрива и онези слаби следи, които романите са оставили. Джийн Рис се оттегля от борбата и в една от

множеството безрадостни стаи под наем, които е обитавала, достига до формулата, че пише, за да „заслужи смъртта“.

Двайсет години по-късно започва историята на нейното „откриване“. Джийн Рис има благодарумието не само да живее достатъчно дълго, но и да се появи след вътрешното си изгнание с една наистина сензационна атака срещу „Джейн Еър“ на Шарлот Броите. Това е романът „Широкото Саргасово море“, в който е разказана историята на безумната първа жена на Рочъстър - онази, която в края на произведението на Шарлот Броите предизвиква пожар и загива, като по такъв начин подsigурява хепиенда за Джейн Еър. Следват два сборника с разкази - „Тигрите са по-красиви“ и „Отспете си, госпожо“. Джийн Рис умира, без да завърши мемоарите си, които пише през последните си години.

Наред с историята на отхвърления и едва „твърде късно“ припознат творец обаче, Джийн Рис въплъщава и една по-рядко засвидетелствана история - историята на умната, образована, талантлива хетера. След като са прозвучали нейните стъписващо откровени, неповторимо индивидуални интонации, можем да се запитаме дали въобще този мит, за който толкова е говорено - митът за независимата, живеещата от свободната любов жена - дали всъщност този мит е заговарял някога преди. Джийн Рис говори за и от позицията на жена, чиято професия е любовта - говори така точно, така безпощадно, сякаш подобен глас за пръв път е прозвучал. За пръв и за последен. Епохата на Джийн Рис е в това отношение пределна. Днес, макар и да съществуват жени, чиято

172

професия е да бъдат издържани от мъже - така както съществуват разни видове мъже - вече е изчезнала онази драматична липса на избор, която придаваше някогашната значимост на тази позиция и я превръщаше в уникален, макар и рискован шанс за извоюване на артистична свобода.

„Обичам формата“

Казаното до тук не би трябвало да прозвучи като подкрепа за едно и без друго силно изкушение - изкушението да се надценява биографичния характер на творбите на Джийн Рис. Възможно е писането да е имало за нея и терапевтична функция, поне в началото. Не може да се отрече и въобще наличието на биографични елементи в произведенията на писателката, дори в „Широкото Саргасово море“, което е замислено като аргумент в един литературен и идеологически - при цялото ѝ преклонение към великата предшественичка - спор с Шарлот Бронте. Напълно подвеждащо би било обаче да се извличат житейски факти от романия свят на Джийн Рис. Биографизмът в него е подчинен и в крайна сметка радикално трансформиран от два мощни подтика. Единият е подтикът към форма, защото „романът трябва да има форма, а животът няма“. Другият е подтикът към смисъл - към осмисляне на човешката ситуация, но и на тегнещите над нея клишета и затова - към критично преосмисляне на литературната традиция. При цялата си миньорност тези написани като че ли отвъд всяка надежда за успех творби са неконвенционални и бунтарски.

Тези елементи - усетът за форма, чувството за истинност, която не търпи клишетата, и бунтарството - определят специфичния облик на творчеството на

Джийн Рис. Още най-ранните ѝ творби се отличават с изисканост на фактурата, чието най-впечатляващо качество е способността да се премълчава - едно аскетично умение да се избира най-краткия и най-пряк, най-пестеливия път към търсените внушения. Драматизмът на тази лаконична любов към формата се ражда в противопоставянето на гледни точки и тъкмо в това зрелите произведения на писателката се обогатяват и задълбочават, за да се стигне до страховития мълвеж в „Широкото Саргасово море”, където гласовете на злината, загрижеността и безразличието, на суеверието и сляпата разсъдъчност, на жаравата и студа се сливат в една погубваща смес и извайват централния за творчеството на Рис мит - мита за губещия, за поразенца, за обречения на гибел.

172

„Студ, студ, студ”

Полюсите на жаравата и студа символично оформят вселената на Джийн Рис. Това са световите на хладната и влажна Англия и на слънчевата Доминика, но също така на клишето, на шаблона, на непобедимото „като всички” и света на различния, на нарушителя, на аутсайдера, на мъчителното желание и невъзможност да си „като всички”. Студът - това е враждебният към всяко отклонение стереотип, към който героините на Джийн Рис напразно копнеят да се приобщят. Този студ е зрящ и дори бдителен по един напълно безкористен начин: всяка стъпка на героинята е пронизана от внимателната, ледено-вторачена заинтересованост на хазайки, съседни, келнери, продавачки. Тази враждебна взряност, от която зрящите нямат собствено никаква полза (друг *e* въпросът, че те не биха позволили тя да им навреди, както се вижда от примера с мащехата на Ана от „Пътуване в мрака”), намира върховен израз в закона, чиято подреждаща социума мощ по някакъв начин винаги се оказва насочена против героинята и съучаства в заговора за нейното унижение или гибел.

Англичанинът като любовник е завършеното въплъщение на този студ. Още от образа на Хайдлър в „Квартет” той се появява със своята солидна и неуязвима философия, чиято квинтесенция е „никога да не се нагазва прекалено навътре или прекалено надълбоко”, а също така никога „да не се губи чувство за мярка”. „Повечето хора не се саморазкъсват” - отбелязва Хайдлър. И те действително не са склонни да се „саморазкъсват” - нито Хайдлър, нито мистър Маккензи, нито Уолтър от „Пътуване в мрака”, нито Рочъстър. В момента, в който са застрашени да навлязат „прекалено надълбоко”, те предприемат защитни действия - оттеглят се по най-безболезнения за самите тях начин като Уолтър или пускат в действие могъщата обществена машина, която им е на разположение, за да смажат „противника”, както прави Рочъстър. Е, вярно, „случват се такива бъркотии” - пише Винсънт от „Пътуване в мрака” в писмото, с което отменя Уолтър в неприятната задача да сложи край на връзката му с Ана. Същественото е да не се оставят нещата „да се влачат”.

Трябва да се подчертае, че позицията на студенината не е непременно по-съмнителната, макар че очевидно не буди никакви симпатии. Полносьт на жарта, на пищната тропическа чувственост в ранните произведения на Рис се появява носталгично обагрена, изпълнен с мечтателна нега. В късното ѝ творчество обаче, в

„Широкото Саргасово море” и в разказите все по-отчетливо кристализира дивата му стихийност, саморазрушителният му патос, аморалната му безконтролност.

Двата свята,

174

несъчетаеми и несводими един към друг, и сами по себе си се оказват еднакво отблъскващи и жестоки. Разликата между тях е, че ако се счепкат, ако по някакъв начин влязат в единоборство - а това по парадоксален начин се извършва чрез любовта - единият от тях, склонният да не се „саморазкъсва”, е неизменно по-силният и побеждава, докато другият сътрудничи в собственото си унищожение.

„Като раци в кошница”

Джийн Рис следователно не е склонна да сантиментализира позицията на „топлия” и „страстния”, на „чувствителния” и в крайна сметка губещия. Той - или тя - просто се бори с оръжието, с което разполага: според характерния израз на Винсът, „всички ние сме като раци в кошница” и всеки се опитва да изпълзи над другия. Оръжието е различно, наистина - от едната страна са парите, законът, властта, цялата социална машина; от другата - несигурните предимства на красотата и любовта. Самата крехкост на тези нетрайни предимства като че ли прави употребата им още по-безогледна. Това е свят на взаимно изяждане; жестокостта в него не се нуждае от оправдания, единственото ѝ основание е, че е естественото право на по-силния. Каква операция е купуването на дрехи - изпълнена с отчаяние и надежда, въпрос на живот и на смърт. Ето как животът, който изглежда най-лекомислен, повърхностен, празен, се оказва най-близо до страховитите рискове на дълбочините.

Защото оръжията, с които всеки се бори за собственото си оцеляване, са същевременно неговите, така да се каже, метафизически оръжия, средствата, чрез които той се опитва да се защити срещу мрака, самотата, старостта, смъртта. И тук уязвимостта, крехкостта, ненадеждността се оказва преимущество: победителите побеждават именно защото не нагазват в дълбокото и в такъв смисъл истината за света остава скрита за тях. Губещият, който се опира на нетрайното и знае неговата нетрайност - той е, който разбира, той знае какво е стремеж, жажда, воля за оцеляване, той е по-близо до загадката на живота.

Джийн Рис като че ли не може да си представи позиция, която да е във от тази свирепа, немилостива борба и същевременно човешки смислена, пълноценна. Когато Саша от „Добро утро, полунощ” в един момент от живота си получава малко наследство, тя престава да желае да бъде „обичана, красива, щастлива или преуспяваща”. Волята за любов и красота, за щастие и успех се оказва просто следствие от волята за оцеляване: когато оцеляването по някакъв начин се подсигури, отпада самата воля, отпадат силите за живот и Саша достига до „блестящата идея” да умре от пиене. Отпадането на необходимостта от борба води до апатия, до отмиране на нуждата от контакт със света, до „хлопване на

175

капака на ковчега” - то е равносилно на смърт. Такъв е Делмар от същия роман - почтен, внимателен, етичен, по руски задълбочен в „сетните въпроси на битието”, но някак странно безжизнен, мъртъв. А хладината е сред смъртните грехове, които

Джийн Рис изрежда в дневника си наред с гордостта, гнева, похотта, отчаянието. Хладината не предлага алтернатива за жестоката драма на човешкото съществуване.

„Аз имам рани”

„Ти и твоите рани - не виждаш ли колко си смешен? Наистина ме размиваш. Раните на другите хора - колко смешни са те! Ще се смея всеки път, когато си помисля за тебе...”

Страдащият, претърпелият поражение, губещият не е по-милостив в света на Джийн Рис. Още в ранната ѝ творба „Квартет” страданието и унижението, които е претърпяла героинята, довеждат до дивата, изстъплена финална сцена, където тя се опитва да си отмъсти не на недостъпния за отмъщение виновник, а на този, който ѝ е „под ръка”. Милостта, съчувствието са сред най-редките цветя и когато все пак се появят, те обикновено предизвикват недоверие и враждебност, страх от присмех, ответна жестокост. Страдалецът е неспособен на състрадание и колкото повече е страдал, толкова по-безпощаден е.

Това до голяма степен се вижда като следствие от самоотчуждението, която страданието предизвиква. От тук - раздвоението на Саша в края на „Добро утро, полунощ” и кошмарният сблъсък с „непознатата” жена в огледалото във финала на „Широкото Саргасово море”. Идентификацията се постига отново само в жест на пълно самозачеркване, в пароксизма на самоунищожението - в ужасяващото „отново и отново” на Ана, в иронията на финалното „да, да” на Саша, в пламъците, които лумват около Антоанет в „Широкото Саргасово море”. Това е отрицателна идентификация - облекчението идва от пълното приемане, от безостатъчното сливане с разрушението.

И тук е сърцевината на посланието на Джийн Рис. Тя защитава чистото страдание, лишено от морални оправдания страдание, страданието, на което „нямаш право”. От нейната гледна точка страданието винаги има право, то трябва да бъде зачитано без никакви въпроси. В разказа „Извън машината” според всички стандартни мерки героинята би трябвало да бъде доволна от живота. Тя обаче не е, сломена е, движи се по ръба на психологическия срив, не желае да се намести в средностатистическото си щастие и с това предизвиква осъдителното отношение на околните. Джийн Рис е на страната на „ненаместващите се” — не защото е трогателно да си „чувствителен”, не защото страстта е нещо по-добро от разума, не защото болката има някаква ясно назовава

176

причина, не защото тя те прави по-морален - а чисто и просто защото страданието е и със самото си съществуване разколебава правомерността на „машината”. Страданието е оня космически факт, който поставя под съмнение световната подредба. Не случайно сред смъртните си грехове Джийн Рис не пропуска да отбележи хюбриса.

Не Нана – и не Джейн Еър

Творчеството на Джийн Рис спори с две литературни - и социални

- клишета: клишетото за „естествената“, следваща инстинктите си жена (Нана) и клишетото за еманципираната, трудолюбиво проправяща пътя си към успеха жена (Джейн Еър). В стереотипа „Нана“ я отблъсква елементарността, повърхностното мъжко тълкуване и най-вече претенцията клишетото да диктува, да налага собствените си решения, да властва, да те „подковава“, както казва Моди от „Пътуване в мрака“. Неприемливото у Джейн Еър е шлагерната лекота на нейния бунт - бунт, който в крайна сметка предполага конформност (успехът на Джейн Еър е да се впише в съществуващия ред); бунт, който разчита на прекалено лесни морални решения (такъв лесно решен проблем е първата жена на Рочъстър); бунт, който изисква твърде много „английска“ студенина. „Широкото Саргасово море“ е напълно независимо произведение; за да бъде разбрано, не е нужно да се познава творбата на Шарлот Бронте. И все пак несъмнено е, че Джейн Рис пресъздава *този* Рочъстър, когото Джейн Еър харесва и който сам е пленен от Джейн Еър. Защото те са сродни - както в инстинкта си да успяват, така и в бронираността си срещу прекомерните дълбочини, там, където се крие иманентната тревожност на човешкото съществуване.

„Те мислят в термините на сантименталната балада“ - размишлява Саша от „Добро утро, полунощ“ - „Ето това е най-ужасяващото у тях. Не жестокостта им, дори не тяхната хитрост - а тяхната изключителна наивност. Всичко в проклетия им свят е клише.“

Животът на героините на Рис протича отвъд клишетото, нещо повече - в непрестанна конфронтация с него. Те не се оставят да бъдат подведени под знаменателя на „сантименталната балада“, колкото и усилия да им струва това. Ето защо е смешно, но и страшно, когато сред отзивите за писателката четем, че тя показва „отчуждението и отчаянието на жената, която по някаква причина е стъпила накриво“. Колко утешително - ако жената стъпва „направо“, няма да има нито отчуждение, нито отчаяние! Да се извличат подобни поуки от творчеството, което последователно защитава трудните, съмнителните, застрашени от страдания и поражение, но отворени пътища - това още веднъж доказва, че славата не предпазва от присъдите на посредствеността.

177

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ ФЕМИНИЗМЪТ В ЛЮБОВЕН РАКУРС

От равноправие към различие

Колкото и хетерогенна да е феминистката теория - което ни дава основание да говорим по-скоро за „феминизми“, отколкото за „феминизъм“ - една от съществените тенденции в нея може да бъде обзряна чрез силно полемичния и турбулентен обрат, който започва през втората година на седемдесетте години във Франция и се пренася през осемдесетте години в Америка и Англия: обрат от проблематиката на равноправието към проблематиката на половото различие. Този обрат е момент от дискуссионните перипетии, които свързваме с епохата на постструктурализма. В своето влиятелно есе „Времето на жените“ Юлия Кръстева артикулира хронологическата последователност на женското движение като 1) етап

на борбите за равнопоставеност и 2) етап на оразличаване, на настояване върху женската идентичност. Първият етап изисква равен достъп до символния ред и е етап на либералния феминизъм. Вторият етап отхвърля символния ред и е етап на радикалния феминизъм. Какъв е третият етап обаче?

Според Торил Мой собствената позиция на Кръстева е в отхвърлянето на дихотомията между женствено и мъжествено. Съмнителна обаче е както възможността да сведем възгледите на Кръстева до някакво финализирано отхвърляне на тази дихотомия (става дума по-скоро до процесуалното ѝ проблематизиране, което не пречи на Кръстева да говори за открояването на „фундаменталното различие между двата пола” и за „друго регулиране на различието”, така и възможността да дефинираме по този начин сегашния - какъвто и пореден номер да му дадем - етап на феминизма. Напротив, както ще стане дума, налице е отчетлива тенденция да се преразгледа и в един или друг аспект преутвърди проблематиката на половото различие без суеверната боязнь от дихотомии, която Дерида наложи.

В най-схематичен вид динамиката на събитията изглежда такава: предвидимо следствие на просветителските идеали за свобода, равенство и (sic!) братство, борбата на суфражетките за изборни права и равнопоставеност пред закона намира теоретичен израз в размишленията на такива класически на феминизма - и двете по класически начин противящи се на етикета „феминизъм” - като Вирджиния Улф и Симон дьо Бовоар. И за двете разрешението на женския въпрос е повече или по-малко

178

равносилно на пренебрегването на половите различия. Всяко същество е андрогинно, всеки има и мъж, и жена в себе си (Вирджиния Улф). Всеки индивид е свободен да избира, жената може да избира така, както избира мъжът, тя би могла да избере да бъде... (като) мъж (Симон дьо Бовоар).

Не е трудно да се разбере логиката на това схващане: то не е продиктувано то наивно или недомислие, а от напълно обоснованата (и коментирана от Бовоар) подозрителност към формулата „равенство в различието”. Измежду двете възможности: възможността да бъдат предоставени желаните права на същества, които са жени, и възможността да бъдат предоставени тези права на същества, които са „като” мъже, избрана - като идеология и като чисто аргументативна стратегия, но и като неизбежна практика - се оказва втората. Очевидно е, че тази втора възможност се отличава с по-голяма простота, доколкото не въвежда нови категории („жени”), а само едно „като”. Това превъплъщение на бръснача на Окам навярно би могло само по себе си да обясни избраното разрешение. Онова, което подплатява по-голямата простота на този именно преход обаче, е закрепеното от Просвещението припокриване на „мъжко” и „универсално”: „мъжът” е „човекът”, при повечето западноевропейски езици дори думата съвпада. Както посочва Симон дьо Бовоар, „Отношението между двата пола не е като това между две електричества, два полюса: мъжът е едновременно положителното и неутралното до такава степен, че на френски (...) частният смисъл на думата „мъж” е асимилирал общия смисъл на думата „човек”.” Доколкото принадлежи на човешкия род, жената е (като) мъж.

Така в началния, еманципаторския етап на феминизма най-краткият път за защита на правата на жената се оказва пътят на „като-то“. В една по-далечна перспектива обаче решението „като“ се оказва чревато с парадоксални последици. Доколкото то се гради на предварителен отказ от половото различие, каквото и да разбираме под това, с оглед да се улесни облагодетелстващото уподобяване, получава се, че жените въобще са ценни, доколкото са „като“ мъже: ценното в жената е... мъжът. Резултатът е немислима в традиционните общества девалвация на „вечната женственост“ - иронизирането ѝ е измежду методологическите предпоставки на „Вторият пол“. Така този начален етап на феминизма извоюва редица практически привилегии за жените, но по силата на посочения парадокс довежда до още по-високо остойностяване на мъжкото, което се препотвърждава като единствената налична мярка за човешкото и - по силата на определен тип отгласи, каквито намираме в Лакановия прочит на Фройд - направо като единствено наличен. Теоретически израз на това положение на нещата е опозицията между пол и „род“.

Женският „пол“ е природен феномен, гласи тази фундаментална

179

опозиция на феминизма, но женският „род“ е „социопол“ - предписван от обществото набор от характеристики. Същото се отнася, разбира се, и до мъжкия „пол“ и „род“. От гледната точка на тази опозиция „родът“ подлежи на социални манипулации, той е продукт на определени социални стереотипи и заедно с това е достъпен за въздействие и промяна - за разлика от „пола“, който е природна даденост и неизменен. От тук интересът на теоретичките на феминизма в продължение на десетилетия се фокусира върху рода, който може да бъде революционизиран и който се натоварва с посочената вече тенденция към мъже-уподобяване, а интересът към пола се осъжда през призмата на всевъзможни методологии от марксизма до деконструкцията като „есенциалистки“. Встрани от вниманието остава както фактът, че зад тази опозиция се крие проблематичната опозиция природа-култура, така и проправящата си път през нея идеология на еднаквостта. От днешна гледна точка все по-очевидно става, че този пръв етап на феминизма жертва женското и женствеността в името на жените. Науката с нейните нови технологически чудеса на свой ред е на път да демонстрира, че по-лесно ще бъде да се из земе раждането от монопола на жените (по-лесно ще се манипулира пола), отколкото да се признае правото за равноправие в различието (по-трудно ще се променят стереотипите на рода).

И равенство, и различие

Справедливостта изисква да напомня колко схематично е това представяне. Самата Кръстева във „Времето на жените“ освен хронологическата последователност на „равноправието“ и „различието“ изтъква също така неизбежната им синхронност - включеността им в друг тип, нелинейна, „монументална“ времевоост. Така например вижданията на Улф по женските въпроси не са лесно редуцируеми и претърпяват драматични метаморфози. Нейното схващане за „андрогинността“ оценностява „вечното женско начало“; късната феминистка книга на Улф „Три гвиней“ предлага проект за радикално и, може да се твърди, терористично озразличаване на женския от мъжкия свят. Така, от една страна изказът на

различността вече присъства на ранните етапи на феминизма; от друга страна, и дума не може да става за отказ от завоеванията, които дължим на идеологията на объкраното с еднаквостта равноправие. В случая обаче ни интересуват онези общи движения, които могат да хвърлят светлина върху по-нататъшния ход на дискусиата и върху провокативното изискване всеки пол да има своите собствени права, с което Люс Иригаре, наред с други, отбелязва новия етап - и може би кризата на идентичността, преживявана днес - на феминизма.

Защото непредвидените плодове на първоначалния феминизъм резонират
180

по все още слабо проучени начини в най-влиятелните теоретични направления от втората половина на века. Така скандалното Лаканово твърдение, че „женаТА не съществува”, се явява прав израз на онова, което твърди Бовоар. Онази, която се нарежда под знамето на жената - казано по Лаканиански - говори с мъжки език, гледа на света - и на собственото си тяло - през мъжки очи, доколкото е в символното пространство на социума, тя е (маскирана като) мъж. Тези обстоятелства на „фалогоцентризма”, проблематизирани от фигури като Лакан и Дерида, експлицират апориите на първоначалния феминизъм. Ако Клод Леви-Строс в своята антропологическа теория превръща жената в предмет за размяна, който смазва функционирането на символното, то той постига това чрез своеобразно оптично наместване, при което отношението майка-дете се заскобява: но същото заскобяване виждаме и у либералните феминистки. И т. н. Само че тези теоретични преобразования на следствията от ранно феминистката идеология изиграват ролята на *advocatus diaboli*: онова, което ранният феминизъм представя като желана цел - жените да станат (равноправни като) мъже - пречупено през теоретичните призма в епохата на структурализма и постструктурализма се явява като основното препятствие пред феминизма. Проблемът, с други думи, вече не е толкова в това да се позволи на жените да действат в обществото като мъжете (както посочва Юлия Кръстева, в своите принципни измерения този проблем е решен), проблемът е да се артикулира едно „двойно изискване” (Иригаре) - за равенство и за различие, така че в самото пространство на символното да се отвори място за различието. Това ще рече проблематизиране вече не просто на „рода”, но и на „пола”, на природността, която е винаги вече окултурена.

Любовен дискурс

Търсещ изход от теоретичните затруднения на ранната феминистка идеология, но непосредствено предизвикан от „дяволската адвокатура” на психоанализата, деконструкцията и други течения от последните десетилетия, днешният феминизъм е от тази гледна точка еротика и подхваща от едно може би изненадващо място разговора върху изчерпаните и във всички случаи вече неприемливи форми на любовното ни говорене. По същество това е преход от проблематиката на „Жената” към проблема за динамиката на отношенията между половете - към „етиката на половото различие” (Люс Иригаре), която е неизбежно зависима от „етиките на Ерос” (Тина Чантър). Така от топографията на самодокосващото се женско тяло в

„Този пол, който не е (един)”, скандализираше коментаторите със своя „анатомизъм”⁴⁹, Люс Иригаре

181

преминава към мистерията на „една жива, подвижна граница. Променяна от контакта с твоето тяло” (Irigaray 1992: 51). Това е мистерията на излъчващите светлина тела, на еротичната - нали Ерос е демон-посредник? - „междина”, която в нейния прочит на речта на Диотима от Платоновия „Пир” в „Етика на половото различие” е продуктивна сама в себе си, вътре в себе си, отвъд идеологията на плътската или духовната плодовитост. „Твоят [мъжки] ред смразява подвижността на отношенията помежду” (Irigaray 1992: 90). Диотима във втората част на речта си, въвеждаща идеологията на „раждането в красотата”, се отрича, според Иригаре, от визията си за „междинността”, съгласява се с реда, който смразява подвижността на отношенията. Но тъкмо демонично-еротичната, посредническа визия ни е нужна. Така задачата да се конструира „валидна женска идентичност” - задача, формулирана от съпротивата срещу неутрализиращите различие тенденции - се оказва през последните десетина години спрегната с търсенето на „нейерархично любовно отношение между половете” (Irigaray 1992: 4). За Иригаре това проектирано отношение, което да не пренебрегва междинността, подвижната граница, обхваща и еротиката, то трябва да озари телесното, ословесявайки неизречимото до този момент участие на жената в икономиката на удоволствието и оттам да се разгърне в еднатрансцендентност, която ни дава - или ни превръща в - богове. „За това е нужен „Бог” или любов, така внимателна, че е божествена” (Irigaray 1984:19).

Дали е възможно такова отношение? Тази озарена, динамична междина? След като в редица свои произведения Юлия Кръстева разработва отношението майка-дете, в „Истории на любовта” тя също се обръща към онези вътрешни пространства, които, любовни и словесни едновременно, са основани на динамика, несводима до сексуалността, но неизбежно свързани с „регулирането на различие”.

Проведената от нея типология, поставяща любовите ни едновременно под знака на Ерос, на сублимативното и маниакално „мъжко” либидо, принцип на еротизма, и на Нарцис, принцип на очаровано-инкорпориращата „женствена” идентификация с любовния обект, подчертава обратата на епохата към любовните работи, но заедно с това проблематизира утопията за женска идентичност *сип* нейерархично любовно отношение. Визията на Кръстева за любовно спасение - за безкраен анализ и безкрайно пренасяне, които превръщат психоаналитичната ситуация в парадигматичната любовна ситуация - се разгръща отвъд собствено телесното (така както отвъд секса са екстазите на нейните крехки „извънземни”, безприютните днешни „говорещи същества”, копнеещи за любов). Сексът си остава възвишено, но и неспасяемо обречен на своите садомазохистични енергии. Утопиите за друг вид еротика, за пространството порождадено в едно „нетрадиционно плодносно срещане на половете” и

182

за „сексуална или плътска етика, която изисква ангелът и тялото да бъдат заедно” (Irigaray 1984:6,17), каквито утопии намираме у Иригаре или най-често в контекста

⁴⁹ Тина Чантър дискутира феминистките критики към „анатомизма” на Иригаре (Chanter 1995: 4-5). Без → да е феминист, същите критики отправя и Бодрияр (Baudrillard 1990: 9).

на лезбийската литература - взаимно даването и възвръщано тяло у Елен Сиксус, която съчленява в магнетичните си образи поетиката на женската голота с поетиката на старинното мъжко въоръжение и в жената, която се поглежда в огледалото и не знае коя е „Чувствам това от начина, по който тя се хвърля на леглото в момента, в който остане сама, сякаш изскача от някой друг, и по който се протяга енергично и тихичко изръмжава и се преобръща на една страна и заспива за кратко. И едва след като е сънувала нещо, тя потреперва и внезапно отива в банята. Поглежда се в огледалото и се пита, сключвайки вежди, дали по лицето ѝ си личи, че не знае” (Sixous 1988: 40), тръгва от тази голота и това щастливо незнание към мечтата за една нова, „валидна” идентичност - често са били критикувани, че възпроизвеждат старите йерархии. А ако не - че опират в немислимото.

Самата Иригаре поставя търсенията за „нейерархично любовно отношение”, където Аз/Тя се отнася към Теб/Той, в хоризонта на търсенето на една нова, „женствена” трансцендентност и в крайна сметка в перспективата на една феминистка религиозна проблематика. Не си ли остава нейната утопия за осветената междина подплатена с невъзможност? Без да я последваме в тези далечни територии - на отсамната си страна те поставят въпроса, все още незадоволително решения въпрос за връзката майка-дъщеря - ще се опитаме да заострим досегашните си питання.

Любовникът - феминист

Молили ли са ви на колене да обясните какво чувствате? Лакан твърди, че го е правил - пред своите колежки-психоаналитички. В неизречимото на женската наслада (jouissance) той поставя Бога. Жената обаче не знае това, което изпитва - в случаите, когато го изпитва, т. е. не винаги -ситуация, чрез която Иригаре обосновава силата на прелъстителя:

„И ако твоите думи имат такава прелъстителка сила, такъв мощен заряд за инвестиране, не е ли това, защото те идват да запълнят мястото на едно желание, лишено от думи? Заемащи мощта си от енергия, свободна от каквито и да било декларации. В езика ти се крие едно фундаментално недоразумение: убедителната сила, която носи, принадлежи не на речта, а на онова, което покрива с мълчание” (Irigaray 1992: 52).

Възможно ли е - в името на междината, на подвижната граница, на това, което Иригаре нарича „порестост” - да се динамизира и да се превърне в отношение тази асиметрия в мъжкото изричане на неизречимото на женското желание и наслада? Тази асиметрия на прелъстяването? Възможно ли е ти/той да отвърне на аз/тя? Има ли отговор

183

предизвикателството, формулирано от Сиксус в „Смехът на Медуза”: „Аз ще ти дам твоето тяло и ти ще ми дадеш моето. Но кои мъже дават на жените тялото, което жените сляпо им отдават?” Възможно ли е любовното чувство да се осъществи като отношение между/за двама? Да породи „сексуалната етика”, срещаща ангела и тялото?

Лакан настоява върху отсъствието на сексуално отношение и ако в по-ранните си писания приписва на мъжкото удоволствие и по-специално на мъжкия орган -

неизбежно оставащи, така да се каже, при собствените си интереси - ролята на преграда за сексуалното съучастие, в по-късните си твърдения той отрича дори тази роля като „преструвка”, която компенсира отсъствието на отношение: „в случая с говорещото същество отношението между половете не се състоява” (Lacan 1985: 138). Мъжът може да се наслади на тялото на жената (а не на своето собствено) само на границата на кастрацията, на нещо, което казва „не” на фалическата функция. Мъжът не дава - даже когато не дава.

Така че у Лакан има отговор на въпроса на Сиксус кои мъже и пр.: мъжете, които „дават тялото на жената”, се отказват да бъдат мъже. Мъжете, способни да се насладят на женското тяло, са... лезбийки. В по-късния си текст „Танкреди продължава” Сиксус лъчезарно перифразира този диктум на Лакан по следния начин: „за да може един мъж да обича една жена, така както Танкреди обича Клоринда или Аменаида, той трябва да бъде жена” и по нататък: „Мъж-който-обича-жена-сякаш-той-е-жена има глас, който прекосява живота, смъртта, зидовете, пясъците, суеверията, великолепните оръжия, щитовете, образите, езиците, значенията... Ако обичам жена, ще я нарека Танкреди... Повече желан, защото е повече жена, повече мъж, защото е повече жена и може би повече жена, защото... Танкреди, моя любима” (Sixous 1988: 39, 51-52).

Както и да разбираме изискването на Иригаре за „пореста” междина - дали онова, което описва Сиксус, например, би удовлетворило това изискване? - очевидно е, че проектът на Иригаре е съпротива срещу Лаканианската присъда за невъзможността на отношението между половете, тъй като, настоява тя, за да има аз/тя трябва да има ти/той. Все повече проблемът на феминизма, следователно, е ... мъжът. Как изглежда мъжът, който не се страхува от това, което иска жената? Какво е мъжкото тяло, най-сетне способно да се наслади на тялото на жената - връщащо ѝ дара на нейното тяло, даряващо се да бъде възвръщано? Какъв е мъжът - защото расе Лакан ние знаем, че той съществува - оставящ се да бъде прелъстен от феминизма? Какъв е влюбеният феминист?

184

Договаряне и прелъстяване

В „Орестия” Есхил ни е оставил разказ за превръщането на страховитите майчини богини, ериниите, в благи, сладостни, в евмениди. Съгласявайки се - като следствие от един съдебен процес, решен чрез гласуване - да станат сладки и мили, ериниите, макар и да са майчини кучета, се съгласяват на практика с изреченото от Аполон твърдение, че

Не майката създава, ражда рожбата -
тя само храни в себе си зародиша.

Мъжът - той ражда.

Eum. 658-660

Това поразително твърдение трябва да оневини Орест за извършеното от него майцеубийство, да противопостави неговото деяние като оправдаемо на неоправдаемото деяние на Клитемнестра, убила съпруга си - царя Агамемнон, и да пресече претенциите на Клитемнестра към властта в най-дълбоките нейни

основания - в основанията на нейната родилна мощ, мощта ѝ на кръвната родственица *par excellence*, на майката. Така превращението на ериниите в благосклонни към едно патрилинеарно, зачеркващо майчината власт родство е фундирано върху смайваща фалшификация („Мъжът-той ражда”), но също и върху преговаряне, аргументация (колкото и съмнителна да е тя), гласуване (колкото и подборни да са съдиите) и в крайна сметка съгласие, консенсус. Но и върху нещо като прелъстяване. Свещена горичка - сакрално пространство на предела, почитателно съблюдавана граница на социалния свят, излишък, сходен с Лакановия *jouissance* — е онова, с което ериниите са умилоствивени - и отстранени от арената на социалните битки. Майчините богини съучастват в отричането на майката, в ерозирането на фундамента на женския стремеж към участие в живота на полиса. Това, което искаме да подчертаем в тази забележителна метаморфоза, е фактът, че дори максималната асиметрия между половете според Есхил може да бъде обяснена само чрез взаимното им съгласие. Какъвто и да е отговорът, следователно, на озадачилия Симон дьо Бовоар въпрос защо подчиненото си положение жените в продължение на хилядолетия са приемали с очевидно безгрижие - Есхил ни наемква за отговор, който не е далеч от размишленията на Бовоар - ясно е, че за разлика от друг вид потисничество, които са имали друг вид решения (но имали ли са, наистина, или това са мустакати романтически представи?), потисничеството, което имаме предвид, е именно случаят, в който само съгласието на всички засегнати може да свърши работа. А феминизмът идва да предложи свят доста по-лъчезарен от оня, който предлагат за всички последвали времена Есхиловите богове.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аврамов 1985: Аврамов, А. Шарл Бодлер. С., 1985.
- Бодлер 1984: Бодлер, Ш. Цветя на злото. Малки поеми в проза (прев. К. Кадийски). С., 1984.
- Габе 1928: Габе, Д. Земен път. Песни. С., 1928.
- Гаабе 1933: Габе, Д. Едно обяснение. - В: *Слово*, 11, N 3232, 29.3.1933.
- Габе 1994: Габе, Д. Светът е тайна. Поезия и проза. С., 1994.
- Георгиев 1991: Георгиев, Н. Анализационни наблюдения. Шумен, 1991.
- Георгиев 1991а: Георгиев, Н. Нова книга за българския народ. С., 1991.
- Гълъбов 1981: Гълъбов, К. Човекът-чужденец. - В: Избрани български есета. Варна, 1981.
- Дачев 1998: Дачев, М. Яворов, Теменуги: В Sides Themselves. - В: *Литературен вестник*, бр. 38, 25.11-01.12.1998.
- Димитрова, Василев 1975: Димитрова, Б., Василев, Й. Дни черни и бели. Елисавета Багряна - наблюдения и разговори. С., 1975.
- Димитрова, Василев 1975а: Димитрова, Б., Василев, Младостта на Багряна. П., 1975.
- Димитрова 1992: Димитрова, Б. Отсам и отвъд. Силуети на приятели. С., 1992.
- Димитрова 1998: Димитрова, К. Време беше вече и аз да кажа нещо. - В: *Литературен вестник*, бр. 10, 1-17.3.1998.
- Диневков 1982: Диневков, П. Елисавета Багряна и българската поезия. - В: В живота и литературата. С., 1982.
- Дичев 1992: Дичев, И. Todestrieb. - В: *Ах, Мария*, бр.3-4, 1992.
- Еленков 1998: Еленков, И. Родно и дясно. С., 1998.
- Златанов 1993: Баба Марга или Йокаста като текст. - В: *Литературна мисъл*, бр. 3, 1993.
- Иванчева 1995: Иванчева, И. Брегове на чувството. Гласове на жени в българската поезия. С., 1995.
- Игов 2000: Игов, С. Българската литература в ХХ век. С., 2000.
- Илиев 1976: Илиев, С. Противоречивият свят на Яворов. С., 1976.
- Илиев 1992: Илиев, С. (съст.) Блуждаеща естетика: българските символисти за символизма. С., 1992.
- Илиев 1998: Илиев, С. Българската мадона. С., 1998.
- Йорданов 1979: Йорданов, А. Променливости постоянство. - В: *Септември*, 1979, кн. 5.
- Кирова 1998: Кирова, М. Как (да) четем "женската поезия". - *Литературен вестник*, бр. 4, 1998.
- Кирова, Чернокожев 2000: Кирова, М.; Чернокожев, Н. (съст.) Българската литература - фигури на четенето. С., 2000.
- Кралева: 1987: Кралева, С. Докосване до Дора Габе. С., 1987.
- Кръстева 1963: Кръстева, Ю. Блага Димитрова. - В: *Септември*, кн.7, 1963.
- Кръстева 1997: Кръстева, Ю. Времето на жените. - В: Николчина, М. (съст.). Времето на жените. Англо-американски и френски феминизми. С., 1997.

Курташева 1997: Курташева, Б. Антологии, мистификации, писма. - В: А. Натев (съст.) Усвояване и еманципация. Встъпителни изследвания върху немска култура в България. С., 1997.

Курташева 2000: Курташева, Б. Стратегии на изключването - върху една антологийна концепция. - В: *Сезон*, есен 2000.

186

Кьосев 1998: Кьосев, А. (съст.), Българският канон? Кризата на литературното наследство, С., 1998.

Личева 1993: Личева, А. За "Великите майки" и техните български литературни синове. - В: *Литературна мисъл*, кн. 3, 1993.

Личева 2002: Личева, А. Истории на гласа. С., 2002.

Лотман 1992: Лотман, Ю. Култура и информация (прев. от руски Л. Терзийска). С., 1992.

Малинова 1999: Малинова, Л. Български поетеси между двете световни войни. С., 1999.

Милев 1965: Милев, Г. Избрани произведения, т. II. С., 1965.

Михаил 1994: Михаил, М. Тъжните очи на миналото. Дора Габе разказва. С., 1994.

Михайлов 1976: Михайлов, Г. Избрани преводи, С., 1976.

Мутафов 1983: Мутафов, Е. Музикалност на една поетическа тема. - В: *Промяна в сетивата*. С., 1983.

Николчина 1995: Николчина, М. Кратък увод в асимволията. - В: *Асимволия*. С., 1995.

Николчина 1997: Николчина, М. Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева. С., 1997.

Николчина 1998: Николчина, М. (съст.) Теменуги. Другият роман на Яворов. С., 1998.

Огнянова 1993: Огнянова, Е. Потомка на силни, даровити и красиви българки. - В: *Модерен свят*, година II, бр. 5.

Пенчев 1998: Пенчев, Б. Тъгите на краевековието. С., 1998.

Петров 1988: Петров, З. Елисавета Багряна. - В: *Поети*. С., 1988.

Попов 1995: Попов, С. Метаморфозите на романовия изказ в „Снаха”. — В: Караславов, Г. Снаха, Велико Търново, 1995.

Раковски 2000: Раковски, В. (предговор, съставителство и превод). Българският роман на Незвал (100 години от рождението на поета). С., 2000.

Сарандев 1974: Сарандев, И. Книга за Дора Габе. С., 1974.

Сарандев 1986: Сарандев, С. Дора Габе: Литературни анкети. С., 1986.

Стефанов 1995: Стефанов, В. Литературната институция. С., 1995.

Фройд 1994: Фройд, З. Анатолия на чувствата. С., 1994.

Хаджикосев, 1979: Хаджикосев, С. Българският символизъм. С., 1979.

Хаджикосев 1987: Хаджикосев, С. Вечното в преходността. С., 1987.

Христов 1995: Христов, П. Ритъмът при стихотворния превод. Велико Търново, 1995.

Яворов 1960: Яворов, П.К. Събрани съчинения. Т. 5. С., 1960.

Baudrillard 1990 : Baudrillard, J. Seduction; tr. Brian Singer, Montreal. 1990.

- Chanter 1995; Chanter, T. Ethics of Eros; Irigaray's Rewriting of the Philosophers, New York 1995
- Chasseguet-Smiergel 1977: Chasseguet-Smiergel, J. Freud et la feminite. – In: Anzieu et al. L' Oedipe. Un complexe universel, Tchou, 1977.
- Cixous 1988: Cixous, H. Tancredi continues. In: Sellers, S. (ed.) Writing Differences: Reading from the Seminars of Cixous, Milton Keynes, 1988.
- Fairfield 1995: Fairfield, S. The Kore complex: The myth and some unconscious fantasies. – In: *International Journal of Psychoanalysis*, 1995: 75.
- Gimbutas 1989: Gimbutas, M. The Language of the Goddess. San Francisco: Harper and Row, 1989.
- Gimbutas 1991: Gimbutas, M The Civilization of Goddess: The World of Old Europe: Harper San Francisco, 1991.
- Graves 1966: Graves, R. The White Goddess. New York, 1966.
- Graves 1969: Graves, R. On Poetry. Collected Talks and Essays. New York, 1969.
- Irigaray 1984: Irigaray, L. An Ethic of Sexual Difference, trans. C. burke and G. C. Gill, Ithaca, 1984.
- Irigaray 1985: Irigaray, L. This Sex Which is Not One. Tr. C. Porter. Ithaca, New York, 1985.
- Irigaray 1992: Irigaray L. Elemental Passions, trans. J. Collie and J. Still, New York, 1992.
- Kristeva 1977: Kristeva J. Polylogue. Paris, 1977.
- Kristeva 1977a: Kristeva J. About Chinese Women, trans. A. Barrows, New York, 1977.
- Kristeva 1983: Kristeva J. Histories d'amour. Paris, 1983.
- Kristeva 1996: Kristeva J. Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limities de la psychanalyse I. Paris, 1996.
- Lacan 1985: Lacan, J. Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the *école freudienne*, tr. J. Rose, New York, 1985.
- Nezval 1981: Korespondence Vitezslawa Nezvala. Praha, 1981.

Миглена Николчина

Родена от главата

Фабули и сюжети в женската литературна история

Редактор Радко Шопов

Технически редактор Силвия Вълкова

Българска, първо издание

ISBN 954-8021-14-5

ИК „СЕМАРШ“