

ЦИТИРАЩИЯТ МОДЕРНИСТ И НЕГОВИЯТ АДСКИ ГРАД: СЛУЧАИТЕ НА Т. С. ЕЛИЪТ И ГЕО МИЛЕВ

Ангел Йгов

THE QUOTING MODERNIST AND HIS INFERNAL CITY: THE CASES OF T. S. ELIOT AND GEO MILEV

Angel Igov¹, Sofia University, Bulgaria

Abstract: *The paper discusses the issue of intertextuality in modernist poetry by means of a comparative reading of two highly intertextual poets in English and Bulgarian literature: T. S. Eliot and Geo Milev. Despite the many differences between the two, substantial parallels can be found. The paper compares the character, the sources, and functions of intertextuality in their corpus of works. Close attention is paid to the representations of modern metropolis as hell, heavily based on Dante's intertext in both cases (The Waste Land and Inferno, respectively). This shared characteristic is particularly significant for the interpretation of both poems. The paper also discusses the two poets' critical stances, searching for the motivation behind the markedly intertextual character of their work.*

Keywords: *intertextuality, modernism, tradition, city*

Изследването на междутекстовостта в литературата на модернизма е начинание, което от самото начало се сблъсква с някои противоречия. От една страна, съществена част от новаторската амбиция на модернизма е насочена към пълноценната, експресивна изява на творческия „Аз“, на личността в непосредствената ѝ сложност, извън ограниченията на овехтели литературни условности. Особено в България това схващане сякаш се налага като фундаментално навярно заради мощното влияние на символистичната поетика в развитието на българския модернизъм. Допълнително го усилва доминиращият и без това у нас афинитет към личностно-изповедното начало в поезията, където и проявите на българския модернизъм са най-широко познати и проучени. Подобен стремеж към изява на Аз-а извън оковите на литературната традиция сякаш на пръв поглед не предполага широко застъпена междутекстовост. Факт е обаче, от друга страна, че много от каноничните произведения на световния модернизъм се отличават с висока „междутекстова температура“, до степен такава, че прочитът им като самодостатъчни творби е почти невъзможен. „Одисей“ на Джеймс Джойс и „Пустата земя“ на Т. С. Елиът са

¹ Assist. Prof. Angel Igov, PhD, teaches English literature and Translation at the Department of English and American Studies of Sofia University “St. Kliment Ohridski”. His academic interests include poetics, intertextuality, and narratology. He is also a translator of fiction and poetry from English and has been awarded several national prizes. Email: amigov@gmail.com

христоматийни примери за подчертано интертекстуални произведения. Нещо повече – Юлия Кръстева по начало извлича самото понятие за интертекстуалност именно от практиките на модернизма. Макар че в българската литература липсват аналогични радикални явления, междутекстовите връзки – къде по-съществени, къде по-повърхностни – съвсем не са рядко срещани дори сред най-вписаните в изповедната традиция български символисти. Но като цяло в поезията на българския модернизъм най-подчертано междутекстово е творчеството на Гео Милев. В такъв случай навярно би било интересно да се съпостави Гео-Милевата междутекстовост с тази, която наблюдаваме у емблематични поети в други литературни традиции. Подобно сравнение не би било самоцелно, тъй като модернизмът по начало е интернационално явление. Ако се интересуваме от възможни сравнителни изследвания между българската и английската литература, то по линията на подчертаната междутекстовост „естествените кандидати“ за подобна съпоставка ще са Гео Милев и Т. С. Елиът. При това особено интересно е, че въпреки ярките разлики между двамата поети, можем да открием у тях конкретни топоси, които приканват към паралелен прочит.

Редно е все пак да направя някои уговорки относно употребата на термина „интертекстуалност“, често калкиран на български като „междутекстовост“. Ако съществува някакъв консенсус за него в академичната общност, той е, че употребите му и залегналите зад тях разбирания сериозно се раздалечават. Както се обобщава и в едно скорошно изследване по темата, „Интертекстуалността, като много от идеите, възникнали под знака на постструктурализма, може да изглежда и объркваща, и съблазнителна – заплашителна в мъглявата си абстракция и в обширните си последици“ (Вагон, 2019, р. 2). Острите различия са най-вече по линия на това дали схващаме интертекстуалността като всеобхватно явление, пронизващо и подриващо всеки текст по принцип, с последствия, простиращи се от лингвистиката до психоанализата (Кръстева, Барт), или по-скоро като характеристика на текстовете, която варира по интензитет и може да бъде измервана, класифицирана, изследвана (Женет). В тази статия възнамерявам да се придържам към второто схващане, но тук възниква допълнителното усложнение, че Женет всъщност нарича това явление „транстекстуалност“, запазвайки термина „интертекстуалност“ за един негов подтип (Genette, 1997). Макар че това понятие не е придобило толкова широка гражданственост на български език, в интерес на точността и за да избегна възможни обърквания, като цяло ще се придържам към терминологията на Женет. Именно в такъв широк смисъл, на транстекстуални практики, следва да се разбира и понятието „цитиране“, отразено в заглавието на статията. „Цитиращият модернист“ при всяко положение е по-удобно заглавие от „Транстекстуализиращият модернист“. Това понятие бездруго вече е употребявано в такъв смисъл в българското литературознание, включително и в изследване, което

има ясно отношение към проблематиката на тази статия (Protohristova, 1991). А доколкото българският термин „междутекстовост“ не е натоварен с толкова сложни теоретични дискусии, ще си позволя да го използвам и като синоним на Женетовата „транстекстуалност“ – макар че за изкушенията от терминологични нововъведения „презтекстовост“ вероятно би било добро попадение.

Разбира се, че изобилната междутекстовост в поезията на Елиът отдавна е привлякла вниманието на коментатори и изследователи. Тук не е необходимо да се прави преглед на писаното по темата. Ще се огранича само да цитирам справедливото обобщение на Хелън Бейкън, която, проследявайки репликата от „Сатирикон“, послужила за епиграф към „Пустата земя“, отбелязва: „У Елиът цитатът рядко е просто цитат, може би никога. Той е вход към света от възможности, чувства, понятия, от които е израснал и цитатът, и цялата творба, към която принадлежи“ (Vason, 1958, p. 252).

Интересът към междутекстовостта у Гео Милев не е така мащабен, но и не липсва. Клео Протохристова например разглежда поезията на Гео Милев като качествено нов етап в развитието на българската цитатна култура. За разлика от самостояния, неприкосновен и – бих добавил, декоративен – цитат, който присъства в практиките на по-ранните поети, у Гео Милев функцията на междутекстовостта е далеч по-сложна и амбивалентна, като цитатът често е много активно въвлечен в работата на собствения текст.

Цитатът огъва смисъла си в различна посока в услуга на обхващащата го поетическа творба. Осъзнаването на чуждия текст като материал, с който може да се борави, който противостои на собствения, но може и да му съдейства, води до раждането на многосъставна преднамереност. (Protohristova, op. cit., p. 47).

Подобно развитие на междутекстовите практики може да се наблюдава и в англоезичната традиция – и там Елиът ще се окаже в съизмерима позиция спрямо по-ранните поети; друг е въпросът, че в тази „многосъставна преднамереност“ той отива много по-далеч от Гео Милев, който в ред случаи обяснително обговаря използваните цитати, докато Елиът ги монтира в своите текстове далеч по-безкомпромисно. Така че когато Протохристова говори за „провокиращо неочакваната поява на даден образ, демонстративната алогичност на определен преход, максималната смислова разкъсаност при Гео Милев“ (Protohristova, op. cit., p. 49), това е вярно само в съпоставка с традиционните междутекстови практики. Но в сравнение с Елиът, цитиращият Гео Милев изглежда всъщност доста предпазлив.

Когато изследваме транстекстуалните практики, може да ни интересуват различни неща: техният характер, източниците им, функциите им, най-сетне – принципната мотивация за употребата им.

Характерът на транстекстуалните практики у Т. С. Елиът и Гео Милев е разнообразен: следвайки терминологията на Женет, откриваме интертекстове (алюзии и буквални цитати), паратекстове (основно епиграфи, но и заглавия), хипертекстове (разнообразни по-свободни и поливалентни връзки). Нека дам само няколко примера. „Пустата земя“ е христоматиен случай на изобилие от преки цитати; такива се срещат и у Гео Милев – да кажем, стихотворението „Кошмар“ цитира фрази от (театрална постановка по) „Братя Карамазови“. Стихотворението на Елиът „Портрет на една дама“ взема заглавието си от едноименния роман на Хенри Джеймс и добавя към него епиграф от пиесата на Марлоу „Малтийският евреин“. У Гео Милев най-ясният пример за заето заглавие е, разбира се, „Ад“. Тази поема е изпъстрена с какви ли не междутекстови практики, липсва едва ли не само епиграфът, но за сметка на това самият първи стих е цитат от Дантевия „Ад“. Това впрочем е доста интересно явление, попадащо на ръба на паратекста: цитатният първи стих, естествено, принадлежи на самия текст, но практически изпълнява и функцията на епиграф. Като цяло и Елиът, и Гео Милев употребяват епиграфи значително по-често от повечето свои съвременници. Най-сетне, особено важни за интерпретацията на самите произведения са сякаш по-общите хипертекстуални отношения: например „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“ прокарава многозначителни връзки с „Хамлет“, без да отразява това в конкретен цитат или паратекст (епиграфът е от Данте); а последната част на „Септември“ работи с радикални вариации върху „Илиада“ и „Орестия“.

Източниците на междутекстовост са много и най-разнообразни, като у Гео Милев наблюдаваме дори епиграфи от фолклорни песни („Иконите спят“). Някои източници обаче са общи за двамата поети: „Илиада“, „Орестия“, „Ад“, „Хамлет“. Този факт сам по себе си насочва към определени възможности за паралелен прочит през употребата на споделения източник. Елиът като цяло все пак проявява определено предпочитание към класиката. У Гео Милев, особено в по-ранните му произведения, се срещат повече цитати (най-вече епиграфи) от негови съвременници, чиито текстове навярно са го впечатлили тъкмо в онзи конкретен момент и са го подтикнали към своеобразни вариации по така намерената тема. Тук особено интересен случай е стихотворението „Главата ми“. Неговото начало („Главата ми – / кървав фенер с разтрошени стъкла“) е леко променен превод на епиграфа от Саша Чорни („Голова моя - темный фонарь с перебитыми стеклами“). Само че стихотворението източник, озаглавено „Стилизираното магаре“, е подчертано сатирично, докато „вариацията“ на Гео Милев е трагичен вик на болка и безпомощност и щеше да е такъв дори без властната асоциация с действителното раняване на самия автор. Дали тази употреба потвърждава тезите на Клео Протохристова, се оказва дискуссионно. Фактически „огъването“ на цитата тук е толкова мощно, че той е напълно изхвърлен от първоначалния си контекст, диалог между двете стихотворения няма.

Няма да се опитвам да каталогизирам функциите на транс-текстуалните практики у Т. С. Елиът и Гео Милев, това ми се струва твърде смело структуралистко упражнение. Вместо това ще пристъпя към най-конкретния и навярно изненадващ паралел между цитирация Елиът и цитирация Гео Милев, който разкрива възможност за успореден прочит на две от най-знаковите им произведения: „Пустата земя“ и „Ад“. Бързам да уточня, че замисълът, съдържанието, конструкцията и ефектът на двете поеми са много различни. Но именно поради това различие буди интерес фактът, че и двете градят образа на нереален, пъклен град, опирайки се на един и същ интертекст: трета песен от Дантевия „Ад“. Върху тази алегория е изградена поемата на Гео Милев от самото си начало, толкова добре известно в българската литература, че не е нужно да се цитира тук. А в „Пустата земя“ отпратката се съдържа в следния пасаж:

Unreal City,
 Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet.
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine.
 There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
 "You who were with me in the ships at Mylae!
 "That corpse you planted last year in your garden,
 "Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 "Or has the sudden frost disturbed its bed?
 "O keep the Dog far hence, that's friend to men,
 "Or with his nails he'll dig it up again!
 "You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"
 (Eliot, 1963, p. 65).

В българския превод на Владимир Левчев откъсът звучи така:

Нереален град
 в кафявата мъгла на зимна утрин,
 тълпа се стичаше по Лондонския мост, толкова много,
 не знаех, че смъртта е погубила толкова много.
 Въздишки, кратки и редки, се издишваха,
 всеки човек вторачен пред краката си.
 Изтичаха нагоре и после надолу по Кинг Уилиъм,
 където „Света Мария Улнот“ отмерва часовете
 с глух звук при последния звън в девет.
 Там срещнах един познат и го спрях като го повиках: „Стетсън!

Ти, който беше с мен на корабите при Миле!
 Трупът, дето беше посадил в градината си миналата година,
 поникна ли? Ще разцъфти ли тази година?
 Или внезапен скреж смути лехата му?
 Пази го от кучето, нали е приятел на човека,
 с ноктите си да не го изрови пак!
 Ти! Лицемерни читателю! – *mon semblable, – mon frère!*
 (Eliot, 2016, pp. 36-7).

На пръв поглед наистина тук не става дума за „ад“. Само че – сред монтажа от интертекстове, какъвто представлява този откъс – четвъртият стих е пряк цитат в превод от Дантевия „Ад“ (3: 55-57). Този знак е достатъчен, за да отключи цял междутекстов код, в който оттук нататък сцената се асоциира с Дантевия текст: ярък пример за онова, което Клео Протохристова нарича „изнасяне на смисловото ръководство извън собствения текст“, един от онези случаи, в които „пълноценното семантично осъществяване на собствения текст е немислимо без свързващата функция на визирана съдържателна цялост“ (Protohristova, op. cit., p. 51). И ето че стихът, в който говорителят разпознава човек в тълпата и го повиква по име, придобива могъщо внушение, което извън междутекстовия код не би притежавал. Това не е просто познат, срещнат на улицата; както се случва отново и отново на Данте в ада, така и тук говорителят разпознава сред тълпата мъртъвци един грешник, когото вика при себе си с въпроси. Стетсън обаче не отговаря, а вместо това в края на пасажа е приравнен със самия читател през прочутия цитат от уводното стихотворение към „Цветя на злото“. Читателят ли е запратен тогава там, сред тълпата от сенки в нереалния мегаполис – в модерния ад? Спектърът от внушения и идентификации е особено сложен, но нещо подобно става и в поемата на Гео Милев: там през употребата на второто лице също работи едно реторическо припокриване между говорител/автор и читател. Двусмислието само донякъде се разрешава от факта, че когато този комплексен „ти“ – с неговия напразен зов: „Пусни ме, спирала!“ – пропада в модерния ад, неговите обитатели без колебание го разпознават като поет, способен да даде глас на тяхното анонимно страдание („Виж ни, поет!“). И Елиът, и Гео Милев се вълнуват от определен Дантев мотив, разпознаването между живия и мъртвия, само че с обратен знак. У Елиът този интерес към неуспешното разпознаване и липсата на комуникация се оказва устойчив: откриваме го още в „Любовната песен на Дж. Алфред Пруфрок“, в чийто епиграф от „Ад“ грешникът Гуидо демонстрира именно своето неосъзнаване, че Данте е посетител, който ще се завърне в света на живите.

Успоредният прочит на двете поеми може да продължи и по-нататък. Любопитно е как знаков топос на адския град и в двата случая се оказва Темза. У Елиът говорителят се обръща към персонифицираната

река (“Sweet Thames”) в ироничен ключ и отново в присъствието на интертекст, този път от Андрю Марвел. У Гео Милев Темза е не само част от пейзажа, но и демоничен „трафикант“ на мигранти от цял свят. Няма спор, че Темза е ключов елемент от лондонската топография; но тук не толкова важно е колко често се споменават в традицията реките, протичащи през Хадес, които – като всички реки в античната митология – не са само водни басейни, а на свой ред божества или духове.

А долу
под тежкия пласт на мъглата
разлива се мътната Темза –
далеко протича
и мъкне, довлича
от всички морета, от всички земи
калта на света
– всемирната черна мизерия –
(Milev, 1995, p. 73).

Фактът, че Темза е избрана за реката на модерния ад, наред с други аргументи в самия текст и извън него, дава основание на Биляна Курташева да твърди, че адският град в поемата на Гео Милев е тъкмо Лондон (Kurtasheva, 2018, pp. 44-47). Дали ще търсим конкретно означавемо зад тази кошмарна урбанистична панорама, или ще я четем като алегоричен образ на модерния мегаполис изобщо, вероятно е въпрос на подход и предпочитания. Асоциациите с Лондон със сигурност са налице и специално Темза е повече от очевидна. По-интересното е, че както Елиът, така и Гео Милев независимо един от друг представят модерния мегаполис (Лондон) като алегория не просто на християнския ад, а тъкмо на Дантевия ад. Разликите, разбира се, са много. У Милев това кончето е подготвено още в самото начало на поемата: започваме от Данте, заявяваме, че днешният ад е радикално различен и – жт – пляс! – озоваваме се в мегаполиса, който именно е въпросният ад и който по-нататък започва да се свързва конкретно с Лондон. У Елиът движението е обратно: пред нас внезапно израства „нереален“ град, в който обаче директно е назован реален лондонски топос, а веднага след това чрез пряк цитат е внесен Дантевият интертекст, така че „нереалният Лондон“ да се асоциира с Дантевия ад и всичко по-нататък да придобие такива алегорични измерения. За поемата на Гео Милев не изглежда толкова важно дали читателят ще разпознае Лондон – всъщност Курташева изтъква, че българската критика дълго време така и не го е посочила.² За поемата на Елиът обаче е твърде съществено плътното присъствие на Лондон, за да сработи функционалното противоречие, в което градът е описан с конкретни разпознаваеми топоси,

² Всъщност разчитането на адския град като Лондон се открива и у Елка Димитрова, например: „Градското пространство се конкретизира до намеци за един конкретен град – Лондон („лордове“, „Темза“, „кеби“). (Dimitrova, 2001, p. 107).

но при все това е „нереален“. В разпиляното, посттравматично следвоенно съзнание нереален е тъкмо живият град – много подобни са възприятията на Септимъс, героя от „Мисис Далауей“ на Вирджиния Улф, който вече действително страда от посттравматичен стрес. Пъкленият характер на Гео-Милевия град се преживява по друг начин: съвсем не през избледняване, а напротив, през експресивно внушената груба и сурова реалност.

Различни са не само внушенията, но и методът. Елиът, както и другаде, разчита на ерудицията на читателя, способен сам да възстанови съответния интертекст, и поема риска алюзията да остане неразчетена. Вярно е, че при публикуването на поемата той я снабдява с бележки, но и познавателната им стойност, и сериозността им остават донякъде съмнителни: това е продължаваща дискусия сред изследователите на творчеството му. Гео Милев се чувства длъжен да обясни съвсем ясно за какво говори. Разбира се, един съвсем незапознат с Дантевата поема читател би останал озадачен и от неговите препратки, но във всеки случай ще му е предоставена надеждна „карта“ на алюзиите и цитатите. Освен това в поемата на Гео Милев друг съществен транстекст освен Дантевия няма. Докато в „Пустата земя“ именно в тази част междутекстовата машина се задвижва на пълни обороти. „Разговорът“ между говорителя и Стетсън все по-видимо става изграден от цитати. И последният стих, шеговито казано, е нещо като щракване с пръсти. Ако случайно разсеяният читател не е забелязал, че си има работа с монтаж, цитираният във френски оригинал стих, който на свой ред е обръщение към читателя, би трябвало най-сетне да го просветли. Неслучайно едно от първите неща, които научава студентът, изучаващ творчеството на Елиът, е че „Пустата земя“ изобилства от цитати и алюзии. Както находчиво отбелязва един от класическите изследователи на Елиът, Хю Кенър: „Градовете се построяват с развалините на предишни градове, също както „Пустата земя“ е построена от отломките на по-стари стихотворения.“ (Kenner, 1959, p. 160). Очевидно е, че нито в „Ад“, нито в някое друго произведение на Гео Милев можем да говорим за такова централно, структуроопределящо значение на междутекстовостта.

И все пак, колкото и много да са разликите между „Пустата земя“ и „Ад“, говоренето за тях е възможно само поради забележителното съвпадение. И двата текста работят със семантичен триъгълник „Данте-Ад-Лондон“, дори ако вътре в триъгълниците произтичат различни операции. За картографията на междутекстовостта в модернизма не е без значение фактът, че такъв семантичен триъгълник се задейства почти едновременно у двама иначе много различни поети модернисти в противоположните краища на Европа. А и сам по себе си паралелният прочит осветява съществени аспекти от начина, по който работят тези текстове.

Поемата „Ад“ е публикувана през 1925 г., но според указанията на автора ѝ е писана през 1922 г., тоест през същата година, в която излиза

„Пустата земя“ – най-напред в списанието „Крайтириън“, почти веднага след това и като отделна книга. Възниква един логичен въпрос: възможно ли е българският поет да е познавал произведението на Елиът? Образът на Гео Милев като ерудиран и страстен пропагандатор на европейския модернизъм и авангард сякаш предполага положителен отговор. И въпреки това коректният отговор е: вероятно не. Никъде в критическите текстове на Гео Милев, никъде по страниците на „Везни“ или „Пламък“ не се споменава името на Т. С. Елиът. Нещо повече: никъде не се споменават и Езра Паунд, Джеймс Джойс, Вирджиния Улф, Д. Х. Лорънс, Уиндам Луис, изобщо нито една от активните в онзи момент фигури на англоезичния модернизъм.³ Това е само по себе си удивително. Гео Милев е добре запознат с актуалните литературни събития в Германия, Русия и Франция; също така добре запознат е и с класическата английска литература, но английският модернизъм е останал изцяло извън полезрението му. Възможно е тази липса на интерес да е свързана с едно трайно погрешно впечатление. През 1914 г. той пише от Лондон писмо до баща си, в което между другото се оплаква от състоянието на английския културен живот: „Как ли намират тия хора смисъл в живота си – пуст и лишен от всяка култура, т. е. вътрешен живот. Доколкото можах да разбера, досега модерна поезия – за която говоря аз – в Англия не съществува. Да живеят Марк Твените комедии!“ (Milev, op. cit., 250).⁴ Истината е, че само месец по-рано излиза първият брой (от общо два) на списанието „Бласт“, ярко средище на ранния лондонски модернизъм, редактирано от Паунд и Луис. Сравнителен прочит на „Бласт“ и „Везни“ на свой ред би бил доста интересно занимание. Не е чудно, че това издание с ограничен тираж е убягнало на пристигналия от Лайпциг младеж, неразполагащ с контакти в артистичните среди на Лондон. Но Гео Милев пропуска и всичко, случило се по-нататък в английския модернизъм. От У. Б. Йейтс той „скача“ направо на антологията на Ъптон Синклер „Вик за правда“, която превежда през 1924 г. Така поне изглежда на този етап – архивът му и досега не е изцяло проучен.

Поезията на Гео Милев така или иначе остава най-междутекстово натоварената поезия в българския модернизъм. Каква е обаче мотивацията за тази подчертана междутекстовост – у Елиът и респективно у Гео Милев? В случая с Елиът тя е едновременно по-сложна и по-ясна, доколкото и неговите критически статии засягат, макар и непряко, този въпрос,

³ Първото споменаване на Джойс в българската периодика е от 1927 г. във в. „Напредък“; на Лорънс и Улф – през 1931-32 г. в сп. „Българо-британски преглед“. (Rusenova, Filipova, 2000, pp. 348-352). За съжаление не разполагам с данни за първото споменаване на Т. С. Елиът, но е твърде възможно във второто списание (излизало от 1927 до 1940 година) да се среща и неговото име. Първите преводи на Елиът обаче се появяват едва през 1969 г., дело на Цветан Стоянов.

⁴ В същото писмо се споделят и впечатления от Лондон, чийто отглас ясно се долавя осем години по-късно в „Ад“.

докато Гео Милев, може би донякъде учудващо, не му отделя внимание в иначе амбициозната си критическа дейност. Ключово в това отношение е навярно най-известното есе на Елиът, „Традиция и индивидуален талант“ (1919), което застъпва тези, наглед доста отдалечаващи се от естетиката на модернизма. За Елиът индивидуалният талант се осъществява най-пълно тъкмо във взаимодействието си с традицията – макар че разбирането му за традиция е доста смътно:

Тя включва на първо място историческото чувство, което можем да наречем почти незаменимо за всеки, който би продължил да бъде поет след двадесет и петата си година; а историческото чувство включва възприятие не само за отдавнашността на миналото, но и за неговото присъствие в настоящето; историческото чувство принуждава човек да пише не просто с принадлежност към своето собствено поколение, а с усет, че цялата европейска литература от Омир насам, и с нея цялата литература на неговата страна, съществува едновременно и съставя едновременен ред. (Eliot, 1932, p. 49).

Настояването върху това „историческо чувство“ и мястото на индивидуалния талант в така създадения ред, който именно осмисля творчеството му, води Елиът до известното сравнение на твореца с веществото катализатор в химическа реакция, което произвежда мощен ефект, оставайки непроменено. Това е неговата „безлична теория на поезията“ – хвърлена ръкавица в лицето на романтичeskото разбиране за ролята на творческото въображение.

Всичко това действително разкрива основни противоречия в модернисткото отношение към традицията, макар че есето на Елиът не бива да се приема като програмен манифест, дори ако често е било четено именно по този начин. Хю Кенър изрично изтъква, че то е писано като провокация към читателите на списание „Егоист“ и в това си качество съзнателно хвърля твърдения, които тъкмо на тези читатели биха се видели контраинтуитивни (Kenner, op. cit., p. 112). И все пак, не можем да не се съгласим, че подобно схващане за осъществяването на поета тъкмо чрез заставането му в традицията е едно възможно обяснение за мащабната употреба на алюзии, цитати и епиграфи в поезията на Елиът. Както обобщава цитираната в началото на статията Скарлет Барън:

Чувството на Елиът за литературата като постоянно еволюираща система, в която миналото бива променяно от настоящето не по-малко, отколкото настоящето е оформяно от миналото, е в най-чист вид интертекстуално виждане за изкуството. (Baron, op. cit., p. 78).

Докато съвсем различно изглежда разбирането на Гео Милев за ролята на индивидуалния талант. Най-категорично изразено ще го открием в краткия манифестен текст „Небето“, отново писан приблизително по същото време като есето на Елиът (1920): „Бог Аз твори нови, свои форми – художествени форми. Това е изкуството. Затова: Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“ (Milev, op.

cit., p. 186). Колкото до традицията – в критическите статии на Гео Милев тя обикновено върви с епитета „мъртва“. Затова изглежда странно, че авторът на тъкмо такива критически текстове е и най-често цитирацията модернист в българската литература. Този парадокс навярно заслужава да се изследва по-внимателно. Тук ще се ограничим с наблюдението, че авторът на „Небето“ и авторът на „Традиция и индивидуален талант“ очевидно имат съвсем противоположни идеи за отношенията между Аз-а, традицията и творчеството. И различията им не опират до това дали Аз-ът е повелител на творбата, или само неин катализатор; Елиът и Гео Милев биха имали сериозни противоречия по въпроса доколко Аз-ът изобщо може да намери адекватно и кохерентно изражение. Цялото творчество на Елиът е пронизано от несигурност във възможността за разкриване на Аз-а – и това в известен смисъл го прави по-модерен (или постмодерен). Хю Кенър е прав, когато посочва, че в поезията на Елиът Аз-ът понякога се оказва изобщо несъществуващ: „Зад декора на самодостатъчността – подготвената усмивка, нагласената чаша – лежи Аз-ът: загадка, нередко илюзия. Кухите хора са изцяло маски, лишени от съдържание“ (Kenner, op. cit., p. 37). Гео Милев сякаш не изпитва подобна несигурност, поне в текстове като „Небето“. От друга страна, може да се твърди, че подвижната гледна точка на Поета в „Ад“, която „поякога дори прелива в своите обекти, за да се получи оная причудлива сплав, присъща на експресионизма“ (Dimitrova, op. cit., p. 109), говори за такова разколебаване. А по-нататък, при всички резерви към твърдолинейния марксистки прочит, на който е подлаган Гео Милев, не можем да не забележим, че по времето на „Пламък“ в неговото писане „Аз“ отчетливо се е заменило с „ние“ – както в поезията („Септември“), така и в публицистиката („И свет во тме светитя“).⁵ Елиът, от своя страна, ще търси изход от загадките на Аз-а в организираната религия. Но една от най-характерните черти на „Пустата земя“ е тъкмо преливането на различни гласове, в които често се оказва трудно да се открие определен Аз. А подобен ефект се наблюдава и в поемата на Гео Милев.

Нека уточним още един момент: бихме разбрали погрешно Елиът, ако сметнем неговото отношение към традицията и въобще към миналото за обикновено преклонение или търсене на убежище. Той се интересува от възможностите за едновременно съществуване на миналото и настоящето, така че те взаимно да си влияят: „Онзи, който е оценил тази идея за ред, за формата на европейската, на английската литература, не би намерил за нелепица това, че настоящето следва да променя миналото също така, както миналото направлява настоящето.“ (Eliot, op. cit., p. 50). Такъв ефект преследва и неговият метод в „Пустата земя“, където

⁵ Традиционната теза за двата периода на Гео Милев обаче е действително пресилена: и в художествените, и в критическите му текстове се наблюдава подчертана приемственост, както убедително показват съвременните български изследователи (виж например отново Dimitrova, op. cit., pp. 71-76).

фрагментите от миналото – историческо, литературно, митологично – постоянно „стърчат“ в обърканото лутане из обезсмисления следвоенен свят. Но стърчат именно като фрагменти, които да подпират развалините. Защото в тази „пустош“ миналото може да съществува само по този начин. В своята ценна контекстуализация на Елиът Ерик Сварни прави интересна съпоставка с Валтер Бенямин, за да покаже как и у двамата тази разбита на фрагменти традиция придобива смисъл като контрапункт на настоящето:

Но у Елиът, както и у Бенямин, макар че традицията е сведена до „фрагменти“, цитатите и литературните отпратки, прехвърлени в своята нова среда, подчертават, че тъкмо защото миналото е чуждо, неговото значение може да бъде пренесено върху настоящето... Миналото едновременно е свързано чрез тематично съприкосновение с настоящето, но и радикално разривно. (Svarny, 1988, p. 164).

И ако приемем това разбиране за миналото и за традицията като колекция от фрагменти, намираща се в динамично противопоставяне с настоящето, ще видим, че между Елиът и Гео Милев започват да се разкриват нови сходства. Българското литературознание традиционно четепозоваването на Данте в „Ад“ като разграничение, пародия, отхвърляне (вж. напр. Sugarev, 1988, pp. 86-7), но подобен прочит сякаш подценява фундаменталното значение на тази полемична междутекстовост за поемата: без нея конструкцията на адския град би се оказала твърде „хлабава“. Да, „Ад“ експлицитно отхвърля традицията – Данте е анданте, Вергилий е лъжа – обаче в същото време се опира именно на нея в своето реторическо салтомортале, за да може да изобрази друг, съвременен „ад“. Така съвремието се осмисля чрез творческото разрушаване на една изгубила своята кохерентност традиция на „целомъдри, спокойни терцини“ и неговият адекватен израз е по необходимост накъсан и фрагментарен – „радикално разривен“, по изказа на Сварни, „галоп“, в който става напълно възможно първият скок да бъде „изпреварен от втория“. В това радикално усвояване на фрагментите от миналото двете иначе толкова различни поеми още веднъж са съзвучни.

Паралелът между „Пустата земя“ и „Ад“, видян в по-широкия контекст на творчеството на Т. С. Елиът и Гео Милев, е сложен и противоречив, но във всеки случай разкрива изненадващи сходства. А тъкмо изненадващите паралели са едно важно достойнство на сравнителния прочит. Произведенията на българския модернизъм често са били четени в контекста на френския, немския и руския модернизъм – макар и по-скоро в традиционното търсене на родства и влияния, а не с разширената свобода, която предоставя на изследователя компаративистиката. Но сравнителните прочити на български и английски текстове не са толкова разпространени. В това отношение има поле за още изненади.

References

- Bacon, H. H. (1958). The Sibyl in the Bottle. *The Virginia Quarterly Review*. V. 34, No. 2 (Spring 1958), 262-276.
- Baron, S. (2019). *The Birth of Intertextuality: the Riddle of Creativity*. London and New York: Routledge.
- Dimitrova, E. (2001). *Izgubenata istoria: Aspekti na mitologichното i istorichното v bulgarskata poezia ot 20-te godini na XX vek* (Geo Milev, Nikola Furnadzhiev, Nikolay Liliev, Atanas Dalchev). Sofia: Izdatelski tsentar Boyan Penev. [Димитрова, Е. Изгубената история: Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев). София: Издателски център „Боян Пенев“, 2001.]
- Eliot, T. S. (1932). *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen.
- Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems 1909-1962*. London and Boston: Faber and Faber.
- Eliot, T. S. (2016). *Izbrani stihotvorenia*. Transl. Vl. Levchev. Plovdiv: Zhanet-45. [Елиът, Т. С. Избрани стихотворения. Прев. Вл. Левчев. Пловдив: Жанет-45, 2016.]
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.) Linkoln NE and London: University of Nebraska Press.
- Kenner, H. (1959). *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. New York: McDowell.
- Kurtasheva, B. (2018). *Po raba na sravnenieto: Yavorov i Rolling Stones i drugi ne/vazmozhni intertekstove*. Plovdiv: Zhanet-45. [Курташева, Б. По рѣба на сравнението: Яворов и „Ролинг Стоунс“ и други не/възможни интертекстове. Пловдив: Жанет-45, 2018.]
- Milev, G. (1995). *Izbrani proizvedenia v dva toma*. V. 1. Sofia: Hristo Botev. [Милев, Г. Избрани произведения в два тома. Т. 1. София: Христо Ботев, 1995.]
- Protohristova, K. (1991). *Blagozvuchieto na disonansa. Opiti varhu mezhdutekstovostta*. Sofia: Sofia University Press. [Протохристова, К. Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1991.]
- Rusenova S., Filipova, K. (2000). Prozata na modernizma. In: A. Shurbanov, V. Trendafilov (Eds.) *Prevodna retseptsia na evropeyskata literatura v Bulgaria*. V. 1: *Angliyska literatura*. Sofia: BAN. [Русенова, С. и К. Филипова. Прозата на модернизма. В: Ал. Шурбанов и В. Трендафилов, съст. *Преводна рецепция на европейската литература в България*. Т. 1: *Английска литература*. София: БАН, 2000.]
- Sugarev, E. (1988). *Bulgarskiat ekspresionizam*. Sofia: Narodna Prosveta. [Сугарев, Е. Българският експресионизъм. София: Народна просвета, 1988.]
- Svarny, E. (1988). *The Men of 1914: T. S. Eliot and Early Modernism*. Milton Keynes: Open Univeristy Press.