

**КАКВО ПИТА ПОЕЗИЯТА?
(ТОМАЖ ШАЛАМУН, КОНСТАНТИН ПАВЛОВ,
БИНЬО ИВАНОВ)**

Людмила Миндова

Институт за балканистика с Център по тракология, София

**WHAT DOES POETRY ASK?
(TOMAŽ ŠALAMUN, KONSTANTIN PAVLOV, BINYO IVANOV)**

Liudmila Mindova

Institute of Balkan studies and Centre of Thracology, Sofia

„What does poetry ask“ is a question through which we are trying to look intently at the essence of poetical language. Our observation dwells on specific poetry books that were published in the last decades of the previous century and at the beginning of the present one. The selection of the authors and the books does not aim at creating hierarchies or forcing judgements. Although the three authors boast an outstanding output and acclaimed presence in literature, the choice was first provoked by the ability of their works to phrase and evoke questions. If poetry can provide answers, then those answers arrive via questions. Poetical space is a space of rewriting the rules of „the social contract“, as far as language is the base without which neither the contract, nor society, are possible. Yet at the same time poetry is a ceaseless opening towards subjective sensuousness and it is open not towards societies, but towards personalities; such personalities who are ready to transgress the security of the well-known and the territories of certain truths, towards the infiniteness of the question.

Key words: Theory of poetry, lyrical interrogation, information and meaning, allegory, metaphor, enigma, poetics and politics

През 2011 г. словенското издателство „Студентска заложба“ публикува книга с минималистично заглавие от само четири букви – *КОГА*. Заглавието е отпечатано върху искрящо бяла корица, чиято белиота се откроява още повече върху максималистичния обем на самото издание. Това е книга, издадена по случай седемдесетгодишнината на

един от най-забележителните словенски поети на ХХ век – Томаж Шаламун (1941 – 2014). Книга, в която е представен подбор от 40 негови стихосбирки и непубликувани по-рано стихотворения. Изданието е с наистина впечатляващ обем – 1000 страници.

Шаламун започва да публикува поезия в началото на 60-те години на миналия век и ако присъствието му е забелязано веднага както от читателите, така и от поетите и от специализираната критика, това се дължи особено на неговия ярко различаващ се поетически език. Един друг голям поет на ХХ век, Иво Светина, припомня, че със самата си поява в словенската поезия Шаламун предизвиква пълен шок както в идеологическите, така и в естетическите очаквания. През 1965 г., напомня Светина, в един и същи брой на списание „*Naši razgledi*“ са публикувани няколко стихотворения на Шаламун и в непосредствена близост с тях *Писмо* от Изпълнителния комитет на Главния комитет на Социалистическия съюз на словенския работнически народ (известно с абревиатурата *Pismo IO GO SZDL*). Това „съвпадение“ за чувствителния читател, а Светина е такъв, е важно, тъй като писмото се отнася тъкмо до езика. Нещо повече, писмото декларира съзнанието, че социалистическата словенска работническа класа е „зряла“ до степен да се „погрижи“ за „отношението към народния език“ (Светина 2011: 905). Иво Светина отделя голямо внимание на това писмо, тълкувайки го именно като недоумение на идеологическото съзнание спрямо дълбокия разрыв в пространствата на смисъла, който оголва поезията на Шаламун. Същият този разрыв е отразен и в публикуваната през 1967 г. „Словенска литература 1945 – 1965 г.“, чиито автори по отношение на Шаламун пишат: „демонстративно прекъсва връзката с две от най-чувствителните ядра на словенската поетическа традиция“ (Светина 2011: 902), имайки предвид две негови пародии: едната – на стихотворение на модерниста Отон Жупанчич, а другата – на известен патриотичен химн.

Няма читател и изследовател на поезията на Шаламун, който да не е забелязал този ярък пародиен тон на стихотворенията му, както и парадоксалния изказ, който е в сърцевината на неговата поетика. Именно в това отношение Шаламун е особено близък до поезията на двама български поети, с които дебютира приблизително по едно и също време – Константин Павлов и Биньо Иванов.

Тъй като Шаламун пише по време на безпардонно навлизане в границите на интимността от системите за контрол, това е една от наистина сериозните причини за унищожаване на комуникативната функция на езика. Поезията на Шаламун е комуникативна в хоризон-

та на смисъл, който отказва да бъде превърнат в инструмент за идеологически злоупотреби. Тя превръща в постоянна поетическа стратегия онова, което през 1977 г. Едвард Коцбек изразява в известното си стихотворение „Микрофон в стената“:

Така, сега сме само ти и аз,
вече няма друг освен нас двамата.
И все пак няма да те пусна,
ти няма да се укротиш, да се отпуснеш,
сега ще разбереш какво е работа,
ще слушаш моето мълчание,
а моето мълчание е покъртително
и те захвърля в бездната на истината.
Сега ме слушай по-внимателно от всякога,
животно без очи и без език,
чудовище единствено с уши.
Моят дух ти говори без глас,
вика безшумно и вие
от неистова радост, че сега си тук
и ме подслушваш, ти, Велико Подозрение,
ти, жадуващ вечно за разкритие.

Срещу „Разкритието“ на (из)следователя поезията поставя откровението на езика, което започва да изразява неизразимото все по-често в мълчание и абсурд. Затова и не е случайно, че смисловият бунт на Шаламун е възприеман от мнозина, и то далеч не само словенски, поети като откровение. Откровение е начинът, по който тази поезия иронизира насилието върху себе си.

Едно от стихотворенията, които показват този иронизъм особено ярко, е „видяхте ли човека, който пи вода?“ от публикуваната през 1968 г. стихосбирка на Шаламун „Предназначението на пелерината“. Тъй като цялото стихотворение е създадено под формата на въпроси и отговори, нека го представим изцяло заради начина, по който пародира и обезсмисля следователските практики:

видяхте ли човека който пи вода
видях човека който пи вода
държеше ли в ръцете си стомна
в ръцете си държеше стомна
лежеше ли гледайки към слънцето
лежеше гледайки към слънцето
стана ли после и гледаше ли към земята
стана после и гледаше към земята
беше ли прегърбен

беше прегърбен
беше ли слаб и висок
беше слаб и висок
видяхте ли човека който пи вино
видях човека който пи вино
държеше ли в ръцете си стомна
в ръцете си държеше стомна
лежеше ли гледайки към слънцето
лежеше гледайки към слънцето
стана ли после и гледаше ли към земята
стана после и гледаше към земята
беше ли прегърбен
беше прегърбен
беше ли слаб и висок
беше слаб и висок¹

Това стихотворение е най-ниско информативно от гледна точка на обичайната, очаквана от езика информативност. Неговият висок метафоризъм е очевиден за посветения в поезията, но абсолютно изпльзващ се за погледа на онзи, който търси буквалност. От чисто граматическа гледна точка, стихотворението използва максимално опростени конструкции, с което само подсилва пародийната си насоченост. Тази пародийност, разбира се, не е отнесена към ясно разпознаваемия библейски хипотекст, чиято недвусмисленост се подчертава от симетричността на стихотворението (вода/вино). Пародира се абсурдната полицейска машина, която винаги остава сляпа за очевидното. Стихотворението е особено ценно именно с повторемостта на въпроси, които на пръв поглед се стремят да установят самоличност, а всъщност задават ритъм, който вътрешно действа срещу конкретизацията и в посока на разколебаване на сигурността. Прегърбен, слаб и висок са характеристики, които само подвеждат и осмиват очакванията за получаване на ясен образ. Отклонение от логическия схематизъм са въпросите „лежеше ли гледайки към слънцето“ и „стана ли после и гледаше ли към земята“, защото това на пръв поглед са безсмислени въпроси, но тъкмо натрупването на такъв тип въпроси в поезията на Шаламун руши обичайните смислови връзки и изгражда нов смислов порядък. Шаламун създава метафоризъм, в който ясно разпознаваеми културни кодове се въвеждат в нов тип логически вериги. На мястото на буйната метафорика Шаламун предпочита опростени граматически

¹ Всички цитирани стихотворения на Томаж Шаламун са по изданието Шаламун 2015.

конструкции, но усложнени максимално от гледна точка на самото съществуване на смисъла.

Максималната изчистеност и сгъстеност на това стихотворение не оставя след себе си информиран читател. Със сигурност обаче остава такъв, който задава въпроси. Защото самò изградено под формата на въпроси и отговори, стихотворението постоянно извиква нови – един и същ ли е човекът, който пие вода и който пие вино; стомната една и съща ли е; как водата и виното се отнасят към земята и слънцето; кой задава въпросите и към кого (кои) са отправени; какво в крайна сметка е „свидетелството на поезията“, ако си припомниш известното заглавие на Чеслав Милош...

Поезията на Шаламун изобилства с въпроси още от първата му стихосбирка „Покер“ (1966). Нещо повече, още от тази книга тръгва линия в поезията му, която ще продължи да се развива и по-насетне. Става въпрос за поставянето на известни културни символи в имитираната сгъстеност и икономичност на разговорната реч. Шаламун използва изключително често елипси в стиховете си и съзнателно изпуска или подменя елементи от речта така, че да задълбочи чувството за несигурност и неуловимост на смисъла. Тук своеобразен програмен характер има стихотворението „Гъбки III“, което демонстрира тази езикова икономия чрез довеждането ѝ до абсурд. То е структурирано чрез речеви действия на отхвърляне и премахване:

ще премахнем някои ненужни числа
така че най-накрая да можем спокойно да дишаме
и свободно да броим
едно две три седемнайсет
ще премахнем всички думи
които имат по-малко от пет букви
защото е напълно ясно
че такива думи само се търкалят
...
ще премахнем далака
защото за какво ни е далак
когато си имаме черен дроб и бели дробове
и изобщо толкова неща в излишък
и Сицилия
защото патологията е естествена

Последният цитиран стих изглежда важен по отношение на поетическата стратегия на Шаламун, тъй като можем да го възприемем като „оголване на похвата“. Шаламун има зад гърба си силната тра-

диция на абсурдистката литература и е безспорно, че се чувства близо до нея. Цялото стихотворение демонстрира градация на абсурдния редукионизъм и чрез самата „аргументация“ на действията тази демонстрация става още по-очевидна. „Защото патологията е естествена“ е обаче твърдение, което в най-пълна степен отпраща към абсурдистката естетика, задвижваща поезиса на Шаламун. Самият финал на стихотворението е ироничен в крайна степен и това след дългата серия прокламирани съкращения се осъществява неочаквано с автопародиращ удвоен въпрос: „и какво после какво после“. Какво после, когато вече няма какво да бъде премахнато, да бъде съкратено...

Шаламун често организира стихотворенията си чрез въпросителни конструкции, които иронизират самия смисъл на въпроса. Така е както в стихотворенията, пародиращи жанра на интервюто, така и в онези, които пародират следствията разпит. Тук е адекватно да се припомни един цитат от Елиас Канети: „Всеки въпрос е проникване. Използван като средство на властта, той се врязва в тялото на запитания като нож... До голяма степен свободата на личността зависи от възможността да се защитава от въпроси. Най-жестоката тирания е тази, която си позволява най-жестоки въпроси“ (Канети 1996: 227).

Думите на Канети изглеждат важен ключ към много от въпросите както в поезията на Шаламун, така и на Константин Павлов и Биньо Иванов, тъй като създаденото от тях иронизира практиките на тоталитарната държава. Поезията на Константин Павлов изобилства с въпроси – пародии на разпита, но може би едно от най-последователните в това отношение е стихотворението „Защо!“. Показателно е даже това, че въпросителните конструкции в текста са въведени не с въпросителен, а с удивителен знак, което усложнява и подчертава функциите им в текста. И Томаж Шаламун, и Константин Павлов показват силно сродство в начините, по които обезсмислят и осмиват идеологическия говор. При това може да се каже, че те често прибегват към двойствена стратегия – от една страна, рушат последователно яснотата и логиката на фразата, от друга страна обаче, „подхвърлят“ достатъчно недвусмислени сигнали, с които подсилват смисъла на друго равнище.

Стихотворението „Защо!“ на Константин Павлов се отключва с посвещение, което е важно със своята недвусмисленост: „На всички, дето хиляди пъти са ме разстрелвали с полицейското: „Защо?“, посвещавам тази проста и ясна историйка. С уважение: Авторът“ (Павлов 1993: 78). „Простотата и яснотата“ на „историйката“, разбира се, са намек за онази очевидност на поетическия текст (или изобщо на истината), която остава най-малко видима тъкмо за окото на следователя.

Факт е обаче, че конструкцията на стихотворението е максимално опростена и имитира формата на разпита, както е факт, че противно на „полицейските усилия“ условията в стихотворението ги диктува не разпитващият, а отговарящият. И именно отговарящият е този, който последователно в „разпита“ създава кръговата структура на произведението. На въвеждащото посвещение отговаря заключителен отговор:

– Кой ще ни го обясни след сто години?
Някой друг.
Ако не го убиете
с обвинителни въпроси
още в майчината му утроба.

Тази кръговост на конструкцията има свой паралел в съдържателен план. В отговорите, обясняващи същността на „Крон-жиг“, постепенно се разбира, че тази „почти вълшебна риба“ си е начертала „кръг от олио“, „Даже олиото си е нейно собствено“. „Крон-жиг“, другояче казано, пародира самата двойка „жертва – мъченик“, довеждайки до абсурд нелепата позиция на своята зависимост от диктата на „следователя“. Най-силният сарказъм спрямо полицейщината е в постоянно повтарящия се отговор, с който Крон-жиг отговаря на въпроса „Защо!“:

„Искам
сламена шапка
с козирка!“

Подобна ярка пародийна нагласа към „обвинителните въпроси / още в майчината му утроба“ показва и Томаж Шаламун в стихотворенията си „видяхте ли човека който пи вода“ и „отваряше ли му очите? мислеше ли го за враг?“. И двете стихотворения са написани под формата на въпроси и отговори, но представляват различни въображаеми реализации на разпита. Те се различават от другите „въпросителни“ стихотворения на Шаламун най-вече по синтаксиса си и по безспорната имитация на следствените формули, подлагани на постоянно иронизиране от лирическият говорител. При това характерна за този тип стихотворения е силната резервираност на отговорите и тяхната максимална сгъстеност, сякаш в единственото желание да се предостави колкото се може по-малко информация. Всъщност именно тази сгъстеност е нещо поначало характерно за поезията, чиято висока степен на метафоричност и символност се дължи на икономич-

ността на фразата. Като се има предвид обаче, че и тримата поети, за които в момента говорим, пишат във времена на особено силен контрол над свободата на мисълта и изразяването, а едновременно с това и на всеобща политическа лъжа, очевидно е, че сгъстеността и кодираността на поетическия език е едновременно и етичен, и естетически избор. Затова и неслучайно точно по това време поетът Иван Цанев ще напише в стихотворението си „Между два разговора“ (1968, 1977) следното:

По-малко говори,
по-малко говори
и ако можеш – истината само!

Ако едно от емблематичните „въпросителни“ стихотворения на Константин Павлов е „Интервю в утробата на кита“ (1981), стихотворение, което е изградено върху хипотекстуалната основа на библиейския сюжет за погълнатия от кита Йона, впечатляващо е, че Томаж Шаламун има две стихотворения, също посветени на Йона. Едното стихотворение – „Йон“ – е от публикуваната му през 1971 г. поетична книга „Поклонение пред Марушка“, а другото – „Йона“ – от книгата „Черен лебед“ (1997). Фигурата на библиейския пророк очевидно предизвиква интереса на поетите заради житейския си път – едновременно необичаен и неповторим, но и мъчителен заради пророческата дарба. Нека напомним обаче, че нито Константин Павлов, нито Томаж Шаламун се самосъздават като творци по модела на библиейските пророци. В действителност те пародират този модел и за разлика от модернистките или пролетарските поети го използват като отклонение от предсказуемата линия на желаните идеологически пророчества. Тук е основата, задвижваща стиха в две от най-известните стихотворения на Константин Павлов по тази тема: „Бог обича своя секретар“ и „Друг диктува“. Тъй като в „Интервю в утробата на кита“ образът на лирическият говорител е изграден като съвременна паралелна версия на библиейския пророк, иронизиращата стратегия там е прокарана чрез профанизирането на самото пророчество. Лирическият говорител не е Йона, който също е участник в стихотворението, но той също има свой разказ за станалото, има същевременно и свое пророчество. Това пророчество обаче излиза от бонтона на идеологически и морално коректното говорене. Оразличаването от уравниловъчното словоохотливо безсмислие тук става чрез:

пушех и мълчах,
мълчах и пушех...

Пророкуването за бъдещето също отказва да даде недвусмислен разказ. Нещо повече – то е пророкуване чрез умишлено отбягване да се предостави пряк отговор за съдбата на лирическия човек:

Аз не знам,
но знам, че Кита
фасове ще плюе
три десетилетия
и ще замърсява океанската среда.

От двете стихотворения на Томаж Шаламун за библейския пророк само първото имитира жанра на интервюто. Създадено отново цялото под формата на въпроси и отговори, то е особено интересно поради прекъсването на смисловата верига и особено с това, че докато в първата част на стихотворението подриването на очакванията за обичайната логика е прокарано от отговарящия (Йон), във втората част самият питащ е увлечен от сложната асоциативна игра и вече и въпросите се вписват в полето на метафоричното.

как залязва слънцето
като сняг
какъв цвят е морето?
широк
йон ти солен ли си?
солен съм
[...]
йон диша ли планината
йон са всички къщи
чуваш ли дъгата?
каква е росата?
спиш ли?

Второто стихотворение на Шаламун, посветено на библейския пророк, формално не съдържа нито един въпрос. То обаче е конструирано под формата на отговори на възможни скрити въпроси. Историята за Йона е вмъкната уж случайно и без връзка с „разказа“ именно по този начин: „Още не съм / виждал кит. Сигурно плува в морето. Сигурно / можеш да забиеш мачта над очите му.“ За отново умишлено прекъснатата логика на стихотворението тези три вмъкнати изречения на Йона на пръв поглед изглеждат напълно произволно вклю-

чени. Защо е нужно в стихотворение, което е изградено върху принципите на Ерос и Танатос, да се споменава историята за Йона – пророка, който от страх да не бъде линчуван от жителите на Ниневия, отказва да им възвести Божията воля, отказва да пророкува и именно това по-късно става причина да преживее „приключението“ с кита? Със сигурност за поет като Шаламун Йона съвсем не е случаен избор, още повече че самото заглавие акцентира върху неговия образ. Съдбата на Йона тук е важна заради темите: наслада и насилие, секс и смърт, власт и подчинение. Да припомним, че самият Йона отказва да говори пред ниневийци именно на тези теми. За разлика от него лирическият говорител поема двоен риск – той едновременно посочва екстатичното озверяване на обсебените: „Седемнайсет млади / момчета изяде и приключи в кръв“, но не спира дотук, а нанася удар и върху преносителя на посланието, показва, другояче казано, „порока на пророка“. Именно последните два стиха на стихотворението демистифицират пророческия статус на поета:

Ние, газещите в кръв, сме
сексапилни и привлекателни. Пишем висока поезия.

Докато модернистите обичайно идеализират образите си в контраст с тълпата и обикновения човек, от авангардистите насетне започва процес на оварваряване на поетическата фигура, която сваля от себе си омагьосващата аура на поета пророк. Именно по тази линия на демистификация и самоирония вървят и Константин Павлов, и Томаж Шаламун, а с това свое стихотворение Шаламун довежда процеса до краен предел. Стихотворението, което в себе си буквално не съдържа нито един въпрос, със своя неочакван финал обезсмисля всяка готова формулировка за поета и поезията и се превръща в един от най-безкомпромисните въпроси за автономността на лирическият свят и „неземността“ на творческия субект. Впрочем нека напомним, че деидеализирайки образа на поета, Константин Павлов и Томаж Шаламун засягат темата за „криминалния“ му характер. Разбира се, и при двамата това е несъмнен пародиен жест по отношение на полицейския прочит на поезията и поетическата биография, но не е случайно, че и при двамата „криминалното досие“ на поета е пряко обвързано не просто с биографизма, а със самата същност на поезията. В този смисъл симптоматично е дори само заглавието на Константин Павлов „Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки“ (1961), както и стихотворението на Шаламун „Моят ум е криминален“ (1984).

Стихотворението на Константин Павлов представя идеята за въздействието на поетическия текст в гротескова буквализация, доведена до абсурд. Декоративните рибки са единствените читатели на тази поезия, забранена за публикуване и четене:

Аз всяка вечер им четях
развратните си стихове
(както казва онзи,
дето ще се появи накрая),
а те растяха
и се озверяваха.
Превърнаха се в истински акули.

„Декоративните читатели акули“ са в крайна сметка тези, които определят финала и на стихотворението, и на автора, и на обвинителя на поезията му:

Акулите изскочиха навън.
По-кротката разтвори челюстта си
и ме глътна.
А другата изяде гардероба,
където беше скрит един доносчик.

„Криминалният“ характер на поета в стихотворението на Шаламун се „заявява“ чрез многократни повторения, затвърждаващи полето на несигурността и нееднозначността около така дълго идеализираната през вековете фигура на поета пророк. Отново и тук „разрешението“ настъпва чрез неочакван завършек, който пренасочва интерпретацията в контекст с далеч по-голяма дълбочина от възможностите на политическата реалност, в която се появява стихотворението:

Моят ум е криминален.
Моята душа е криминална.
Моите пръсти са криминални. Моят кръст.
Всичко върху мен е криминално. От А до Я.
Ръб, ръб, колиба, колиба, меч, меч.
И сънищата на моите читатели. Криминални.
Само цветята върху гробовете на хората по
пътя ми миришат на невинния, минал оттук.
Пеш.

Нека повторим: в поезията на Шаламун най-често именно библейският контекст е основата, удържаща смисъла от постоянния разпад, предизвикан от режима на „криминалното“ тук-и-сега.

Поезията на Биньо Иванов има сравнително по-малко примери за „стихотворения интервюта“ и „стихотворения разпити“, но тя също е не по-малко диалогична както по отношение на поетическата традиция, така и на конкретната езикова реалност. Със сигурност най-голямата прилика с поезията на Томаж Шаламун е в уменията и на двамата да придвижват лирическият синтаксис до ръба на непознатото, да го изваждат от коловоза на обичайната последователност. В поетическата линия на Биньо Иванов най-емблематичният пример е в самото заглавие на публикуваната му през 1993 г. стихосбирка „Си искам живота“. Промененият синтаксис е именно знакът за раждането на новия език, знак, след който е ясно, че готовите формули са напълно отчуждени и доведени до невъзможност. Неслучайно в книгата си „Събирачи на хартия“ (2007) Едвин Сугарев посвещава едно от ключовите си стихотворения на Биньо Иванов – поет, с когото споделят много близък усет за поетическото. В блусовия ритъм на „Събирачи на хартия“ стихотворението „Биньо си иска живота“ (Сугарев 2007: 45 – 47) е от онези, които притежават наистина внушителен и запомнящ се ритъм. Ритъм, породен от магичността на по детски дръзкото в своята неправилност „си искам живота“:

си искам живота каза той
напук на всички тези дете иззад келявите зъби си го стискаха
си искам живота ама не тоя живот
дете движи чарковете в костната машина
си искам живота дете фучи и фърка...

Дръзката неправилност на поетическият синтаксис на Биньо Иванов впрочем е една от най-характерните черти на авторския му почерк и неслучайно учредената от поета Валентин Дишев през 2014 г. Национална литературна награда „Биньо Иванов“ се присъжда на съвременни български поети именно за „принос в развитието на българския поетически синтаксис“.

Взривяването на синтактичния порядък в лириката на Биньо Иванов е видимият знак за взривяването на предсказуемостта. Това е нещо, което продължава в още по-силна степен и в следващата стихосбирка на поета – „Часът на участта“ (1998). Тук нарушаването на граматическия порядък е още по-крайно и вече е не само на синтактично, а и на морфологично ниво. „Какво сънува мъртвият“ (Иванов

1998: 20 – 21) е сред стихотворенията, които представляват особен интерес както заради този аспект, така и заради въпросите, които съдържа в себе си.

Въвеждащите няколко стиха създават известна драматургична линия в стихотворението, което се движи между жанровите модели на фолклорните плачове, некролога и баладата:

полиграфично издържана скръбна вест:
„Очакваме те Никога не ще Ти винаги Ти
наш Ний твои Ох да бе се върнал!“

Подслушва мъртвият започва
и да вярва
С носталгичен нерв се самообвинява И...

Въпросите започват да се редуват във втората част на стихотворението и тъкмо те напомнят, че въпрос представлява и самото заглавие. От гледна точка на паралелите с поезията на Томаж Шаламун и Константин Павлов тук са важни не само въпросите, показващи степената на абсурдност, до която е доведен животът:

защо все пак сънува мъртвият? дотам ли я до
– карахме ний живите:
ЖИВОТЪТ НИ ДА БЪДЕ САМО СЪН?

Не по-незначителен знак са коментарните стихове, с които въпросите се прекъсват, за да се интерпретира техният характер в едно сравнение със следствената практика:

пита „питам ли“ и всеки зъл въпрос е благ
следователски кошмар

Стихотворението „Късче от поема“ е от по-ранна книга на Биньо Иванов – „Навярно вечно“ (1980), но то е близко до цитираното по накъсването на фразата, по своята фрагментарост (а тя в крайна сметка е заявена и в заглавието), както и по пародирането на идеологическата норма. Поезията на Биньо Иванов показва голяма близост с поезията на Шаламун по отношение на абсурда и прекъсването на обичайната логика, но е любопитно, че за разлика от него и от Константин Павлов въпросите при Биньо Иванов прекъсват рязко „всекидневния“ речеви поток и прехвърлят стихотворението в метафоричен

режим. С други думи, тези въпроси с абсурден обрат прекъсват дълго натрупвания абсурд и така правят абсурда видим.

„Късче от поема“ разказва за „потока“ на обществения прогрес през социализма, за високата ефективност на държавната работа, за трудовия делник и петилетките, но разказва за всичко това чрез фигурата на майката. Контрастът е особено силен тъкмо защото разказът е от гледната точка на детето, което не е заразено от политическия новговор и за което идеологическият заряд на думи като „еманципация“ и „герой на труда“ не означава нищо. Докато „производственият цикъл“ лишава майката от най-съкровениите ѝ черти, изсмуква я и в края на работния ден я изплюва като развален автомат за партийни лозунги, детето прекъсва рязко реда с въпроса „О, мамо?“. Именно детето, което бди над леглото на изтощената си майка като над дете, сякаш я вдига от прахта на делничната баналност и отново я въздига на пиедестала, където ѝ е мястото – високо, сред всички „небесно-земни висоти“, където „мама е заспала, почти е сребърна и млечна“, но е човек, не автомат.

Финалът на стихотворението е формулиран изцяло под формата на въпроси и отново чрез тях се връща контрастът между човешкото и идеологическото поле:

Затуй и питам:
Не може ли по-тихо, цветове, да светите?
По-леко, облаци, да лющите светкавици?
Какво трещи накрай света,
накрай света,
на мама до леглото?
Какво? Или пък преминава
на Историята
колелото?

„Късче от поема“ кореспондира с едно друго стихотворение на Биньо Иванов, включено в съставената от проф. Михаил Неделчев негова книга с неизвестни и антологични стихотворения (Иванов 2009: 29 – 33). Стихотворението е със заглавие „Барака номер тринайсет, гостуване в родната ми фабрика за хартия (един вариант)“. Кореспонденцията е не само в основополагащия и за предходното стихотворение контраст, а и заради въвеждането на образа на фабриката за хартия като символ на „техническата възпроизводимост“, ако си позволим тук да цитираме известната фраза на Валтер Бенямин. Две други много мощни смислови кореспонденции са отново присъствието на образа на

майката, както и трите въпроса, които създават основната рамка на стихотворението. Тъй като тези въпроси разделят на относително равни части поемата, същевременно те имат важно участие и в определянето на лирическият ритъм. Тук няма да цитираме и трите въпроса. Ще си позволим да изведем само първия, който е особено емблематичен за стилистиката на Биньо Иванов и за безкомпромисния начин, по който не щади от въпроси на първо място самия себе си:

Как се родих сред толкова желязо,
което гълта
по гора
на смяна?

Оставяйки отворена темата за въпроса в поезията, нека приключим тези наблюдения със следното: известна е склонността на тоталитарните режими да използват за нуждите си изкуствата, както и това, че писателите и поетите са сред особено ухажваните творци – дотолкова, доколкото са съгласни да участват в словесното утвърждаване на новия ред. Примерите са многобройни не само в българската литература. Не по-малко са същевременно и другите примери – на творци, които не само отказват да участват в „оркестъра на лъжата“, но и са преследвани за това, а книгите им са забранявани и унищожавани. Такава политическа ситуация ражда не само панегирици и оди, но и блестящи примери за езоповски език. Тя същевременно поражда и специфичното явление на алогизма и нонсенса, чрез което поети като Томаж Шаламун, Биньо Иванов и Константин Павлов подриват фалшивата официална логика. От тримата поети най-далеч в експериментите със смисъла и безсмислието достига Шаламун, създавайки стихотворения, чиято цялост се задържа единствено благодарение на поетическата симетрия и на безусловните символни кодове (най-често библейски), с които поетическият текст не спира да напомня, че неговият смисъл се крепи на контекст, който никога и при никакви обстоятелства не може да бъде подчинен на каквато и да било политическа ситуация. Следователно абсурдът и разрушаването на смисъла е отговор на поезията срещу посегателствата над нейната същност. Литературата защитава своята автономия с превръщането си в огледало, отразяващо политическото безсмислие.

ЛИТЕРАТУРА

- Иванов 1998:** Иванов, Б. *Часът на участта*. Пловдив: ИК „Жанет-45“, 1998, 20 – 21.
- Иванов 2009:** Иванов, Б. *Неизвестни и антологични стихотворения*. Съставителство, редакция, послеслов Михаил Неделчев. София. Издание на община Кюстендил, Инициативен комитет и Арс Милениум МММ, 2009, 29 – 33.
- Канети 1996:** Канети, Е. *Маси и власт*. Превод: Елисавета Кузманова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996, 277.
- Павлов 1993:** Павлов, К. *Елегичен оптимизъм*. София: Факел, 1993, 78.
- Светина 2011:** Svetina, I. 22. Maj 1965. // Šalamun, Tomaž. *Gdaj*. Ljubljana: Študentska založba, 2011, 905.
- Светина 2011:** Slovenska književnost 1945 – 1965. Prva knjiga. Lirika in proza. Ljubljana, 1967. – Цитирано по: Svetina, I. 22. Maj 1965. // Šalamun, Tomaž. *Gdaj*. Ljubljana. Študentska založba, 2011, 902.
- Сугарев 2007:** Сугарев, Е. *Събирачи на хартия*. Пловдив: ИК „Жанет-45“, 2007, 45 – 47.
- Шаламун 2015:** Шаламун, Томаж. *Кой кой е. Избрани стихотворения*. Съставителство и превод: Людмила Миндова. София: Издателство за поезия ДА, 2015.