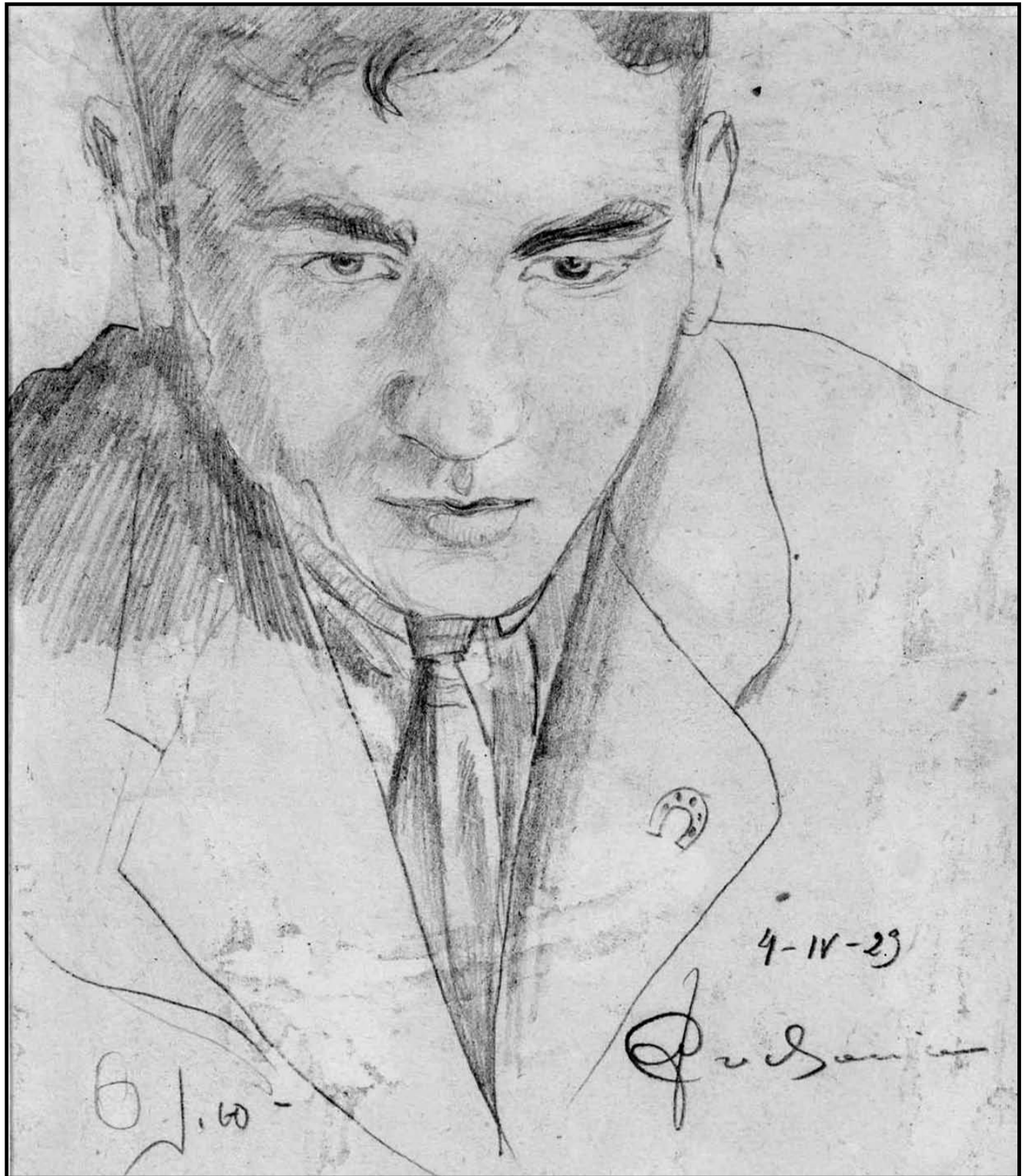


ВЕСТНИК Литературен ВЕСТНИК

Юзеф Чехович – „инициал в светкавица“

Авторите в броя:

- Юзеф Чехович
- Владислав Панас
- Данута Опацка-Валасек
- Павел Прухняк
- Йоанна Кишел
- Тереса Вилкон
- Игор Белов



Ян Вюдра (1902–1937) – „Двоен портрет на Юзеф Чехович“ (1923)
(Национален музей в Люблин)



ПОЛСКИ
ИНСТИТУТ
СОФИЯ

Броят се издава с любезната подкрепа
на Полския институт в София

Маргрета Григорова

*бях каквото си
съм каквото ще бъдеш
ти (...)
зова те по име
зова
бъди*

Юзеф Чехович, „Инициал в светкавица“

Чехович – познат и непознат

Поетът Юзеф Чехович (1903–1939), инкрустирал чрез стих своя „инициал в светкавица“, все още няма персонално, а само повтарящо се антологично присъствие (в сборни издания от 1967, 1996, 2014, 2019) в българската рецепция – преводна и критическа. Вписан от Панайот Карагъзов в увода към двете му антологии на междувоенната поезия като „виден представител

на Втория авангард“ (заедно с Чеслав Милош), „който осъществява прехода между второто и третото десетилетие“ на XX век, той е прежеждан досега от Първан Стефанов, Петър Караанзов, Иван Вълев и Панайот Карагъзов с общо 6 стихотворения. Смихът на настоящото полонистично издание, иницирано по повод на 120-годишнината от рождението на Чехович, е да открие личното му творческо присъствие. Един от първите полски жестове към персонализацията на Чехович в полската литературна история, писана след войната, принадлежи на Чеслав Милош, приятел и ценител на Чехович, който се запознава с него във Варшава през 1934 г. Чехович публикува ласкава рецензия за дебютния катастрофичен том на Милош „Три зими“ под заглавие „Ученикът на мечтите“ (*Uczeń marzenia*), в списание „Пион“, бр. 3 от 1937 г. По това време катастрофичните предчувствия за приближаваща

ISSN 1310-9561



9 771310 956011



Юзеф Чехович – „инициал в..

от стр. 1

бурия са съзвучни за двамата поети, които улавят дъха ѝ в метеорологични метафори, в образа на облаци и смрачено небе. През 1954 г., 15 години след като Чехович загиба в първите дни на войната, Милош припомня за него в обстойния си очерк „Чехович, или за поезията между войните“ (*Czechowicz to jest o poezji między wojnami*), публикуван в емигрантския месечник „Култура“ и определен от самия него като „портрет с фон“. В уводните си думи регистрира недостатъчното забелязване на Чехович, който е „ту забравян, ту обожаван“, но по онова време „дори няма своя рубрика в учебниците и творчеството му е едва докоснато от докторантите“. Бъдещият нобелист представя в избрани и лично осмислени щрихи живота, смъртта, възгледите, творчеството и позицията на Чехович в литературния живот и го определя като „един от най-забележителните поети между Първата и Втората световна война“ и като „в истинския смисъл на думата междувоенен поет“¹. Милош определя Чехович като „единственият представител на авангардната група „Рефлектор“ (1923–1925), който стига до финала“. Сред достойнствата му посочва липсата на литературно хулиганство, вътрешната творческа независимост, непогатливостта на влиянията и модата, въпреки вдъхновенията, идващи откъм руската, френската и английската литература. Изтъква заслугата му за полската рецепция на Томас Елиът.

Какво ни казва днес визитката на Юзеф Чехович? Чехович е един от най-оригиналните полски поети, свързани съдбовно и творчески с двете световни войни и времето между тях. Представител е на междувоенния авангард и на междувоенния катастрофизъм, който има своите проявления през цялото двадесетилетие между войните. Считан е за поет на Кресите, източните пограничия на Полша, които са Обетована или по-скоро изгубена земя – утопична и разделна. Още от детството си, когато прекарва продължително време в родното село на майка си Млинки, попива хармонията на селската Аркадия (образът на селото, ухаещо на сн в „На село“), в която намира поетическо спокойствие в най-трудните моменти от живота си. Интересува се от местния фолклор и местния говор, записва текстове. Приказките, песните и местните вярвания са за него извор на вдъхновение, който го сближава с Болеслав Лешмян.

Родният му град Люблин е най-важната обетована земя в живота и творчеството му, която той извежда от сянката на провинцията към митологичните пространства на литературата. По отношение на това е много близък до свързания с пограничния Дрохобич Бруно Шулиц, с когото споделя както нощните фантастични разходки в родния си град, така и гибелта си по време на войната. Най-пълната му поетическа изповед е „Поема за град Люблин“. Както отбелязва в подробния си биографичен текст Томаш Петрашевич, Чехович е направил цикъл носталгични снимки на Люблин² в началото на 1933 г., преди да замине във Варшава – за да запази в себе си своя любим град, който по-късно войната ще промени. Люблин му се отблагодарява за всички жестове, превръща го в една от емблемите си и съхранява създадената от него творческа памет като извор на нови креации в пространствата на Театър NN и списанието „Scriptores“.

Чехович е имал и други обетовани земи – в съгласие с Владислав Панас можем да кажем, че навсякъде, където е бил, той нещо е „обетовал“. Сред тях са беларуското село Слободка (където е бил учител през 1922–1923), Франция (където пребивава със стипендия през 1931–1932 г.), Варшава (1933–юли 1939). Присъствието му в културния живот между войните е многообразно: обхваща поезия (7 поетически тома), редакторска дейност (в списанията „Рефлектор“, „Барикади“, „Пион“, списанието за учители „Глас научелски“, детското списание „Пломичек“), преводи (Томас Елиът, Уилям Блейк, Киплинг, Джойс, Аполинер, Рембо, Уитман, руски, чешки и украински поети), фотография, рисунки. Открива силата на радиото и радиотеатралните форми, а някои от поетическите му шедьоври („През Кресите“) са почти непреводими заради музикално-сисловата си акустика.

¹ Цитатите са по изданието: Miłosz, Cz. *Józef Czechowicz to jest o poezji między wojnami*, Lublin: Muzeum Okręgowe, 1981, с. 7-51. В очерка си, публикуван за пръв път в емигрантския месечник „Култура“ през 1954 г., Милош обръща внимание на пограничния и селски свят на Чехович, на влиянието на поезията на Есенин и други руски поети върху първите му опити, на интереса му към Томас Елиът. Верен на персонализма на възгледите си, подчертава своята и на Чехович непринадлежност към определена група идеи като синоним на свобода. В цитираното издание е публикувана и рецензията на Чехович за стихосбирката на Милош.

² Вж. приложението към публикацията на Томаш Петрашевич на сайта на Люблинския театър NN, основен изгатаел и съхранител на наследството на Чехович: Tomasz Petrasiewicz, *Józef Czechowicz (1903–1939)*, <https://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/fotografia-lubelska-poemat-o-miescie-lublinie-19332008/>.

Поетът, войната, смъртта и времето

Творческата биография на Чехович е огледало на войните. Участва като доброволец в Полско-болшевишката война от 1920 г. (за Полша продължение на Първата световна), която оставя дълбока дуря в стиховете и в психиката му. Натуралистичният ужас на войната, описан в картините на стихотворението „Фронт“ (*Front*) от първата му стихосбирка „Камък“ (*Kamień*, 1927) е обобщен в лаконичното „това е слизане в ада“. Мотивът за войната и намесата ѝ в съдбата и душата на човека продължава да бъде екзистенциално важен и минава през стихове от следващите му поетически томовете. В „Сама“ (*Jedyna*) се проявява едно от отраженията – войната отделя сина от майката. Майката, която е опорна точка за Чехович в неговия биографичен и творчески свят, се явява и най-страдащата. Богородичната ѝ интерпретация отвежда към образа на Майката на човеците, ходеща сред звездите в „Селски сн“ (*Sen sielski*).

Според мнозина познавачи на Чехович преживяното на фронта причинява непреодолима травма (Йоанна Кушел) на поета и е зародиш на характерното за него отношение към смъртта, определяно и като „инстинкт към смъртта“ (Артур Сандауер). В тази посока говорят и многото стихове (някои от които носят заглавието „Смърт“), в които поетът извършва рефлексия върху собствения край на екзистенцията си, предчувства или вижда смъртта като свой спътник/сянка или другост (отвърнатата страна) на битието. Тази негова обсебя е коментирана от Чеслав Милош в цитирания по-горе очерк. Във фрагмента „Смъртта на Чехович“ Милош споделя и собствените си сн-предчувствия. В стихотворението „Скръб“ (*żał*) се проявява образ, характерен за Чехович – личната смърт като множествена (масова), която лесно се асоциира с бомбената смърт по време на война:

*чудоедно вживян във всички нас
ще стрелям в себе си многократно ще умирам
аз който с ралото ора
аз сред книжата на юриста
аз задушеният от газ
аз стаята между цветята
убитият от бомба край олтара
обесеният подпалвач
черното кръстче връз писмата
о жътва жътва на тътен и гръм³*

Чехович е една от първите жертви сред полските творци през Втората световна война: загиба на 9 септември 1939 г. по време на бомбардировките на Люблин. Неговият инстинкт към завръщане в родното място (люблинската му гравитация), съчетан с бързия рефлекс към бягство от вече бомбардираната Варшава, всъщност го отвежда към смъртта като една от първите милионни жертви на Втората война. По този тъжен начин завръщането се превръща в сливане с родното място. И така сякаш смъртта му става повече израз на солидарност с жертвите на войната, отколкото събдяване на фатално предчувствие. И става част от неговата биографична легенда.

Инициалът

„Инициал в светкавица“ означава за Чехович ярка следа във времето, видима в неговия небесен хоризонт. Такава следа, която озарява съзнанието. Да отбележиш себе си в светкавица – това е да постигнеш индивидуалното си надбитие, победата над смъртта, която може да превземе машината на тялото ти, да спре мотора, но не и полета в образа на метеор в грузо измерение на вселената: „Ти падна красив метеоре на съвсем различна планета“ („Преобразяване“/*Przemiany*). Инициалът на Чехович може да се свърже със специалното отношение към екслибриса – той е известен със своите екслибриси, един от които построен около латинската сентенция *Vita somnium breve* (Животът е кратък сн), нарисуван от Юлиан Кожонтковски. Да отбележи своята инициална буква, това означава да отбележи универсалната буква на екзистенцията – сн, бях и ще бда. И колкото и пъти Чехович да преживява гибелта си, той благославя бъдното или чрез представата, че като падаща звезда се ражда отново на друга планета, или чрез религиозната представа за завръщането в Бога-Владика на света, или чрез благословията над живота на следващите поколения. Още първата му стихосбирка „Камък“ показва особена чувствителност към подвластното на Кронос/Сатурн човешко битие чрез Хераклитовото приемане на себе си като последователност от собствени образи (двоиници) във времето (пример за това са 22-те нива превъплъщения, етажи в „Инвокация“ (*Inwokacja*) и виждането за себе си в няколко възрастови образа в „Преобразяване“). И ако погледнем отвъд идеята за неговата обсебеност от смъртта, ще видим колко силна е неговата жажда за безсмъртие.

³ Ю. Чехович, *Скръб*, прев. от полски П. Карагъзов. – В: Полската поезия между двете световни войни, София, 2019, с. 314-315.



Християнство и култура, бр. 181

В центъра на новия брой 181 на сп. „Християнство и култура“ е проблемът за вписването на християнството в различни културни контексти. Проблемът присъства в текста на Владимир Градев *Прочети на Данте*, представен в рубриката „Християнство и литература“, в анализа на Джорджо Азамбен *Притчата и царството* от рубриката „Християнство и философия“, както и в есето на Андрю Лаут *Майка Текла (Шарф) и вписването на православие в английската култура*, включено в рубриката „Християнство и култура“. В броя е представена и втората част от текста на о. Сава Кокудев *Христос – Нова Пасха: пътят от Възкресение до Петдесетница*, посветена на *Вторите три недели: на Разслабения (IV), на Самарянката (V) и на Слетия (VI)*. В рубриката „Християнство и история“ е включена статията на Вениамин Пеев *Филип Меланхтон и Аугсбургската изповед на вярата*, а „Съвременен богословие“ съдържа текстовете на о. Джон Бер *От синтез към симфония*, на Николае Шайнхард *Може ли да се говори за несправедливостта на Бога?* и на прот. Николай Афанасиев *„Светът“ в Священото Писание*. В темата „Пътница“ е представено есето на Цвѐтанка Еленкова *Подражание на изкуплението*, а рубриката „Хоризонти“ се спира на дебати около *Благословието на еднородни двойки в Германия*. Броят е илюстриран с творби на Станислав Памукчиев от изложбата „Премиснаване – траектории във времето“, представена в разговор с художника, озаглавен *По-високият и свещен смисъл на живота*.



Блез Паскал и 400-годишнината от рождението му е темата на новия брой 06 на сп. „Култура“. „Ужасяващ гений“ – така го определя в статията си проф. Владимир Градев, а френският изследовател Пиер Манан се спира на „християнското предожение на Паскал“. В броя може да прочетете още думи на Блез Паскал, записани от негови съвременници, както и класическото есе на Хорхе Луис Борхес „Сферата на Паскал“. В рубриката „Идеи“ ще откриете размислите на френския писател Жан-Кристоф Рюфен за „страховете и утрещния свят“, статията на Александър Еткинд, посветена на това „какво свързва Русия с Китай“, както и разговора с украинския поет Остап Сливински какво означава „да пребеждаш войната“. И още: интервюта с писателя Салман Рушди, с тенора Калуди Калудов, със сценографа Светослав Кокалов, с литературоведа Бойко Пенчев, с художника Станислав Памукчиев, с унгарския плакатист Петер Поч, с актрисата Мария Стефанова и с японската певица Джунко Уеда. А също и кореспонденция от кинофестивала в Кан, както и разговори с режисьорките Ясмил Збанич и Биляна Кирилова. Фотографиите в броя са на Асен Шопов, а разказът в рубриката „Под линия“ е на Михаил Вешим.

За Чехович, провинцията, Люблин и самотата на твореца

Владислав Панас

Чехович – поет на Кресите

Това, че Чехович е поет на Люблин и люблинската земя, вероятно знае всеки, който е чувал нещо за него. Свидетелства за това ни дава цялото му творчество: навсякъде в него присъства родното му място и преди всичко люблинската провинция. Всеки знае, че е поет, свързан по изключителен начин със своята малка родина, защото многократно говори директно за това, многократно се обръща към митологичната фигура на Антей, който губи силата си, когато го откъснат от Майката Земя и обратно – възвръща силата си, когато се върне към нея.

Чехович привлича съзнателно този мит в много свои изявления. Усеща се като Антей – ако се откъсне от Люблин, от люблинската земя, неговото въображение губи соковете, енергията си, губи креативността си. Този контакт му е необходим. Но Чехович не е само поет на Люблин и люблинския регион, а също и на Кресите и предвоенната Жечпосполита. Защото е творец, свръхчувствителен към импулсите, бликащи от местата, в които пребивава по-продължително. Имаме френските му стихове, защото е бил със стипендия във Франция, имаме и варшавските му стихове, защото след като отпътува от Люблин, живее няколко години във Варшава. На практика всички места, в които е бил, оставят следа в творчеството му. Но в биографията и творчеството му има следа, която вероятно е най-слабо позната, макар и вероятно най-важна: беларуската. Бих казал, че Чехович е не само поет на беларуските Креси, в същата степен, в която е поет на Люблин.

Първата му работа, след като завършва учителския семинар през 1921 г., е в село Слобудка, разположено в най-отдалечената североизточна погранична област на предвоенната Жечпосполита, недалеч от градчето Браслав, близо до тогавашната граница между Полша и Латвия. На осемнайсет години е назначен за учител в селското училище и работи там почти две години. Не знаем много за този период, но би трябвало да е изключително важен, защото тогава започва да пише. Първите му творби се появяват именно в Слобудка. Тя присъства във всички негови начални писателски опити. Не Люблин, а именно Слобудка. Връща се в Люблин едва след няколко години.

И така неговите първи творби възникват в Източните Креси. Свързаните с тях сюжети присъстват до края на творчеството му: беларуската тематика и митология, фантастичната Беларус, паметта за Беларус, за Слобудка – селото, което днес трудно може да се открие на картата. Появява се в стиховете, в прозаическите му опити, в грамите. Колко важен трябва да е бил за него този период показват не само първите му известни литературни стъпки, но също и една от най-интересните, най-изненадващите, а може би дори и една от най-странните и екзотични творби на Чехович, локализирана именно в тази фантастична Беларус – някъде там, в Слобудка.

Имам предвид слабо познатия текст на Чехович, озаглавен „Поема“ (*Poemat*). Това е фактически поема в проза, поместена в разположената край морето Беларус... Чехович дава на Беларус достъп до море в тази творба – почти както Шекспир в „Зимна приказка“ го дава на чехите, – и построява фантастична и напълно необикновена история, защото е еврейско-полско-руско-беларуско-митологична, за любовта, смъртта, за един „господар на света“, за крале. Цялата тази фабула е локализирана в Слобудка. Навсякъде, където Чехович митологизира, това е сигнал за важност – че дадена тема много мощно е влязла в дълбоките пластове на въображението му. Затова присъствието на Беларус и Слобудка в творчеството на Чехович не трябва да се възприема на нивото на обичайната почти репортерска информация „аз бях там и ми остана нещо от това“. Творческото въображение на Чехович впечатлява със странната си конструкция, понеже, от една страна, е поет почти сюрреалистичен, отвъд реалността, почти лишен от контакт с нея, а от друга страна, има потребност от връзка със земята.

Сюжетът на Кресите, беларуският сюжет трябва да бъде припомнен, за да видим пълния образ на Чехович: той не е само локален, „ендемичен“ творец, свързан с едно място. Да, наистина, обича малките градчета и провинцията, но преминава и отвъд границата на днешна Полша.

Слобудка е място, където трябва да отидем и да заснедем филм. Била е магично място – това знам не от Чехович, а от описанията на групи предвоенни репортери. Била е единственият терен



Ян Видра (1902–1937) – „Двоен портрет на Юзеф Чехович“ (1923) (Национален музей в Люблин)

на междувоенна Полша, прострян така далеч на североизток, че през лятото можело да се наблюдава явленията на бялата нощ. В текстовете на Чехович с мотиви, свързани с Кресите, се проявява нещо от природата на тази разрежена светлина, на светлината и нейната липса, нещо от чезнещата граница между деня и нощта.

Когато Чехович заминава оттам, той не отива в Люблин, а поема отново на изток: към недалечния Волин, в околностите на Волински Володимир. След това пътуване също остават стихове, свързани с Кресите. Такова стихотворение е „През Кресите“ (*Przez Kresy*), където в пейзажа се появяват и православни църквички, и източни синагоги, обичаи и език, и магия, някаква песенност, характерна за източното славянство.

[...]

Самотата на Чехович

Всеки истински, голям творец е самотен и трябва да бъде самотен. Витолд Гомбрович казва дори, че творецът трябва въобще да твори извън родината си, някъде далеч (така, както той живее в Аржентина), за да бъде свободен. Самотата е необходима, за да бъде избегнато въвличането в разни котерици, зависимости, системи, но също и за да се дистанцираш спрямо действителността, която описваш.

Говорейки за самотата на твореца Чехович, трябва да помним, че той не е имал семейство. Не е бил самотен в този смисъл, че стартира като много млад човек с багаж от четива, навярно е бил увлечен по Млада Полша, защото идва от това време, но много бързо намира свой собствен път. Той не може да бъде описан с популярните обозначения на творческата оригиналност и самота. В случая с Чехович сме длъжни да говорим по-скоро за неговата другост, обособеност или различност на фона на полския авангард. С отпънк на шега може да се каже, че той е полският поет, който престава да отграничава малки от главни букви, което трябва да се счита за жест на смелост, защото той самият се противопоставя на правописните норми и литературната обичайност. Чехович има амбицията да бъде и е бил модерен, авангарден поет. Искал е да каже нещо ново, да покаже

нов, различен поглед към света. Същевременно е изпитвал необичайно силна привързаност към провинцията и това го отличава от подобните на него творци, търсещи нови средства на изказ в изкуството. Без да е завършил (формално) висшето си образование, той е първият полски преводач на Елиът и Джойс. Но въпреки че е толкова модерен, авангарден и европейски, въпреки склонността си към футуристични търсения, не се бои и не се срамува да въвежда в изкуството си люблинската провинция, тази жито-цвеклова земя, ябълките, Пулави, Краснистав, Замошч, улчките, т.е. всичко това, което в различните авангардни поетски или естетически свързва със сантиментализъм и привързаност. Защото какво е модерният човек? Привързан ли е към своята родина? Не, той е *evergreen* отвсякъде, това е човек, чиято родина е светът, Европа. Спецификата на Чехович се състои в това, че не се бои да въведе в своето модерно изкуство малкия си, провинциален свят. В този подход към провинцията виждам най-близко сходство с Бруно Шулиц. Мисля, че и двамата творци се отличават (и то може би не само в полското изкуство на двадесети век) с факта, че успяват да създадат универсално

изкуство, което говори на всички и прекарва тесните рамки на локалното и провинцията, но същевременно, правейки това, те се оглеждат в същата тази провинция и локалност. Създават от нея космос и свят. И това е може би обособеният, самотен път на Чехович, а също и на Шулиц. Това са творци, които си създават своя митология, своя визия и версия на действителността, без да търсят някаква екзотика, някакви фабули далеч в света, а си остават в своето безинтересно място. Това може да се разбере така: ако имаш нещо да кажеш, то, моля, кажи го за света, който изглежда толкова банален, сив, беден, безинтересен; ако си добър и разполагаш с малко, направи нещо от него. Не е изкуство да разказваш за екзотични светове, но е изкуство да разказваш за тази сива действителност; направи от сивата действителност цветна реалност, безинтересните неща покажи като драматични, облечи света в някаква визия, заинтригувай света, разказвайки му за това, което може да изглежда банално. Да направиш от провинцията нещо непровинциално – това винаги е изкуство. Изкуство днес е да бъдеш универсален в провинцията, без да забравяш за нея. Провинцията по принцип се приема така, сякаш трябва да скъсаш с нея, да я забравиш. Когато си в Люблин, да пишеш за Париж, да си в Люблин и да описваш пътуване към Исландия. Ами ако без да напускаш Дрохобич или Люблин, направиш така, че светът да дойде в Люблин? Да заинтригуваш света – това е изкуство. Такъв творец е Чехович. Да създадеш такава визия, която от Люблин да направи нещо, което на някакъв друг език може да бъде наречено „магия“. В това е магията.

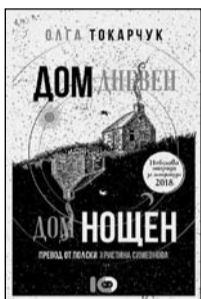
Превод от полски: МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

Преводът е направен по Władysław Panas, zapis z materiału filmowego Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk *Magiczny Lublin*, TVP Lublin, 2000. Archiwum Teatru NN. Oprac. red. „Scriptores”. – In: PANAS – *Lublin jest księga*, tom 2: *Czytanie Czechowicza, Lublin*. 2009, s. 64–66, 68–69.



Олга Токарчук, Йоанна Консехо, „Господин Изразителен“, прев. Крум Крумов, Издателство „ICU“, 2023.

Още една съвременна притча на Токарчук (след „Изгубената гуша“, прев. С. Борисова, „ICU“, 2020), разказана чрез възмущено преливане на слово и образ в жанра „картинна книга“. Художникът съавтор е отново Йоанна Консехо, с която полската нобелистка създава няколко поредни книги. Този път темата за проблематизираната идентичност на съвременния човек е представена чрез мотива за изгубеното лице и отново разказът е за пътя към неговото намиране.



Олга Токарчук, „Дом дневен, дом нощен“, прев. Христина Симеонова-Митова, Издателство „ICU“, 2022.

Второ издание на книгата на Токарчук в нейната авторова поредица, поддържана в „ICU“. Книга за различните видове граници и пограничия и историите, които се раждат в тях. Инспирирана от пограничната между Полша и Чехия Клодзка долина, книгата въвежда в свят на странни събития, преплита легенди, минало и съвремие.



Олга Токарчук, „Чудати разкази“, прев. Силвия Борисова, Издателство „ICU“, 2021.

Книгата включва десет разказа за странни или необичайни събития, чието действие се развива в различно време и място – във Волинската област през XVII век по времето на Ян Кажимеж, в далечна Азия, в Швейцария, в странната клиника Трансфузиум или в измислено време и място. Странното и необичайното в разказите Олга Токарчук идва не само в събитийния план, а както най-често при Токарчук – чрез неочаквана, ексцентрична, сугестивна гледна точка, чрез внасяне на фантастичен елемент. Решаващо е чувството за обрат, което събужда ново виждане и нова чувствителност.

Митологичният жест на сбогуването. Люблински пасажи (от) Чехович Пасаж трети: *nekuia*

Данута Опацка-Валасек

И ето че Скитникът, близък в известен смисъл до Одисей, се връща в града си. Неговото пътуване получава колкото библейски (нарича себе си „блуден син“), толкова и митичен смисъл. И този смисъл става още по-ясен, когато назовем пътуването по образеца на митовите *nekuia*¹ – омази, за която разказва Омир в единадесета книга на „Одисей“ и която е общ топос на много митове. Транспонирана и асимилирана в славянските култури, тя живее в приказките и легендите. Популяризира се чрез келтската митология, близка на Чехович от френскоезичната литература, която той блестящо познава и преживява. *Nekuia*, извършвана с лодка, представлява пътуване до Острова на блажените, до изгубения рай, а точно така е престъворен Люблин в „Поема за град Люблин“. Така Скитникът усеща завръщането към изгубения град, отново намерен по време на нощните му посещения:

Стъпките, които приближават скитника към родния му град, не се чуват в мъглата. Полските пътечки растат и се превръщат в пътища, а те отново се разтварят в широтата на вълните поля. [...] Вървейки днес между сенките на колибите и потъналите в земята домакинства, ти, скитниче, мислиш само за това как любимият град те приласква и прегръща (втори епически фрагмент).

В блясъка на уличната лампа погледът на замисления може да разчете надписите на магазините. От този на ъгъла му купиха детски тропет, когато беше малък. При онзи се разделеше с майка си и сестра си, когато заминаваше на фронта. А ето я и къщата, в която бе преживял най-приятните си мигове. Прозорецът на втория етаж беше отворен. Някой свиреше на пиано (трети епически фрагмент).

Точно тук, а не някъде другаде бе преживял първия миг на поезията, слушайки вечер стария град (четвърти епически фрагмент).

Вярно е, че Люблин на моменти става мрачен, и то не само във времето, когато героят крачи в него, макар че към нощите и луната ще имаме повод още веднъж да се върнем. Въпреки това той е изгубен рай, чиито характерни черти точно в тона на личната митология Чехович предава във втория наративен фрагмент, където споменава луната над града, за която разказва майка му в детството. И луната над Люблин за него остава същата – не само е лична, но притежава и вълшебната сила да гони чудовища, така както св. Георги или херосът, побеждаващ „мечите

¹ Гръцкото съществително от женски род *nekuia* означава митовите за пътуване до отвъдните светове и разговорите с мъртвите за бъдещето, а също и магическия обред за призоваване на духовете на мъртвите и задаване на въпроси за бъдещето. Юнг обаче извежда така етимологията на фигурата: „*Nekuia* идва от думата *nekys* (труп, тленни останки) и е заглавие на песен XI от „Одисей“ (С. G. Young, *Podstawy psychologii analitycznej. Wykłady tawistockie*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 51). Юнг пише, че „мотивът може да бъде открит в целия античен свят и изобико в света. Той изразява психологическия процес на интroversия на съзнанието в дълбоките пластове на несъзнаваното психе. От тези пластове възниква несъзнаваното, митологичното или с други думи архетипите, определяни като несъзнавани или колективно несъзнавани“ (Пак там). Юнг си служи с *nekuia* при анализа на творчеството на Пикасо (в прословутия очерк от „Архетипни символи“). За помощта в намирането на източници по темата *Nekuia* благодаря сърдечно на хаб. г-р Барбара Томаляк, автор на книгата „Имената на розата“ (*Imiona róży*, Bielsko-Biala 2007) и „По следите на мита“ (*Śladami mitu*, Bielsko-Biala 2012). – бел. прев.

нощи“. В третия епически фрагмент разказва за знаците на личната Аркадия, отпечатани трайно в неговото виждане за Люблин: на магазина, в който са му купили детски тропет, на къщите, прозорците и збуците, призоваващи щастливи спомени. Нека да припомним веднага, че по образеца на митологичната *nekuia* Скитникът сякаш доплава до своя изгубен рай². В този дух стилизирант пътуването сугестивните метафори в началото, определящи пътищата от преградиата на Венява като „разливащи се в широтата на вълните поля“, а улиците, водещи към гробището, са наречени „салове на мрака“. В „Поема...“ са интригуващи разнообразните следи от келтски митове³, които се допъхват взаимно. В това отношение са важни няколко знака – парченца от разказа. Особено интересна е, от гледна точка на значението ѝ за келтската култура, нощта като време, в което поетът се разхожда в Люблин. И стига до него именно през нощта, при изгрева на луната, която често съпровожда героите от келтската митология по техния път. В тази култура с мощно развит култ към луната, става дума не само за лунния годишен цикъл, не само за лунния месец, но и за това, което е особено фразиращо по отношение на смисъла на поемата, генонощето започва с нощта⁴. И именно тогава поетическият субект започва своята разходка в града, започвайки заедно с нея ново, символно генонощето, ново време/цикъл от живота на митологизирания Люблин. [...]

По-нататък: особено чест и най-често враждебни (особено ако са от женски пол) зверове за келтите са мечките. Херосите водят битки с тях, за да овладеят силите на тъмнината. „Мечките нощи“ на Чехович, падащи над Венява (макар че са в същото време много славянски, а може би и малко женски, ако ги свържем със съзвездията на Голямата и Малката мечка на нощното небе), се свързват със символиката на мечката в келтската митология – те са враждебни и изпълнени със силите на мрака. И по-нататък: в тази митология, както и в „Поема...“ на Чехович, силно изразен е култът към предците. Те отпочиват на гробищата, обрасли с дървета, а тези дървета са обградени с култ, особено защото са място, в което се събират душите на мъртвите. Някои от дърветата, т.нар. „дървета на живота“, имат особени свойства. Ако с това съзнание прочетем фрагмента за Люблинското гробище, където с уважение към предците първо отива Скитникът, както казва, „при бащите“ (и това е отново както при *nekuia*, защото на Острова на блажените, а и по пътя към изгубения рай се отдава почит на предците, следователно различните инварианти показват *nekuia* като разговор с мъртвите), лесно се забелязва митологизиращото описание на гробището:

Явори, брези и кестени обема островът на мъртвите⁵ [...]

Дърветата, и нека добавим – черните дървета, се появяват още два пъти в знакови места на поемата. Първо в инициалния стих „На кулата трепкаше петле ламаринено“ (*Na wieży furgotał blaszany kogucik...*) са назовани „черни градини“, а във

² Мотивът *Nekuia* присъства и тогава, когато целта на пътуването е Островът на блажените в океана и героят плава дотам с лодка, а също и тогава, когато пътува до „суд“, локалните отвъдни светове и седалища на отделни божества, героите стигат до гръното на езеро, пещера или пътуват в пустиня. В някои периоди келтските отвъдни светове застават опасно близко (празникът Самайн през ноември), тогава тукашните и отвъдните светове се взаимопроникват и човек може да бъде похитен в „суд“.

³ Позоваванията в текста по темата за келтската култура, нейните митове и вярвания се основават на следните трудове: J. Rosen-Przeworska, *Spadek po Celtach*, Wrocław 1978, J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1979.

⁴ Вж. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów...*, s. 72-76.

⁵ Превод: Камен Рукев. – бел. прев.

финалното стихотворение „На покрива със знаме пее“ (*Chorągiewka na dachu śpiewa...*) паралелно, *nota bene*, по отношение на първото като образи и мотиви буквално се появяват „черни дървета“. Те са черни по залез, когато Скитникът приближава към Люблин, и на зороряване, когато се разделя с града. Трудно е да се каже по отношение на символните препратки (особено към келтската митология) дали това са дървета на живота, пазещи Люблин, или по-скоро в символиката на черното са дървета на смъртта, а може би на живота след смъртта, защото при келтите те са седалища на душите на мъртвите. И още нещо. В различните митологии, не само келтските и скандинавските, дърветата, обект на заклинание, са били биологичен двойник на човека и тяхното развитие, болести или умирање са означавали или отразявали това, което се случва с човека, неизбежното, скритото от човешкия взор. Дали ни е позволено да разчетем люблинските черни дървета и като знак-предсказание за съдбата на Люблин? Както в катастрофичните стихове на Чехович? Ако интерпретираме завръщането на Скитника в Люблин през категорията на митичната *nekuia*, ако неговото пътуване към изгубения рай би могло да има предложения от мен смисъл (Скитникът идва, „за да вземе Люблин в себе си“, за да извърши акт на учредяване, да създаде в личната си митология вечен град, защото увековечаването на Люблин ще бъде гарантирано като „вечно сега чрез поезията“) – как тогава да интерпретираме завръщането на „Поема...“?

В него Скитникът се прощава с града си с думите: „Лека нощ, мой град / лека нощ...“. И повтаря тези думи четири пъти. Пожелава „Лека нощ“ на разсъмване, когато градът едва се събужда („ухание се носи от пекарните“), а не му пожелава „приятен ден“. А може би, ако останем в кръга на келтските митове, това „лека нощ“ е начало на по-рано споменатото ново генонощето, нов цикъл на живота на Люблин, на града, извисен над линейното време? Може би си струва да чуем в стереотипната, банализирана формула за раздяла, че нощта ще бъде добра, че е добра? Може би ни е позволено да прочетем тази упорито повтаряна фраза, така настоятелно подчертана в края на стиха, като авангардно разбиране на езиковия материал, като регенерация и умножаване на значението на изтърканата вербална схема? Слято изписаното „Добранос“ (Лека нощ) и слято изговорено е всекидневното перформативно благопожелание при раздяла, при което поради честата употреба може би почти се е изтрило пожеланието. Може би на финала на „Поема...“ става дума за обновяване на смисъла на този перформативен израз. За да чуем предвещаното, а може би и обещаното: тази нощ, в която сега живее Люблин, е добра, защото започва друг начин на съществуване на града, новото му време в една индивидуална митология. [...] Келтските митове носят предупреждение, или нещо повече, говорят за опасностите, които съпровождат хероса, когато поиска да напусне Острова на блажените, към които го е водила *nekuia*. След заминаването си героите се разпада. Времето, от което се е оттеглял и което е спрял, докато е бил в изгубения рай, след напускането му се връща и го атакува с пълна сила. Това митично предсказание не е добършено в самата „Поема за град Люблин“, макар че в известна степен е предрешено. Защото Скитникът, както стана дума, си тръгва от града, вървейки на себер, което не вешае добро за по-нататъшната му съдба, ако се вземе под внимание келтската символика на тази географска посока.

Превод от полски:
МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

Преводът е направен по Danuta Opaćka-Walasek, *Pasaże liryczne*, Katowice, 2013, s. 25-33.

Инвокация¹

Стигам 22 нива
стигам 22 летя
ние сме двайсет и двама

Човекът е трансформатор
а инак мерим всичко с калкулатор
е колко двойника тогава има бабата
с пенсне
не – ходът на промените край няма

С пенсне в ефира прозира жонглиране
не пада топката като на тенискорт
ръцете са заети с планетно балансиране
на комуниста църката е с блузка от нике
с копирена пък риза всеки лорд
и ако туй дисонансен дистих не е

Но не само туй навсякъде и винаги така е
велико е величието на Числата
което е било което ще бъде и трае
лайтмотивът му е в алгебрата

Съм едва на 22 лета
зная само 22 нива
и само 22 цифта устни
пропуснах милиарди преследвам гордия
стремеж
сред фаровете като мачта да препускам
през дни през глъч през гмеж

Люблин отдалеч²

На кулата търха петле от ламарина,
в съседство часовникът кихна.³
Пръсна се зидът талази и облаци
на златни отломъци:
звезди, фенери.

Люблин е приседнал над нивята
вперен
в тишината.

Околовърст е
хълмистият пръстен
с дъхав чернозем поръсен.

Мъгла над черните овошки.
Над нивите – мъгла.
Очите на земята скрива рохки
кленки от мъгла.

Люблинското гробище

Часовниците, на нощта гавизи,
паролата да спуснат чакат.
Празни
са лено-конопните площади
и улиците, едноръвките на мрака,
навързани от градските лампади.

Чер двор на Люблин из покрайнините
от ветрове реди поема.
Явори, бреси и кестени обема
островът на мъртвците.

В алеите шум като от водостоци.
Блед отблясък от самотна звезда
се подпира
на сенки от бръшлянени потоци
и замира.

Мраморни кръстове, бронзови ангели
по заритите гърди застават.

Петел пропява.

И нека словата при входа до кост те
проникнат:
„В праха сега заспивам – в деня последен
ще се вдигна...“⁴

Превод от полски и бележки:
КАМЕН РИКЕВ

¹ Това е първият текст от дебютната стихосбирка на Чехович „Камък“ (Люблин, 1927).

² „Люблин отдалеч“ и „Люблинското гробище“ са стихове от книгата „Старите камъни“ (Люблин, 1934), издадена съвместно с Франчишка Арнциайнова (1865–1942), поетеса, драматург и преводачка от английски език. Впоследствие влизат като фрагменти в ръкописната „Поема за град Люблин“ (1934), съчетаваща вече публикувани стихове и прозаически откъси, и издадена през 1959 г.

³ Става дума за оцелелите до днес часовник на Краковската порта и ламаринен петел на върха на Свято-Троицката кула.

⁴ Надписите от портата на католическото гробище на ул. „Липова“ са предадени дословно. Те са цитат от кн. Иов (7:21 и 19:25) по превода на Якуб Вуйек (изд. 1599). Надписите са останали непокътнати до днес.



За разлика от родното място на Чехович (сутерена на х-л „Виктория“) и бръснарницата, в която намира смъртта си, Краковската порта (XIV в.) и Свято-Троицката кула (1693 г., престроена през 1819 г.) остават практически незасегнати от бомбардировките през Втората световна война и продължават да бъдат главните визуални маркери на Люблин. Днес в двете кули се помещават исторически музеи (бел. и снимка Камен Рикев)



Портата на католическото гробище на ул. „Липова“ в центъра на Люблин (1794). В съседство се намират входовете към православния и евангелския сектор на парка (бел. и снимка Камен Рикев)



Циприан Камил Норвид, „Vade-mesum. Прометидион“, прев. Войчех Галонзка, Петър Първанов, Издателство „Кралица Маб“, София, 2023.

Скоро след края на годината на полския романтизъм (2022) на българския книжен пазар се появи изданието с поезия на постромантика Циприан Камил Норвид в превод на Войчех Галонзка и Петър Първанов. След съвместното издание на модерниста Болеслав Лешмян преводаческят дует отново избира един от най-трудните и своеобразни гласове на полската поезия и успява да предаде специфичната поетика и образност на Норвид. „Vade-mesum. Прометидион“ е съпътствано от просторна студия на проф. Михаил Неделчев, автор на встъплението и към единственото преди този том българско издание на Норвид (1981 г.).



Анджей Сташук, „Изтокът“, прев. Милена Милева, Издателство „Парадокс“, София, 2022.

Един от най-изявените пътешественици в съвременната полска литература Анджей Сташук описва своите впечатления и опит от пътуването към Русия, Китай и Монголия. След „По пътя за Бабадаг“ (2010, прев. Д. Денчева) издателство „Парадокс“ представя на българския читател „Изтокът“ в превод на Милена Милева. Трудната за жанрово дефиниране творба на Сташук представя поредния писателски маршрут, но и авторефлексии на автора от отношенията между Запада и Изтока, за модерната идентичност и глобализацията, за паметта и пространствата, свързани с нея.



Анджей Сяпковски, „Вещер. По-малкото зло“, прев. Васил Велчев, Издателство „Сиела“, София, 2022.

Сборникът на издателство „Сиела“ представлява специално издание за почитателите на полската фантастична литература и художествената вселена на Вещера (в нейната литературна, телевизионна и компютърна реализация). В превод на Васил Велчев и с илюстрации на Тимоте Монтен и Уго Пинсон новото издание за Гералт от Ривия включва разказите „Вещер“ и „По-малкото зло“, част от дебютната книга на Анджей Сяпковски от 1990 г.

Маршрутът на стихотворението (по пътя на „Поема за град Люблин“)

Павел Прухняк

*Никой още не е начертал топографията на Юлската нощ. Това са бели страници в географията на вътрешния космос. Юлската нощ! С какво да я сравня, как да я опиша?*¹

1.

Юзеф Чехович пише „Поема за град Люблин“ (*Poemat o mieście Lublinie*) през 1934 г. – почти година след като се пренася от родния Люблин във Варшава. Творбата се състои от дванадесет части – оформени в редуващи се стихове и фрагменти проза². В своя фабулен пласт разказва за тайнственния пътешественик, който в Юлската нощ, при пълнолуние, посещава родния Люблин и го прекосява открай докрай пеша. Маршрутът на тази обиколка започва в Южната част на долината на река Чехувка и води от северозападните части на града, през разрушения квартал „Венява“, през гробището при улица „Липова“, през „Краковске шведмешче“ и „Старе място“ до параклиса на Замъка, оттам се вие по улица „Замкова“ и улчиците край него по посока на улица „Шерока“, а накрая изведжда пътешественика от Люблин през североизточните предградия – „Калиновичизна“ и „Чвартек“. Не всички улици и кътчета, през които се движи персонажът на поемата, са оцелели до днес. Няма да открием всички на съвременните градски карти. Но знаем къде са преминавали някога. Знаем къде да ги търсим. А това означава, че и днес можем да изменим маршрута, очертан от стъпките на пътешественика.

2.

От 2003 г. по време на Юлското пълнолуние жители на Люблин изминават маршрута от „Поема за град Люблин“ и четат – от няколко години като хор – поредните части на творбата, декламирайки ги в тези места на Люблин, които те засягат. По този начин реалното преминаване през града край Чехувка и прочитът на творбата на Чехович се превръщат в едно и също – потокът на текста подказва пътя на стъпките; те пък очертават реалното пространство за поезията; словото на поета още веднъж пуска корени в конкретното място; мястото се открива в словото; разходката е поема. Така Владислав Панас и Томаш Петрашевич го усетиха преди години. Общата им идея – благодарение на усилията на Центъра „Врата Grodzka – Teatr NN“ – вече е лоблинска традиция и всяка година събира от няколко десетки до няколкостотин души, които – следвайки маршрута на стихотворението – заедно изминават пътя, начертан във въображението на автора на „човешка нота“ (*nota człowieka*)³.

¹ Б. Шуц, *Юлската нощ*, в: idem, *Санаториум „Клепсигра“*, прев. от полски М. Атанасова, София 2017, с. 149 – бел. прев.

² Прозаическите фрагменти са създадени за нуждите на поемата и представляват нейно наративно платно. Освен тях в поемата има седем автономни стихотворения – вече публикувани по-рано, например в издания съвместно с Франчишка Арнциайнова том „Стари камъни“ (*Stare kamienie*, Люблин 1934); добавяйки стихотворенията към новата творба, поетът на няколко места нанася малки корекции и пропуски заглавията. Повече за текстовата форма на „Поема за град Люблин“ пишат редакторите на изданието: J. Nowakowska, J. Szymerman, *Komentarze*, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, red. J. Nowakowska, J. Szymerman, Lublin 2011, s. 220-224; J. F. Fert, *Informacje i uwagi edytorskie*, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Wiersze i poematy. Utwory nierepewne autorstwa lub przypisywane poecie. Dodatek krytyczny*, оргас. J. F. Fert, Lublin 2012, s. 169-172 (в книгата се намира и информация за вариантите на стихотворенията, които създават „поетическата“ линия в поемата).

³ Трябва да се добави, че Юлските разходки са една от многобройните и често нешаблонни дейности, които Центърът „Врата Grodzka – Teatr NN“ в Люблин провежда във връзка с поемата. Споменавам най-важните начинания – от 2001 г. на рождения ден на Чехович (15 март) при „Брама Гродзка“ поканените лоблинчани четат „Поема за град Люблин“; от същата година (отново всеки 15 март) ръчно се отпечатва библиофилско издание на творбата (в тираж, отговарящ на настоящата годишнина от рождението на поета); по инициатива на Томаш Петрашевич Кшесимир Демски композира оратория към текста на „Поема...“ (премиерата – под формата на плернерно събитие, представено на хълма на лоблинския замък – се състои на 20 септември 1997 г.); подготвени са два записа на цялата творба, в които вземат участие най-значимите полски поети (през 2003 г. части от поемата четат Вислава Шимборска, Чеслав Милош, Ришард Криницки, Юлия Хартовиз, Богдан Задура, Ева Липска, Ян Твардовски; през 2013 г. – Адам Загаевски, Яцек Подшадло, Марчин Баран, Войцех Бонович, Пьотр Матицеуцки, Марчин Швестлицки, Марчин Сендеуцки, Томаш Ружицки, Ян Полковски); отпечатан е обширен справочник за маршрута на „Поема...“, съставен от Петрашевич (Люблин 2018, 423 с.); появява се графичният роман на Карол Конверски и Мачей Палка „Разходка с Чехович. „Поема за град Люблин“ на Юзеф Чехович“ (*Spracer z Czechowiczem. Poemat o mieście Lublinie Józefa Czechowicza*, Lublin 2012); изготвен е „Маршрут на „Поема за град Люблин“, използващ технология AR (обогатена реалност) и достъпен чрез приложението

3.

Какво всъщност представлява тази обиколка по диктовката на поемата – през града, който бавно се потапя в Юлската нощ, огрян от лунната светлина, поверен на поезията? В каква топография встъпваме, вървейки по въображаемите следи на пътешественика? В какво участваме, позволявайки му да ни води? Какво вписваме в Люблин, когато първим стъпка по стъпка след думите на поета? Какво позволява да се изкаже разходката-поема, която е написана от Чехович и се осъществява благодарение на нашите стъпки, по време на нашия прочит на глас? Не съм сигурен дали мога да отговоря на тези въпроси. Не зная дали мога да изляза извън интуицията. Обаче ги пиша, вървя по следите им, тъй като имам усещането, че засягат нещо, което е истинската материя на „Поема за град Люблин“ – нещо, което излиза извън литературата и същевременно остава в самата ѝ сърцевина.

4.

Творбата на Чехович – замислена като радиопредставление и останала в ръкопис – е вид партитура. Реализацията на тази партитура – излъчването на планирания от поета прочит, следващите издания на текста, напластяващите се прочити на поемата, пътуването по описания в нея маршрут – си предоставят взаимни възможности за прочит и свързаните с тях режисюри на значенията, а същевременно разширяват и нюансират вътрешно сложния – семиотичен, въображаем, екзистенциален – потенциал на творбата, която ярко се опира на авторовия ръкопис и остава литературен факт в тесния смисъл на думата, но своето реално съществуване поверява на перформативния прочит, на конкретното действие.⁴

5.

Най-важната творба на поета за Люблин не е публикувана, докато той е жив. През 1937 г. обаче поемата е чула цели два пъти – както казва Чехович – „в радиотеатъра на въображението“⁵. Радиореализацията на литературата не представляват за автора на „Сътворяващо въображение“ (*Wyobraźnia stwarzająca*) периферия на писателското изкуство, не ги възприема в категориите на литературните странности или диктуваните с плътко въодушевление и лишени от по-дълбоко значение екскурзии в пространството на техническите нововъведения. Напротив. Радиовълните – толкова плътно прилягащи към човешкото всекидневие – му се явяват като особено важно екзистенциално и културно пространство, като терен на новите художествени възможности и новите предизвикателства пред изкуството. За въздействената сила на радиото пише:

Когато участваме в игра, в която единствените качества са гласовете, колко по-лесно може да оставим на въображението да създаде деликатна сцена, доречи от паяжини и блясъци, [...] когато драмата се развива [...] у нас самите, заобиколени от гласове, съм готов да кажа – ето, това е нещо практично и полезно за всекидневните въпроси.⁶

И добавя:

За изговореното слово, надарено с понятиен и емоционално съдържание, радиото може да бъде цифра, издигаща стойността на квадрат – математическа

Лауар (от 2012 г.); освен това „Поема...“ играе важна роля в замисления от Петрашевич спектакъл-инсталация, озаглавен „Имагинариум“ (този куклен спектакъл – вид анимирана изложба, показваща лоблинската реализация на сблъсъка между силите на светлината и тези на мрака – е представян от 2022 г. в подземята на квартала „Лобомелски“ в Люблин).

⁴ Някои аспекти на потенциала на значенията в „Поема за град Люблин“ описвам в текста *Czechowicz: wschodzi poemat (glossy)* (w: P. Próchniak, *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji*, Kraków 2011). Прецизна и задълбочена интерпретация на творбата предлага есетото на Данута Опацка-Валасек *Mityzująca gest pożegnania. Lubelskie pasaże (przez) Józefa Czechowicza* (в книгата ѝ: *Pasaże liryczne*, Katowice 2013). Вдъхновяващи интерпретативни предложения, отнасящи се към поемата, и много точни бележки за нея могат да се намерят в следните текстове: А. Tyszczyk, *Czechowicz i miasto*, w: *Czytanie Czechowicza*, pod red. P. Próchniaka i J. Korcińskiego, Lublin 2003; М. Całbecki, *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni*, Lublin 2004; Е. Kołodziejczyk, *Czechowicz – najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków 2006. За перформативния прочит на „Поема за град Люблин“ – за прочита през разходката и за „ходенето“ като читателска стратегия – лобопитно пише Изабела Скужунска в книгата *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989-2006)*, Poznań 2010 (раздел: *Flaneryzm lubelski*).

⁵ J. Czechowicz, *Po słuchowisku*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie*, оргас. Т. Kłak, Lublin 2011, s. 219. Повече за радиореализацията на произведението: NN [Т. Pietrasiewicz], *Przewodnik trasą „Poematu o mieście Lublinie”*, „Scriptores” 2008, nr 32: *Czechowicz. W poszukiwaniu ukrytego miasta*, t. 3: *Mapa miejsc – teksty*, s. 102; J. Szymerman, *Aneks II*, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory dramatyczne...*, s. 248-250.

⁶ J. Czechowicz, *Po słuchowisku...*, s. 217-218; следващият цитат: s. 218-219.

моц. Смятам обаче, че същността на нещата ще бъде уловена едва тогава, когато писателите в Полша разберат, че на нашата култура са необходими нов тип творби – радиолурици и повествования, написани за радиото, с мисъл за изпълнението им в радиото. [...] Някога е било времето на лотнята, а сега е времето на печата, защо така да се противим на времето на радиовълните?

„Поема за град Люблин“ е трябвало да бъде именно такъв „нов тип“ литературен текст – създаван с мисълта за радиоизлъчването, отварящ пространството за действителността, създадена от „играта на гласове“, от оживените през тях вълнения на въображението, от споменатите „паяжини и блясъци“, на които изказаното слово придава битие. Чехович казва, че тази деликатна действителност – понятийна, емоционална, въображаема – намира своя медиум в радиовълните, че в пълнотата се проявява тогава, когато прозвучава. По този начин авторът на „Музика на улица „Злата“ (*Muzyka ulicy Złotej*)“ още веднъж припомня – на себе си и на нас – че поетическата действителност се опира на хармоничното оформяне на носещите я фрази, че истината на поезията се ражда и просъществува сред звученето, а удачно използваното слово – словото на поезията – е като музикален мотив, като акорд.

6.

Въпросът – разбира се – не се изчерпва с хармонията. Музикалността на поезията за Чехович не е проста функция на инструментални и ритмически похвати. Той посяга по-надълбоко – там, където фоносферата на изобразявания от стихотворението свят се допълва от звуковата материя на това действително присъствие, което поетическият запис „обхваща и милава“⁷. В осмата част на „Поема за град Люблин“ поетът говори за това така:

Площадът. Тук е домът на Ацерн, тук сградата на Собиески. А ето го и въгъла с каменните лъвове. Тук ходеше на училище. Помниш, как няма да помниш! Та именно тук, а не другаде, преживя своя първи миг поезия, привечер, докато слушаше стария град. Замени спомените в стихотворение. Самите понятия – спомен и поезия, са близки помежду си.

Ето го и стихотворението:

*Небето се мени, а вечерта не стихва,
все още шепне вятърът преди заспиване.
Във виолетово шуми небето тихо.
Вятър – вече не вятър – усмивка.*

*На улица Доминиканска нее хор
девойчета Мария славят
самотните цигълки в отговор
от Архидяконска със арии припяват.*

*На къщите мълчанието музикално
със арката-дъга се слива
и върху челото на катедралата
попада лъч, като къдрица.*

*Сега пък някой буди тишината,
с юмрук от бронз по нея бие.
С метални капки сила вечерната камбана
под кръста църковен започва да свири:*

раз – и два – и три – – –
(Превод от полски: Маргрета Григорова)

Сред тези звуци – напластени във времето и все наново добивани от тишината – трае вярното ехо на миналото, ехото на опита, което приема формата на „спомен“, заменен в „стихотворение“ и вписващ „поезията-спомен“ в топографията на града. Така се осъществява срещата с нещо едновременно неопределено и близко, с нещо, което нежно ни обгръща и позволява да се открием в мястото на паметта.⁸

⁷ J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory dramatyczne...*, s. 121 (нататък цитатите от произведението са по това издание; на някои места запазвам графика и пунктуацията от ръкописа, като използвам неговата репродукция в: J. Czechowicz, *Poemat o mieście Lublinie*, ustalenie tekstu, uwagi edytorskie, posłowie Е. Łoś, wyd. 2 zmienione, Lublin 2013).

⁸ Трябва да добавим, че аудиоизмерението на поемата е допълнено от звуковия фон на изобразения свят – фонът, описан в бележките, вероятно с мисъл за радиореализацията. Отбелязаните от Чехович звуци на този фон са отгласите от вятъра, биенето на часовника от кулите, звънът на камбаната „звукът от детски тропет“, завръщашата се приспивна песен, изсвирена на цигълка, „тихото женско песене“, „далечният хор“, „органът“. Също в този регистър се чува добре този пропущ със спомен от детството деликатен тон, който говори за срещата с нещо близко и мило.



Пощенска картичка с рисунка на Юзеф Чехович: ул. „Руска“ в Люблин (1931) (Национален музей в Люблин)

7.

Това вярно, връщащо се ехо бяга в улчките от детството – към мястото, което преди години е предложило на момчето „първия миг поезия“, а сега излиза насреща ни в помощ на думите на стихотворението, разполага се под нашите стъпки и ни води по меандрите на времето в дълбината на музикалните регистри на битието, към началата. По този начин – повтарям още веднъж думите на Чехович – ни „обгръща“ и „милва“ нещо, което е вярно и нежно, нещо, което вече е било пред нас, вече някога се е случило и едновременно едва сега се насочва към нас от бъдещето. Както красиво пише Рилке:

*като че някога е бил стремежът
по-близо, по-доверен и допирът
безкрайно нежен⁹*

8.

Знаем, че през пролетта на 1934 г. Чехович планира да напише посветен на Люблин текст „на границата между краеведството и поезията“, който – според думите на поета – „би пасвал за радиото“.¹⁰ Много неща сочат към това, че в крайна сметка тази идея кристализира в „Поема за град Люблин“.¹¹ Именно в тази творба „краеведството“ и „поезията“ си подават ръка. Опознаването на света – в неговата топографска конкретика – е поверено на прозвучаващите думи. Сферите на звуковете и ритъма – обвързани от автора на „Камък“ (*Kamień*) с действителни места – създават фон за проникване на въображаемия път и реалния маршрут. Партитурата на поетическото радиопредаване става партитура на пътешествието през Люблин – пътешествие, чиято форма е прочитът.

9.

Разходката по следите на пътешественика обхваща над седем километра и около четвърт час четене на глас. Изминаването на така проектирания път вписва текста на поемата в пространството, за което говорят отделните части на творбата. Същевременно това пътешествие – пътешествие-прочит – надписва поредния пласт на текста върху картата на града, разкрива в конкретните места в Люблин – още веднъж, наново – смислите, поверени от поета на думите, които се носят в нощното пространство

⁹ Р. М. Рилке, *Осма елегия*, в: idem, *Дуински елегии*, прев. от немски П. Хаджийски, София, 2017, с. 67 – бел. прев.

¹⁰ Писмо до Тадеуш Холендер от 13 март 1934 г. (цит. по NN [T. Pietrasiewicz], *Przewodnik...*, s. 101).

¹¹ Този въпрос поставя – като убедително аргументира своята хипотеза – Томаш Петрашевич (idem, *Przewodnik...*, s. 101-102).

и бягат към нас през времето. Срецу тези думи излиза разходката по маршрута на поемата – пътуване по маршрута на стихотворението.

10.

Маршрутът на стихотворението е очерчаният от него път. Но също така пътят, който стихотворенията избират. Много поетически записи на Чехович прекосяват нощта, бродят в тъмнината, потъват в мрака. Предадените в тях възвращения на въображението са гласът на интуицията, която подсказва, че съществува нощно познание, достъпно за думите, че поезията излъчва мисълта, близка на нощта – изведена от дълбините на нощта и същевременно дълбоко свързана с нощта. Тази нощна мисъл работи и в „Поема за град Люблин“. И тя е също форма на прочит. В деветата част на поемата Чехович казва, че сърцето на това, което кристализира в нощното пътуване по маршрута на стихотворението, бие на конкретно място – в параклиса на Замъка. Именно там пътуващата светлина на нощта – лунният блясък, блясъкът на пълнолунието – разкрива частица от това нощно познание, разкрива нейните „вълшебства и чудеса“, на юлското небе над Люблин позволява да се види зимното съзвездие на Орион, в което – да припомним – е вписан астралният мит, говорещ за възкресението.¹² Това откривателско пътуване на нощната светлина авторът на „балада от другата страна“ (*ballada z tamtej strony*) вижда като движение на прочита:

*По гладките прозорци катедрални
като вода застинала проблесна лунен блясък.*

*През тъмнината вътре премина лъч стъклено бял.
Не знам как се нарича този цвят.
Върви, върви през тъмнината
подвижен коридор от светлина,
сякаш нощта със сребърен пръст минава
по стройните готически арки,
по фреските.*

Така детето движи пръст, за да чете...

*Тук живописните скали са трон на Девата,
А нейде там Христос двойствен и тъмнолик
Налива в две чаши вино.*

*Свети ни от пустинята, строга Марийо,
Цветя се сияят от олтарите, преддверията, нишите,
Архангеле, в светла броня – какво сънуваш
сред лъчите?
Какви апокалипсиси сънуват драконите и орлите?*

Не призовава никаква тръба.

Луната отдръпва пръсти в мрака катедрален.

А зад прозореца просветва Орион.

(Превод от полски: Маргрета Григорова)

Записаните в това стихотворение образи – така прецизно опиращи се на развитието на звученето и ритъма – не са единствената поетическа игра на въображението. В безоблачната нощ издигащата се над Люблин луна наистина осветява параклиса в Замъка и падацията в неговата вътрешност лунен блясък бавно се спуска по фреските на майстор Анджей – от притвора към презвитерия. По този начин светлината на нощта извежда образи от тъмнината. Поставя пред очите ни тайната на тяхната видимост. Учи да ги четем съсредоточено. Подсказва, че образът не е само наблюдение, но е и форма на паметта, която достига нещо, което е лишено от очевидност. Това посягане през тъмнината се осъществява тогава, когато образът – разкрит в театъра на наблюдението, поверен на въображението – е праз, който се появява на мястото на срещата между видимото и невидимото, уловимото и неуловимото, съществуващото и несъществуващото.

¹² Повече по темата пиша в споменатия по-горе текст *Czechowicz: wschodzi poeta (glossy)*.

И вероятно всеки образ – наистина видян, внимателно разчетен – е такъв праз.

11.

В отговор на анкетата „Как се появява стихотворението“ – направена от редакцията на „Околица Поету“ през 1936 г. – Чехович пише: „Визията и това, което е видимо, представляват зародиша на моята поезия“¹³. Образите, изграждани от автора на „Сътворяващото въображение“, действително – почти винаги – са свързани с визуална конкретика и едновременно имат в себе си нещо от сънната визия. Ясни са и едновременно с това флуидни. В тях има чудна простота на всекидневните думи, чути, предавани от уста на уста. И има неустоима сугестивност на изреченията, изказани насън – прозвучаващи в някакво друго пространство на битието, оформени по подобие на музикална фраза. Този звуков регистър се появява тук не само като метафора. Все пак Чехович умее като никой друг да дестилира от образите тяхната музикална материя. Умее да постигне това секвенциите от иконични структури да се въртят – подобно на сънни привидения – около „онзи момент на музикалното люлеене“, в който пулсира „музикалното начало на стихотворението“. В текста, от който вземам тези цитати, поетът казва:

*Раждането на стихотворението се корени в музикалния
ред на нещата, музиката идва отвътре, кой знае, може
би от люлеенето на стъпките, може да се изгражда
незабелязано и бавно от филтрираните някак там
елементи от улчния шум.¹⁴*

И няколко изречения по-рано:

*Първата искра на стихотворението, първият лирически
удар пада върху мен по правило под открито небе.¹⁵*

В това съчетание на визия и звук – в съчетанието, което се свързва с „музикалното замъгляване на съзнанието“ и взема мярката от „люлеенето на стъпките“ под „откритото небе“ прозвучава нещо, което е „и немусикално, и невидимо“, но „изисква да се прояви в тялото на стихотворението“¹⁶. Именно затова интуицията на въображението на автора на „в светкавица“ (*w błyskawicy*) толкова често изминава лабиринтите на нощта – прониква в нейната тишина и тъмнина. Затова придобива формата на отворена партитура – мълаца, скриваща в себе си „сянката на някакъв остатък“¹⁷. Именно такава партитура е „Поема за град Люблин“, а една от възможните реализации на тази партитура е пътуването по маршрута, очертан от творбата – пътуване, в което още веднъж „искрата на стихотворението“ се появява „под открито небе“ и прозвучава в стъпките на някого, който през юлската нощ иска да измени Люблин по описания от поета път.

12.

В пътешествията, изминавани по маршрута на поемата, преживяването на някого, вписан в творбата на Чехович – преживяване, поверено на въображението, обрисувано от словото, траещо в поезията – се предава на участниците в разходката. Реализира се в ритъма на стъпките, в умората, в образите на града, нанизвани на нишката на маршрута, в блясъка на нещо, което се появява от изказаните нощем думи, звучащи в тъмнината. В това има нещо от театъра, от мистерията, в която истината на поезията се появява на сцената на града – встъпва в нашето всекидневие, открива се в него. И може би именно тогава преставаме да гледаме – както казва Рилке – „назад“? Може би тогава – в мига на поезията – виждаме „откритото“, което се отваря пред нас „като че без да [ще]“? Този тайнствен момент – живият къс време – проявява понякога в прочетените от нас стихове, пуска корени и расте в нашия прочит, остава сред думите. А ние? Още веднъж, за финал – Рилке:

*Кой тъй ни е обърнал, че щото и да
правим, сме винаги подобни на
оня, който заминава? Тъй както
той на хълма семен привежда взор
към долината, обръща се, стихва –
живеем тъй, сбозувайки се вечно.¹⁸*

Превод от полски: КРИСТИЯН ЯНЕВ

¹³ J. Czechowicz, *Mój wiersz*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie...*, s. 81.

¹⁴ J. Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, w: ibidem, s. 115; горните цитати: s. 111, 115.

¹⁵ Ibidem, s. 115.

¹⁶ J. Czechowicz, *Mój wiersz...*, s. 80, 81, 79.

¹⁷ J. Czechowicz, *Poezja godna epoki*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 5: *Szkice literackie...*, s. 84.

¹⁸ Р. М. Рилке, *Осма елегия...*, с. 69, горните цитати: с. 65, 67 – бел. прев.



RARE или RQ23. Поглед към 15. Квадринале за сценография

RQ
2023



Церемонията по връчването на наградите на RQ23, снимка Якуб Храб

На 18 юни тази година беше закрито 15-ото издание на Квадриналето за сценография и театрален дизайн в Прага, което се провежда без прекъсване от 1967 г. Форумът има дълга и интересна история и освен като знаков за света на театъра и сценографията, той е и важен политически инструмент, особено в годините преди падането на Берлинската стена. На всеки четири години в чешката столица се събират сценографи, дизайнери, артисти, театрални от целия свят, а в настоящото издание участниците бяха над 2000 от 59 страни в двете основни експозиции – на страните и регионите и студентската изложба. За разлика от предходното издание, настоящото се проведе в необичайна за Квадриналето локация – пазарът Холешовице (Holešovice Market), сградите на който някога са били кланици, а днес са превърнати в изложбени площи, пространства за култура и т.н.

Поради ограничената площ на новата локация, предоставеното експозиционно пространство на всяка от страните за техните павилиони беше предизвикателно малко. Изложбите се събираха на не повече от 4 на 6 квадратни метра, което, от една страна, се приема от кураторите на отделните изложби като творческо предизвикателство, но от друга, значително повлия на мащаба на експозициите, които бяха по-скоро минималистични и концептуално решени. Предизвикателства имаше и за студентската изложба, която беше погледната на открито, а това изискваше от всички проекти устойчивост на метеорологичните условия. В същото време обаче изложбата беше много по-близо до хората, жителите на града и посетителите на пазара, който продължаваше да функционира в утилитарния си режим дори и по време на събитието. Пространството за дигитални технологии също беше значително ограничено и за съжаление, затворено за посетители през няколко от дните. Това допълнително лиши Квадриналето от по-силен дигитален отменък.

към личното общуване и персоналната среща между артисти и публика присъстваше както в почти всички наградни експозиции, така и в много други, сред които и българският павилион.

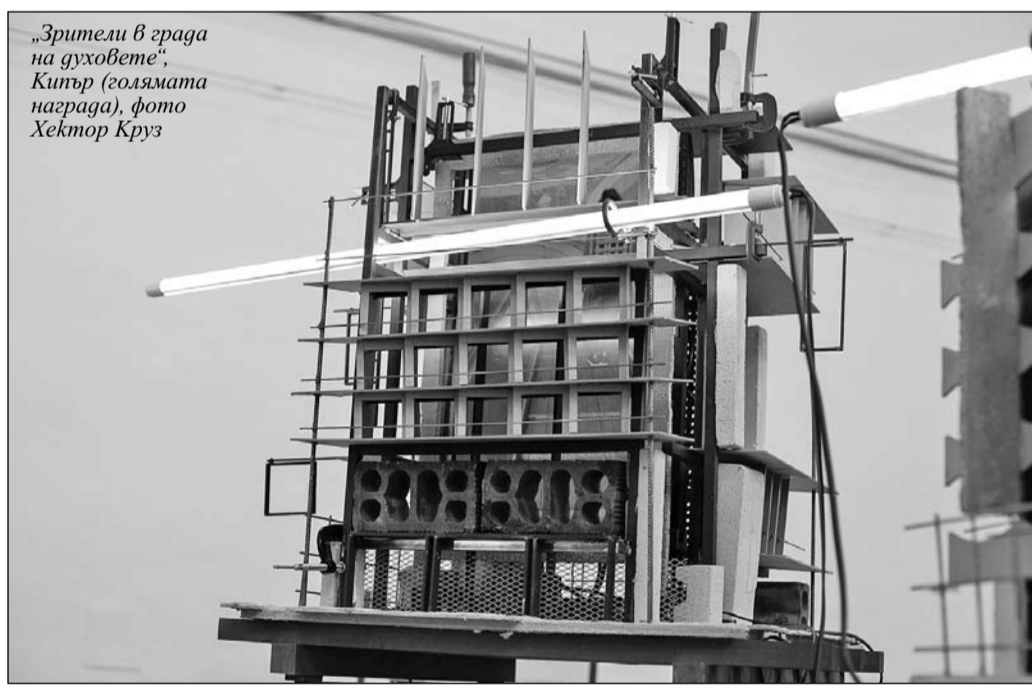
Той беше наречен „Късни находки от антропосцена“, като в концепцията на комисаря на българското участие Петя Боюкова бе залегнала идеята за театралния обект като носител на смисъл както в представлението, в което е включен, така и извън него – като самостоятелно произведение на изкуството. В експозицията участваха театрални обекти и костюми на 30 сценографи, а за тяхното активно представяне пред публиката в Прага (не само изложени по стелажите) Петя Боюкова и Марию Росен създават един непретенциозен, но в същото време зареден с деликатно чувство за хумор и дори самоирония пърформанс. Като основа за неговия сценарий (дело на Иванка Могилска) стават предварително направени интервюта с всеки един от сценографите автори на обектите. А актьорът Александър Митрев всеки ден представя по трима от тях. Любопитният год

едно полуимагинерно пространство, населено от реешите се истории от някогашния живот.

Всъщност всеки от 20-те наградени в различните категории получи частица от голямата награда, която тази година беше деструктурирана и връчена на лауреатите под формата на епруветки. Друга особеност беше и фактът, че липсваха отличията за индивидуални постижения, а категориите бяха с 6 повече от обичайно, в които акцентът беше върху възможността на изкуството да рефлектира върху съвременните обществени процеси, кризите и промените в света. Една от най-въздействащите експозиции беше на домакините от Чехия (отличени с 2 награди) и техния „Limbo Hardware“, чрез който изследваха усещането за пространство. Визуалният артист Давид Мозни и кураторът на чешкия павилион Певел Швек разсъждават върху темата за смущаващото отражение на един фрагментиран свят, състоящ се от множество паралелни истини и алтернативни реалности. Всички те рефлектират върху съзнанието ни и възможността



Българският павилион на RQ23 „Късни находки от антропосцена“, снимка А. Тагарева



„Зрители в града на духовете“, Китър (голямата награда), фото Хектор Круз

Въпреки че той не липсваше в националните експозиции и определено това беше една от тенденциите, която се наложи и която продължава още от предходния цикъл. Тази година, вероятно и поради ограниченото пространство, смело може да се твърди, че търсенето на личната среща между хората, между артисти и публика доминира като подход в експозициите. Това, разбира се, беше провокирано и от темата, която кураторите на 15-ото издание бяха избрали, а именно RARE или „Рядък“. Те мотивират избора си с необходимостта, която възникна по време на строгите ограничения, наложени поради пандемията от COVID-19, от нови възможности за създаване и преживяване на изкуството, но също така и от силната необходимост от истински контакт между хората, който преди това всички приемахме за даденост. Непосредствените срещи между хората през тези две години на изолация станаха редки, дори уникални. Тъкмо на това човешко, лично, просто, уязвимо, интимно ниво се ражда изкуството според организаторите. А стремежът

тук, който превръща всяко едно от изграванията на представлението в уникално преживяване за публиката, е, че след всяко дефиле на театралните артефакти, предметите от експозицията се продават на реален пазар и публиката е предизвикана да им придаде ново значение. Въпреки че българският павилион не беше сред отличените, пърформансът и експозицията ни имаха истински успех сред публиката на Квадриналето, която дори и след края на представленията продължаваше да коментира повдигнатите въпроси. За всяко едно от изграванията (по 3 на ден в рамките на 10 дни) капацитетът на пространството беше запълнен, а павилионът беше посетен от над 3500 души. Голямата награда за национална експозиция „Golden Triga“ или „Златна колесница“, която е символ на националния театър в Чехия, тази година беше присъдена на Китър за проекта им „Зрители в града на духовете“ („Spectators in a Ghost City“), чиято концепция е базирана на „обърнатата сценография“ (reverse scenography). Подход, който дизайнерът Мелита Кута и кураторът Марина Малени използват, за да трансформират и драматизират изоставения след военен конфликт град. Инсталацията е създадена от парчета от сградите на Фамагуста, сред които текат архивни кадри от някогашния живот в града. По този начин авторите пренасят зрителите в

на хората за рационално мислене, но също така и върху нашето възприятие за пространство и физическо разстояние и дистанция. Инсталацията представлява педантично изградени коридори (с реални тексттури, материали и осветление), които всеки от нас прекосява ежедневно: към входа на собствения си апартамент, до съседния офис, към асансьора. Те обаче са залепени един до друг и са с необичайна ширина, едва около 30-ина сантиметра, което създава едно клаустрофобично усещане. Въпреки своята свръхреалистичност (всички елементи са взети директно „от живота“), за зрителя остава на показ цялостната конструкция, като по този начин инсталацията ясно показва, че това е един фрагмент от сглобена реалност. Не само от наградните експозиции – национални и студентски, но и от останалите без отличия се налага изводът, че преобладаващият подход към участие в подобен форум не е под формата на групов изложба, която събира произведения на различни автори, а концептуална творба, включваща живото изкуство и всички елементи на театралното представление.

АЛБЕНА ТАГАРЕВА

Съвместна публикация със СЦЕНАрт

Юзеф Чехович – кореспонденция*

**Писмо до Станислав Черник,
Варшава, 20.02.1937 г.**

Уважаеми господине!

Ненужно сте се обидили от бележката в „ПИОН“. Ако стихотворенията в съавторство са слаби, то „ОКОЛИЦА“ споделя тази съдба с „ПИОН“... Не забелязахте ли този отпънък на автOCRитиката ни? Освен това съжалявам, че сте нарекли тази бележка анонимна, защото тя очевидно е от редакцията, тъй като тази рубрика в редица броеве е постоянно неподписана. Както и да е. Обаче сте се досетили, че имам трудности с ръкописа Ви. Господин Вилям Хожица¹ е по принцип против тази дискусия и не иска да се съгласи нито на Вашата статия, нито на репликата на Лашовски², която също стои в чекмеджето ми. Днес пътувам към него до Лвов. Може би ще успея да направя нещо. Засега сърдечно се сбогувам и се извинявам за неприятностите, които наистина бяха запланувани в микрокосмични размери и без злонамереност.

Ръкостискане

Превод от полски: ЕВГЕНИЯ КОНСТАНТИНОВА

**Писмо до Станислав Черник,
Варшава, 20.04.1937 г.**

Скъпи господине!

Защо сте толкова нетърпелив, така припрян, разбързан като пале пред майка си? Минали са едва три месеца, откакто предадохте под опека на новата редакция на „ПИОН“ своя „Неочернен автентизъм“ и вече ръсите поучителни писма за нравите в печата, затруднявайки ми нещата с редактора Хожица. Ех, тази буйност, тази буйност...

Лашовски беше по-търпелив и дочака полемичният му спор с Петшак³ да се появи на страниците на седемнадесетия брой на „ПИОН“ (а Петшак беше в 51. брой от миналата година), та всичко беше наред. Аз какво трябва да направя сега с „ОКОЛИЦА ПОЕТУВ“? Аз – Чехович, не искам да я атакувам, а и не мога да пиша добре за нея, бидейки поддръжник на Хожица и човек на „ПИОН“. Остава да замълча. Не знам дали това изобщо е необходимо на „ОКОЛИЦА“.

Станалото станало. Какво да се прави. По-лошото е, че докато съм в „ПИОН“, това не ми позволява да публикувам в „ОКОЛИЦА“, а тъкмо бях приготвил едно дълго и хубаво стихотворение (sic), което именно там планирах да изпратя. Мисля си обаче, че като ме изгонят от „ПИОН“ и когато отново се разхождам безработен из Варшава, няма да ми откажете да печатам в списанието Ви.

Лично при мен няма нищо ново. Живея откъснат от хората. Нагазвам все по-дълбоко в своите митотворчески концепции, което създава все по-голяма бариера между мен и приятелите ми. И така, скаран със света, презиращ неговото време, преминавам през дните и нощите. Напоследък работя съвместно с Михал Кондрацки⁴. Заедно седим над „пилигримската кантата“. Той върху музиката, а аз върху текста. Струва ми се, че това ще бъде една от най-добрите ми работи. Защо никога не мога да Ви видя в столицата? Защо сте само глас, но не и образ?

Пентак⁵, нашият общ възпитаник, започва добре. Хубава проза пише. Очаквах да е значително по-слаба. Засега фрагментите, които пуска в пресата, имат сила и характер. За сметка на това пък в писането на стихотворенията не се подобрява. Това последното в „ОКОЛИЦА“ беше по-добро от предишните няколко, но не спада към шедьоврите.

Пентак малко се е самозабравил, защото аз му хвала прозата, а Милош, който сега си чакайки си задграничния паспорт, го хвали (незаслужено) за стихотворенията...

Усамотението, което усещам, бидейки последният от рода на Чехович, нарасна от факта, че на втората неделя от Великден почина моят другар от детството

* Всички писма са от колекцията „Pamiętki związane z Józefem Czechowiczem“ на Националния музей в Люблин, достъпни онлайн на адрес https://wmuzeach.pl/kolekcje/muzeum-narodowe-w-lublinie_3/pamiatki-zwiazane-z-jozefem-czechowiczem_86.

¹ Вилям Хожица (1889–1959) – полски театрален режисьор, писател и преводач, редактор на изданията „Дроза“, „Сцена лвовска“ и „Пион“ през междувоенния период. – Бел. ред.

² Алфред Лашовски (1914–1997) – прозаик и литературен критик, сътрудници на издания като „Кухня млодих“ и „Просто з мосту“ през междувоенния период, част от варшавския Художествен клуб „S“. – Бел. ред.

³ Владжимер Петшак (1913–1944) – поет, прозаик и литературен критик, част от варшавския Художествен клуб „S“; загибна по времето на Варшавското въстание. – Бел. ред.

⁴ Михал Кондрацки (1902–1984) – композитор и музикален педагог, през междувоенния период активно се занимава с музикална и публицистична дейност и събира фолклорни материали. – Бел. ред.

⁵ Станислав Пентак (1909–1964) – поет и прозаик, дебютирал с близкия до литературното направление на автентизма роман „Младостта на Яш Кунефал“ (1937). – Бел. ред.

и най-сърдечният ми приятел Ян Вигра, художник от Братството на св. Лукаш⁶. А ми се струваше, че сега, когато мама я няма, нямам кого вече да изгубя... Затова и така съм потънал в усамотение, дълбоки рани и тъги, които са си само мои. Време е да приключа това писмо.

Ръкостискане

Превод от полски: МИХАЕЛА ТИМОФЕЕВА

**Писмо до Станислав Черник,
Варшава, 1937 г.**

Уважаеми господине!

След като получих последния брой на „ОКОЛИЦА ПОЕТУВ“, реших да Ви пиша. Преди всичко защото, разбирайки издателските Ви затруднения и оценявайки значението на закриването на „ОКОЛИЦА“, вместо съболезнователни думи бих искал да Ви изпратя думи в мажорна тоналност. „ОКОЛИЦА“ вече не съществува. Остана във времевите и пространствените измерения, ние, поетите, вече няма да чакаме новия брой. Всичко това е вярно, но кой знае, може би сега ще започне прелистването на изданието в неговата цялост, кой знае, може би едва сега някои от нещата, публикувани в „ОКОЛИЦА“ като периодично издание, ще намерят своята истинска стойност.

„ОКОЛИЦА“ е принос към полската култура и нейното закриване няма да промени това, така както фактът, че „ХИМЕРА“ престана да съществува, не премахва влиянието ѝ върху нашите културни дела. Вие, господине, много добре знаете, че ехото на „ХИМЕРА“ звучи и до днес.

Пиша всичко това не като симпатизант на Станислав Черник, нито като противник на черниковския автентизъм (защото напоследък много се умножиха автентизмите). В момента съм читател и единствено читател на „ОКОЛИЦА ПОЕТУВ“.

Изпращам Ви поздрав

Превод от полски: ЖУЛИАНА ЖЕЛЕВА

**Писмо до Владислав Себила,
Люблин, 10.12.1932 г.**

Уважаеми господине!

От няколко дни съм страшно зает с училищни занимания (посещение на училище и така нататък), в резултат на което не можах да спазя обещанието си и да напиша веднага нещо за Виспянски. Но смятам, че ако го напиша с малко закъснение, то така или иначе вие няма да го отхвърлите.

Стихотворения на писатели от Люблин ще Ви изпращам често и с радост. Имам някои съмнения относно реалната стойност на римите на някои от творците в Познан, преди всичко на Капушчински⁷ и на Херберт⁸. Останалите имат своите качества, дори залитанията по буржоазната петербургска Русия Морски⁹.

Колоната с преводи от френски в последния брой на „Пром“ ме наведе на мисли какво следва: „Зет“ трябва също да предоставят преводи, но това трябва да са преводи от полските малцинства: украинска, беларуска поезия. Братство на народите трябва да се проявява предимно по отношение на тези, които са млади братя. Знаем, че Богдан Жираник¹⁰ е превел това и онова от беларуски (за съжаление, слабо), но сигурно може да се открие нещо при Околув-Подгорски¹¹. От съвременните украинци аз имам цял готов том на П. Тичина¹². От него могат да се изберат 3-те най-добри неща. Освен това са преведени произведения на млади украинци от Б. Ленки¹³;

⁶ Братството на св. Лукаш – полска художествена група от междувоенния период, обединена около проф. Тадеуш Прушковски и занимаваща се с традиционна фигуративна живопис. – Бел. ред.

⁷ Витолд Капушчински (1910–1988) – поет и прозаик, през междувоенния период заедно с Едвин Херберт издава сборник с поезия „Индуски сын“ (1930). – Бел. ред.

⁸ Едвин Херберт Войчеховски (1910–1974) – поет, прозаик и преводач от немски език. През междувоенния период принадлежи към поетическата група „Пром“ и е един от редакторите на изданието им. – Бел. ред.

⁹ Еугениуш Морски (1909–1975) – роден в Санкт Петербург поет и преводач от руски език, част от познанската литературна група „Пром“. – Бел. ред.

¹⁰ Богдан Жираник (1892–1984) – поет и преводач; славист. Автор е на „История на беларуската литература“ (1921). – Бел. ред.

¹¹ Леонард Подгорски-Околув (1891–1957) – поет и преводач, историк на полската литература и изследовател на творчеството на Адам Мицкевич. – Бел. ред.

¹² Павло Тичина (1891–1967) – украински поет модернист и авангардист, който през 30-те години на XX в. преминава към социалистическия реализъм; един от поколенията на т.нар. Разстреляно възраждане. – Бел. ред.

¹³ Бохдан Ленки (1872–1941) – украински поет, писател и литературовед, университетски преподавател в Полша през междувоенния период. – Бел. ред.

проф. във Варшавския университет, и Т. Лопалевски¹⁴ (Вилнюс). Моля Ви, помислете над всичко това и между другото, моля, напишете ми каква е вашата позиция в „Зет“ относно този въпрос.

Ръкостискане

Превод от полски: ЙОАН СЛАВКОВ

**Писмо до Владислав Себила,
Варшава, 27.01.1937 г.**

Скъпи Владиславе!

Защо не даваш признак на живот? Да не би групът да те е хванал? А може би лежиш безпомощно?

Много те моля за рецензии. Боледувам от липса на рецензии. Пехал¹⁵ пише глупости, графоманите настояват, ужасно страдам. Смятам, че си струва да се напише нещо за „Провинция“ на Петркевич¹⁶, ако още не си писал за нашия мил Петкан; впрочем със сигурност имаш достъп до цялата поетическа продукция, така че по-добре знаеш за кое си струва да пишеш. Не ме принуждавай със своето отсъствие да използвам рецензиите на иначе милия Павел Херц¹⁷. Очаквам с безпокойство твоето посещение, тонове ръкописи (тази машина има „е“ вместо запетая – ужасно!) или просто пощенски картички, фрагмент от пощенска картичка или нейната сянка...

Швириччинска¹⁸ има претенция, но не към теб, само към мен, защото на снимката е излязла кривогледа... О, жени!

Ръкостискане

Превод от полски: ЦВЕТИ ГЕРЧОВА

**Писмо до Владислав Себила,
Варшава, 1938 г.**

Скъпи престъпнико¹⁹!

Моля те да препишеш и да ми изпратиш възможно най-скоро стиховете, които ще бъдат включени в ПОЕТИЧЕСКАТА КНИГА, защото искам да издам тетрадата ти едновременно с първата поредица, освен това ти самият каза, че ще издадеш стихосбирка, така че...

Второ, искрено ти пожелавам най-хубавите от новите ти стихотворения да се появят в първия брой на тримесечника „ПЮРО“, който, както ти е известно, не плаща хонорар. Очаквам тази пратка с още по-голямо нетърпение, отколкото предната.

Трето, предай на Мачей, че ще Ви посетя някой път и му обещавам по-дълъг разговор за мотопедите, защото мисля, че на неговата възраст е време да се замисли сериозно за това демократично изобретение. Не се съмнявам, че бъдещето на моторизацията в Полша са мотопедите – евтини, достъпни за всички и в допълнение не изискват магистрала.

Ръкостискане

П.П. Бженкошчак²⁰ издаде списание „МЕТА“. Възкресява стария авангард с Паипер и Ком. Какво мислиш по въпроса, както и за розовия дъжд, който валя в околностите на Неапол?

Превод от полски: ЕВГЕНИЯ ГЕНЕВА

¹⁴ Тадеуш Лопалевски (1900–1979) – поет, прозаик и драматург, преводач от руски език. През междувоенния период работи във Вилнюс, където редактира тримесечника „Шроги литераке“ и ръководи Градския театър във Вилнюс. – Бел. ред.

¹⁵ Мариян Пехал (1905–1989) – поет, есеист и автор на детска литература. През междувоенния период е един от основателите на литературната група „Метеор“, член на варшавската група „Квадрига“, дебютира с книгата „Вук от града“ (1929). – Бел. ред.

¹⁶ Йежи Петркевич (1916–2007) – поет, прозаик и преводач; принадлежи към направлението на автентизма, публикува в издания като „Кухня млодих“, „Околиця поетув“, „Просто з мосту“. – Бел. ред.

¹⁷ Павел Херц (1918–2001) – поет и преводач, дебютира на 16 години във „Вядомощи Литераке“ и издава първата си поетическа книга „Нощна музика“ през 1935 г. – Бел. ред.

¹⁸ Анна Швириччинска (1909–1984) – поетеса, авторка на драматургични творби и литература за деца, през междувоенния период сътрудничи на издания като „Вядомощи Литераке“, в периода 1935–1939 г. редактира седмичника за деца „Мали Пломичек“. – Бел. ред.

¹⁹ Според информацията, предоставена към архивния материал, обръщението към Себила е свързано със съдебния процес за обиди и запустяване, повдигнат срещу поета от страна на Станислав Швайцер. – Бел. ред.

²⁰ Ян Бженковски (1903–1983) – поет и теоретик на изкуството, през междувоенния период сътрудничи на Краковския авангард, публикува в „Звротница“ на Тадеуш Паипер и редактира списание „Линия“. – Бел. ред.

Спрямо смъртта – за „балада от другата страна“ на Юзеф Чехович

Йоанна Кишел

1.

Юзеф Чехович е от поетите, вгледани в смъртта. В това отношение е дете на своето време. Също както периодът, в чиито рамки се заключва неговото творчество, от определен момент сякаш е знаел, че „няма да продължи повече от двадесет или двадесет и няколко години – тоест че е именно двадесетилетие“¹, така и авторът на „камък“ (*kamień*) има доста ранното натрапчиво предусещане, че няма да доживее до старини. Катастрофичните митове на междувоенното двадесетилетие и творчеството на поета, белязано от знака на екзистенциалния и есхатологичния край, са свързани от изключително силна връзка. Нейната символична поанта дописва историята. През септември 1939 г. както епохата, така и тридесет и шест годишният автор на „човешка нота“ (*nota człowieka*) почти едновременно достигат до своя край. Засипаният под развалините Чехович завинаги остава в света, който заедно с него престава да съществува, завинаги млад в епохата, на която също не ѝ е писано да остарее. „Смъртта за Чехович е не само тема или поетически претекст. Тя представлява самостоятелен и независим елемент, една от основните съставни части на неговия поетически свят. Прониква в много стихове и остава главна отправна точка за всички въпроси. В цялата лирика на поета тя е висша действителност, нейната омагьосваща сянка определя оттенъците на света. Именно затова смъртта не може да се сведе единствено до функция на темата. Съгласно с намерението на поета, следва да говорим за мит за смъртта. Митът за смъртта като разказ за същността, която носи характеристиките на божественото и предопределя нашата съдба.“ Това констатира познавачът на творчеството на Чехович Тагеуш Клак². Тази тема, издигната от изследователя до ранга на мит, придружава Чехович с различна интензивност от началото на неговото творчество чак до стихотворенията от последната му книга. Специфична кулминация обаче достига изгадената през 1932 г. стихосбирка „балада от другата страна“ (*ballada z tamtej strony*). „Мотивът за смъртта става ядро на книгата, обединява около себе си всички въпроси“ – пише Клак³. Заглавното стихотворение от поетическата книга според Хелена Заворска⁴ е едно от най-добрите творби на Юзеф Чехович. Да го чуем:

балада от другата страна

На Вацлав ГралеВСКИ

за смъртта вече нищо не знам

край черните прозорци и клепачите
търха като пеперуда
ухае на бор и лиственица
докосва всяка нощ със сънища
иззад тиха река
където мъглата лениво
се влачи към тъмен кът

държи в сандъче синеещ акорд
без да може сандъчето да отвори

животът е кратък сън
говори глас отгясно
живот кратък сън
приглася с тъга
притихващ лъв глас
живот кратък сън
и трети неотгатнат

и вдига се към сивото небе
мъгла от незнайно лице
а времето
а земята девствена

¹ E. Balcerzan: *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*. Warszawa 1990, s. 7.

С оглед на обема допълнителните пояснения в бележките под линия са изпуснати; могат да бъдат открити в оригинала на публикацията. – Бел. прев.

² T. Klak: *Czechowicz – mity i magia*. Kraków 1973, s. 61.

³ Пак там, s. 50.

⁴ Вж. H. Zaworska: *Poezja. Drugie dziesięciolecie*. W: *Literatura polska 1918-1975*. T. 2: 1933-1944. Red. A. Brodzka, S. Żółkiewski. Warszawa 1993, s. 395.

о защо
твоят поглед не слиза
от предметите върху масата под прозореца
от часа, в който съм се родил
от сандъчето, заключено като болка
от умрелите ръце на чехович

(Превод от полски: Маргрета Григорова)

2.

Заглавието на стихотворението предвещава трансгресивната му природа, повдигането на завесата на метафизичната тайна, разширяването на границите на човешкия опит с погледа и гласа „от другата страна“. Жанровата насока за момент заблуждава с обещанието за запис на събития, свръхестествени странствания и перипетии на героя от другата страна на живота. И макар че за фабулата допринасят както жанрът, така и темата, издигната от традицията на Омир и Данте, в стихотворението на Чехович не откриваме следите на епическата конструкция. „балада от другата страна“ има абсолютно статичен характер и успешно се реализира без събития. Каква балада следователно е това? Да си припомним фундаменталните елементи на жанра: „За баладата епическият елемент е основен градивен материал. Именно той или определя жанровата принадлежност на баладата (тогава се появява епическа балада), или създава терена, на който в променящи структурата сблъсъци се появяват останалите жанрови елементи, лирически и драматургични. Без значение от силата на въздействие на лирическите и драматургичните тенденции върху баладата, епическият елемент винаги се крие в нея. Крие се, разкривайки се в три основни елемента на епическата фабула – героите, събитията и фона, на който „се случват нещата, представяни от творбата“⁵. „балада от другата страна“ се отказва от основния елемент за жанра. В стихотворението на Чехович нищо не се случва. Сегащото време на творбата не представя събития, затова пък регистрира света, увиснал в застиналоост. Нищо не се променя. Отбелязаните елементи на описаната действителност се характеризират с едновременност. В този откъс свят времето не тече, няма последици и последователност на събитията. Времето е заместено от пространствено разместване на фактите. „Частьт, в който съм се родил“ и „сандъчето, заключено като болка“, екзистенциалните прагове на човешкия живот, са един до друг, увиснали в океана на времето и в един миг ги обгръща тайнствен поглед. От перспективата на „другата страна“ времето не служи вече за нищо. Там не се разказват истории. Това е много отчетливо преобръщане както на жанровата традиция, така и на тематичните описания на отвъдните региони. [...]

3.

След като стихотворението на Чехович категорично отхвърля събитийността и се отказва от фабулата, какво следователно остава в него от баладата, така еднозначно посочена в заглавието? Вещност са останали само следа, несигурно ехо от жанровия канон. Преди всичко това е фонът, чиято тайнственост се доближава донякъде до чертите на плашещото⁶, както и обезпокоителната атмосфера и отвъдният климат, своеобразната фантастика и нейният фолклорен произход. За всичко това е отговорна главната героиня на стихотворението – смъртта, представена по преобрънат начин в началната строфа: „за смъртта вече нищо не знам“. Преобръщането на формулата, с която започва произведението, е изумяващо. На първо място, защото след такава декларация на познавателното безсилие последицата би била замълчаването, а не продължаването на изказването. На второ място, в това начало се крие крайт на опита, финалното „вече“ затваря процеса на познавателните търсения. Преди съзнанието „вече нищо не знам“ има място за състоянията на мисълта като „нещо знаех“, „смятах, че нещо знам“ или „заблуждавах се, че нещо ще науча“. В крайна сметка стихотворението започва с твърдение, чиято същинска цел би била да завърши изказването. На трето място – най-накрая – преобръщането в първия стих произтича от факта, че няма как да не се обвърже това „вече“ със заглавната „друга страна“, а опита от „другата страна“ сме склонни да свържем с крайното познание. Това повдигане на окончателната завеса е равнозначно с отхвърлянето на това заблуждение. „Нищо вече не знам“ – това е поражение на познавателните амбиции на субекта на изказването. Смъртта, възприета като епистемологичен

⁵ I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku*. W: Tenże: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 199.

⁶ В смисъл на *das Unheimliche*. – Бел. прев.

проблем, се изплъзва от властта на разума. Тази неуловимост остава най-ярката ѝ характеристика. [...] Втората строфа на „балада...“ носи своеобразен отговор на началното изказване в стихотворението. Обяснява доколко е възможно продължението на поетическите разсъждения по тема, която по-рано е обхваната от декларацията за абсолютно незнание. Такова продължение е, разбира се, възможно, но изисква навлизане в друг порядък на поетическото говорене. Формата на непосредствената лирика следователно е изоставена още в първия стих. На нейно място идва най-характерният за Чехович метод – плавна последователност от образи. Премиването от непосредствена лирика към опосредстваната лирика е придружено в тази ситуация от друг вид промяна. След заявяването на познавателните ограничения на властта на разума доминиращи стават чувството, интуицията и въображението. Тоест „не знам“, но „чувствам“. В „балада...“ на Чехович може да се чуе далечно ехо от романтическия прелом на съзнанието, чийто граничен пункт са, разбира се, „Балади и романси“ на Мицкевич.

4.

Изобразеният свят на интерпретираното стихотворение изглежда напомня фона на романтическа балада. За това допринасят тайнствената природа, плашещото, което прониква отвъд обикновеността на нещата, свръхестествената страна на материалния свят, чието предчувствие се опира на авторитета на народните и митологичните вярвания. Природата в стихотворението на Чехович не е невинна по други причини освен тези, към които сме свикнали в романтическия баладичен разказ. Естественият свят не може да се ангажира в действието, във въпросите на човешкия свят, защото никакво действие не настъпва тук. Обаче подлежи на специфична кондензация. Всички негови елементи са обединени от обща характеристика – присъствието на смъртта в проявите на видимия свят, ненаатрапчиво, двузначно, трудно доловимо присъствие. Природата вече не е – както иска вечната традиция – покривало на Бога, а видимото покривало на смъртта. Нейното всепроникващо присъствие несъмнено носи белезите на божественото. Това, което в романтическата балада е единствено фон за необикновените събития, тук придобива автономност, завладява предния план на стихотворението. Мястото на действието заема напрежението между материалната страна на света и неговия скрит пласт. Любопитно е, че наличието на този пласт потвърждават свидетелствата на сетивата. Това е смъртта:

край черните прозорци и клепачите
търха като пеперуда
ухае на бор и лиственица
докосва всяка нощ със сънища
иззад тиха река

Смъртта се появява в света сетивно. Регистрират я толкова деликатните усещания на сетивата като удара от крилата на пеперудата по прозореца, когото в същото време са толкова ясни и последователни, колкото и често срещан и очевиден е носеният от тях смисъл. Неизбежността на смъртта във времето е показана от Чехович чрез нейното всепроникващо присъствие в пространството. Сред записаните в стихотворението нейни прояви не откриваме буквални изображения, драматични форми или макабрини образи, макар и те да се намират в природния порядък. Тук смъртта е потопена в обикновения, спокоен ритъм на живота. Близостта на нейните прояви и спокойствието на нейните форми са причината – макар че „докосва всяка нощ със сънища“ – да не е трудно да забравим за постоянното присъствие на смъртта. Така представена, смъртта се явява като едновременно близка и далечна, постоянно присъстваща и въпреки това чужда, наглед опитомена, а все пак несвободна от аурата и ужаса на плашещото. В известен смисъл смъртта свързва тази и другата страна на битието. Формите на живота изглеждат едва като воал, отвъд който проблясва нейното упорито присъствие. Може би са единствено непостоянната маска на нейното ненарушимо траене.

5.

Подялбата на света на тази и другата страна – ясно предложена от заглавието на стихотворението – се оказва силно проблематична. Изходна точка тук е народното в основата си въображение за подреден, симетричен свят, където на тази страна отговаря другата, на земния – отвъдния свят, на сферата на живота – тази на господството на смъртта. В тази опростена конструкция звучи ехото на баладичните изображения, когото се опират върху фолклорния

светоглед. Този модел на света обаче е само препратка към изобразената в стихотворението действителност. „балада от другата страна“ постоянно изтрива контурите на ясните поделби, поставя под съмнение очертаните граници, проблематизира прозрачността на представените антиномии. В крайна сметка няма как еднозначно да се определи къде свършва светът и започва „другата страна“, какво е най-ве и насън, какво е живот и смърт.

Стихотворението на Чехович се характеризира с преливане на противоположните качества. Границите между регионите на битието (тихата река, черните прозорци, клепачите) постоянно са нарушавани от сънищата и пеперудите, през тях преминават миризми и гласове. Разпознаването в тях на специфични гости от другата страна е единствено половинчато разшифроване на тяхната природа. Движението край „тихата река“ се осъществява в две посоки. Смъртта прониква в регионите на живота, а животът достига до пространствата на смъртта. В света на живите шумът от тъмните пеперуди от другата страна на прозореца е изпънен с предчувствия за смъртта, обаче същите тези пеперуди, които пърхат до спуснатите клепачи на умрелия, получават окраската на спомени от живота. В стихотворението на Чехович може да се забележи очертането и на двата образа, донякъде наложени един върху друг. Символите на смъртта при по-внимателен поглед разкриват своята притеснително двузвучна природа. Напомнят за смъртта в живота, но и за живота в смъртта. Мирисът на бор и лиственица, от една страна, припомня дървения ковчег, но от друга – носи аромата на гората, пространството на живота. Идващите „иззад тихата река“ сънища са подобни на смъртта (също както Хипнос е подобен на Танатос), но същевременно напомнят отвъдните пространства на живота, защото все пак „животът е кратък сън“. Трае изтриването на контурите и границите. Образите проблясват с двойствено значение. Тази и другата страна на света се отразяват в себе си взаимно. Няма да решим еднозначно от коя от двете страни да разположим действителността, представена в „балада...“ на Чехович. Несъмнено стихотворението съчетава и двете сфери на битието, които проникват една в друга. Типичното разделение е посочено само за да проблематизира правилността на подобно решение. Този свят е нееднозначен, има неясни, изтрили контури. Целостта на произведението е допълнена от мъглата, която обхваща като в рамка действителността в стихотворението. [...]

6.

Изобразената действителност в стихотворението има още една характерна черта – това е своеобразната еднородност на климата, оттениците и емоционалния колорит. Сивотата и чернотата, тъгата и болката са доминиращите елементи. Мъглата, изпълваща както долните, така и горните пространства на образа, не само размива контурите на явленията, но и премахва пространствените аксиологични поделби. Пространството на стихотворението не е погрешено спрямо културно приетите категории. Погледът към отвъдното не регистрира места на наказания и награди, осъждане или вечно щастие. Нагоре и надолу се стеле едно и също – мъглата. Класическата балада с фолклорен произход се нуждае от ясна конструкция на етичните правила. Там доброто трябва да победи, а злото да понесе наказание. В „балада...“ на Чехович не протича битка между доброто и злото, тук битието се разпада в мъглата на небитието. Драматичното действие, бързото протичане на баладичния разказ са заместени от изтриването на ясните контури на света. Въпреки тази важна разлика, свързана с липсата на събития в стихотворението, в една от строфите Чехович посяга към драматургична конструкция. Това е, разбира се, четвъртата строфа, в която се появяват тайнствените гласове. Тази ясна препратка към баладичната традиция обаче с нищо не нарушава еднородния характер на стихотворението; различно оформената строфа не се оказва хибридна добавка. Защо? Защото и тук нищо не се случва. Сцената, представена в „балада...“, е напълно статична. Нейната същност изгражда повторението [в четвъртата строфа]. [...] Различаването на гласовете в сцената не въвежда никакво напрежение или опозиция, защото всички повтарят едно и също. Склонността на баладата да формулира сентенции⁷ в творбата на Чехович търпи хиперболизация. Умножаването придава на изказаната формула силата на доказателството. Това повторение не засяга единствено интересувачата ни строфа, а излиза извън рамките на стиха. Напомня познатата латинска сентенция [*Vita somnium breve* („Животът е кратък сън“)], но също така прозвучава препратка към сцената „Импровизация“ от III част на „Задушница“ на Мицкевич. В творбата на Чехович може да се чуе далечно ехо от възгласа на Конрад („Животът мой какво е? – Миг един само“⁸).

Преди всичко обаче от драмата на Мицкевич до стихотворението проникват гласовете от дясната и

лявата страна. Това е особено важна връзка. Чехович препраща към лявата и дясната страна, но – за разлика от автора на „Задушница“ – не ги свързва с определени ценности. В „балада...“ не се осъществява психомахия, не чуваме в нея гласа на дявола или ангела. Разликата между страните на света са нивелирани; и от двете достига едно и също обобщение. На голямата сцена не се сблъскват силите на доброто и злото, културните поделби за нея нямат значение. Дясната страна по нищо не се различава от лявата, както не забелязахме разлика между горе и долу. Аксиологичното значение на пространството и сега е поставено под въпрос. Правилността на това разграничение на света е проблематизирана и от наличието на трети глас в стихотворението. Неговата особеност е значеща – многозначителната пауза в стиха и епитетът „неотгатнат“. Дали това е гласът на празнотата, на смъртта? Неизбежно навлизаме в сферата на мъглата, с която всъщност този глас е в непосредствено съседство. Неговата поява изтрива категоричността на лявата и дясната страна, в крайна сметка обезсилва потенциалното пространство на психомахията. Спомняме ли си? Продължава изтриването на контурите, нивелиране на разликите. Между гласовете следователно няма спор. Провъзгласената от тях обща истина напада с категорична последователност от всички страни. Животът е кратък като сън и също като него са несигурни разграничаванията какво е реалното и какво илюзия. *Vita somnium breve* – няма изход от тази формула. Сцената се затваря от всички страни като капан. Намирацията се на нея човек остава обкръжен от напирещото отвсякъде небитието.

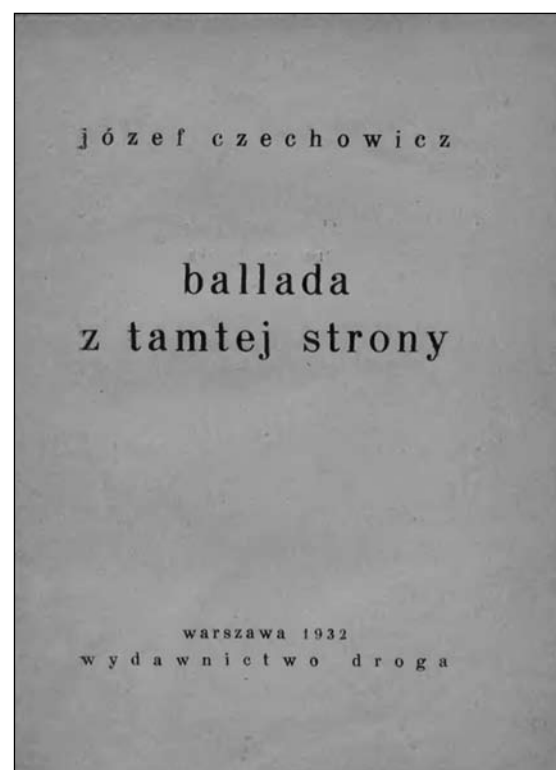
7.

Затворената сцена на света навява мисълта за сандъчето, което се споменава неколкотократно в стихотворението. „Сандъчето, заключено като болка“ неизбежно се асоциира с ковчеза, още повече че още мирисът на бор и лиственица носи неговото небуквално представяне. Но този образ не е единичен. Загадъчното сандъче означава много повече. Още повече че го придружава тайнственият „синеец акорд“, единственият цветен акцент, който деликатно се различава от сивотата на света. Синестетичното съдържание на сандъчето обединява в себе си цвета на тъгата с характерния си ненаситен оттенок и музикалния акорд, твърде кратък, за да се развие в мелодия. В дървеното сандъче следователно може да почива труп, но сандъчето затваря в себе си и живота – несигурното музикално пламъче. Може да бъде ковчег, но може да бъде и ковчеже, криещо в себе си съкровище. Сандъчето със синеец акорд е разположено в стихотворението в ръката на смъртта, защото тя е предпологаемият подлог на изречението („държи в сандъче синеец акорд / без да може сандъчето да отвори“).

Досега в „балада...“ на Чехович смъртта се появява като епистемологичен проблем („за смъртта вече нищо не знам“) и като всеобхватно присъствие в пространството. В тази строфа тя получава лично измерение. За представянето на смъртта като персонаж дискретно допринасят метафората „мъгла от незнайно лице“ и жестът на превръщането ѝ в адресат на последната строфа на стиха, както и придаването ѝ на атрибута на погледа („о защо / твоят поглед не слиза“). Тук смъртта държи кутийка със „синеец акорд“ като музикална кутия. Животът е поставен под нейната власт, но нещо ограничава тази власт. Стените на сандъчето обозначават единствените твърди и сигурни граници в стихотворението. Смъртта ни държи в ръка, обаче не може да проникне във вътрешността на ковчезето, не може да сломи синеещия акорд на живота, преди да дойде нейният час. Тайнственото сандъче следователно е капан, но и убежище. Смъртта е неизбежна и сигурна, но въпреки това на нейната власт се опълчва деликатното пламъче, краткотрайният музикален акорд. Движението на небитието не може да го отрече, макар че обгражда човека от всички страни. Въпреки поразителното предимство на силите късчета живот, хвърлено в мъглата на небитието, прозвучава за известно време. Този момент остава завинаги в безкрайния океан на времето така, както траят в него граничните точки на човешкия опит („часа, в който съм се родил“ и „сандъчето, заключено като болка“). Траят под зоркото око на смъртта, но дори тя не е в състояние напълно да изтрие факта на тяхното съществуване.

8.

В стиха „сандъчето, заключено като болка“ има още един важен аспект. Той се свързва с болезненото предчувствие, че от перспективата на приключил живот нищо вече не може да се промени, няма как отново да се върнем към живота. Сандъчето е заключено за държачата я в ръка персонафицирана смърт, но също така за умрелия. В последната строфа на стиха упоритият поглед също придобива двузвучност. [...] Този поглед можем да свържем с безмилостното око на смъртта, но също така той е и погледът на умрелия, който от другата страна еднакво ясно вижда всички събития от своя живот и не може да откъсне поглед от



Корица на „балада от другата страна“ (1932) (Wikisources)

тях. Наблюдяването от отвъдната перспектива става еднакво скъпо и важно (дори обикновените „предмети върху масата под прозореца“), а едновременно – далечно и болезнено чуждо. Дистанцията позволява наистина да се види целостта на собствения живот, но не допуска вече никаква намеса. Това, което се е случило, остава завинаги в непроменена форма, затворено сякаш в сандъчето във вече завършен вид. Не можем да се върнем към живота и не можем отново да бъдем себе си. В „балада...“ на Чехович няма място за призраците на Мицкевич. „Ледената гръд“ няма да бъде съживена нито от „духа на надеждата“, нито от „звездата на паметта“. Собственото мъртво тяло е вече напълно чуждо, за което категорично свидетелство са „умрелие ръце на чехович“. Доколото с часа на раждането все още има ясна лична връзка („в който съм се родил“), дотолкова смъртта носи със себе си прекъсване на тази връзка. „Аз“ става „някой“ чужд, настъпва загуба на идентичността.

9.

Време е за финални обобщения. Вероятно е важно накрая да засегнем въпроса за битийния статут на субекта и едновременно герой на „балада от другата страна“. И в тази ситуация въпросът се изплъзва от еднозначно решение. Докрай не е ясно дали това е жив, или умрял човек, дали следва да го разположим в света на преходното, или в отвъдното. Препратката към „Призрак“ на Мицкевич не е само случайна асоциация. Субектът от стихотворението на Чехович има наистина различни от романтичeskия герой отвъдни преживявания, обаче нещо ги свързва. Статутът и на двамата е несигурен; и двамата нарушават границата между живота и смъртта, и двамата се лутат в сферата „между“.

Героят на Мицкевич се придвижва обаче в погрешен свят, той странства между този и отвъдния свят, неговата ситуация по-лесно може да се прецизира („Отново в света, но не за света; / Какъв е този човек? – Призрак“). Ситуацията на героя от „балада от другата страна“ е усложнена от спецификата на действителността, в която тази фигура се намира. Характерното преливане на противоречия си особености по важен начин засяга неговата съдба. Тук скитането не се случва във фантастичното пространство, а е болезнено приключение на съзнанието. Неговото проблясване обединява в себе си едновременността на живота и смъртта. От страната на живота нашият субект преживява постоянното присъствие на смъртта, от страната на смъртта пък вижда вече само житейските въпроси. [...]

Субектът на стихотворението не принадлежи еднозначно на нито една от страните. Неговото приключение на съзнанието се лута между живота и смъртта. Проблясването на сферите, проникването на качества, изтриването на контурите на явленията изличава и ясният статут и ситуация на героя на „балада...“ на Чехович. [...] „балада...“ на Чехович е произведение със силно изтрива жанрова специфика. Изтриването на контурите на явленията тук няма граници...

Превод от полску: КРИСТИЯН ЯНЕВ

Преводът е направен по Joanna Kisiel, *Wobec śmierci: o „balladzie z tamtej strony” Józefa Czechowicza*. – In: *Liryka polska XX wieku: analizy i interpretacje. Seria trzecia*. Red. W. Wójcik, J. Kisiel. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005, pp. 32–45.

⁷ Вж. I. Oraski: *Ballada literacka...*, s. 310-311.

⁸ Цит. по Адам Мицкевич, *Избрани произведения*, София, 1955, с. 206. – Бел. прев.

Юзеф Чехович

Катастрофизмът в полската поезия в периода 1930–1939 г.

Тереса Вилкон

Юзеф Чехович е считан за един от най-интересните поети от поколението на 1910 и Втория авангард. Представя различни художествени тенденции, сред които е и течението на катастрофизма, с което като войник, участващ във войната през 1920 г. (постъпва във войската като доброволец на 17 години), се е усещал свързан по особен начин. Чехович е плодовит и активен творец, който подкрепя по-младите колеги през трудните кризисни години 1929–1933. Често редактира сам или в колегия различни списания, поетични листовки и книги. Работи също и в множество институции, особено в такива, свързани с Полския съюз на учителите. През 1934–1936 г. е главен редактор на „Мешончник литературы и щуки“, а през 1934–1939 г. – на ежемесечника „Промен слонца“. Заедно с Людвик Фрид през 1938 г. основава художествения тримесечник „Пуро“.

Военни стихове

В края на тридесетте години войната изграе все по-голяма роля в поезията на Чехович. Тази тема функционира като:

– лош сън, нощни кошмари и халюцинации,
– припомняне на трагични случаи от войната през 1920 г.,
– лоши предчувствия и пророчества за собствената му смърт.

Както забелязва Тадеуш Клак, Чехович „би трябвало да има подобно отношение към света като творците от Авангарда, по онова време той е по-близък до поколението от 1910, отколкото до това от 1905 г. От войната [от 1920 г. – Т. В.] поетът се връща с травми, а унижението вследствие на войната може да се проследи в цялото му творчество – от началото до края“¹. Военните преживявания стават пряк избор на катастрофизма на поета: „[...] запомнените образи от битките, фронтът, светкавици, огньове, избухвания, побеснели коне. Всичко това обладава младежката памет и се предава в стиховете“².

Рядко някой излиза от войната без травми, но някои я преживяват още години след това така, сякаш е все още налична, с кървави образи, здраво заседнали във въображението, усещане за страх и унижение, което се превръща в засилваща се с годините обсеся. Чехович принадлежи към хората със „синдрома на войната“, тя се превръща в първостепенна тема в поетичното и прозаичното му творчество. Може да се каже, че тя [войната] оформя начина, по който [поетът] вижда света. А оттам водят директни пътеки към катастрофичната образност. Поетът не успява да се освободи от военните образи, включва ги даже в стихове на други теми. Произведенията за войната обаче не се оказват терапия или освобождение от кошмарите, чиито видения се връщат. Войната става за Чехович първостепенен избор за катастрофизма. Военните стихове съставляват първия том на поета – „Камък“ (*Kamień*) от 1927 г., но най-много подобни текстове има в книгата „Фронт“ (*Front*), откриват се също и в останалите поетични сборници, особено в последните два: „нищо повече“ (*nic więcej*) и „човешка нота“ (*nota człowieka*). Към военните стихове на Чехович спада и произведението „Проломите на времето“ (*Wąwozy czasu*), в което поетът предава образа на фронтовата ситуация. Опитва се да опише сънни впечатления или може би спомени за военните окопи. В творбите си умножава такива изрази като „мръсни войници“, „ровове“, „жълти кости“, „топовна атака“, „бодлива тел“, „лица на умиращи“, „бомби“, „снаряди“, „плитки окопи“, „полкове ботуши“, „болка“ (поетът е бил ранен в една от битките), „пространство, което хрипти“.

По този начин иска в кратки, сбити и пълни с недомлъвки мигове да предаде ужаса на войната, жестокостта ѝ, непоколебимостта на битката. Стихотворението „Фронт“ (*Front*) се опира на „диалектиката на два цвята: бял и сив. След изброяването на ситуации, определени с белота, се появява различна поредица“³:

[...] *Но тук изобито няма белота
в сивата земя ровове пълни с мръсни войници
дим – синкав, розовеещ пристъпя към нас през реката
не бели, а жълти са костите
огнен поток от топовна атака
лежи непрестанно в небето
това е фронтът
това е слизане в тъкля* [...]

(„Фронт“ (*Front*)⁴, с. 5)

Останалите споменати цветове: син, розов, жълт нямат символъчен характер, а създават отненьчиите, запомнени от Чехович като тоналност на истинската война. Във военните произведения на поета няма измислени, фикционални описания. Въпреки че Чехович е поет на въображението и сънните образи, когато пише за полско-болшевишката война от 1920 г., се старее да запази автентичността на разказите и истинността на спомените. В същото време, въпреки че „този образ произлиза от спомените, от истинския опит, [...] в него поетът успява да се отдели от предпоставките на лирическия репортаж“⁵. С катастрофичните картини описва реални теми и образи, напр. „огнено небе“, „бодлива тел“, „тиня“:

[...] *тиня в реките на бодливата тел
сред бомби лица на умиращи
излющени от болка както пламъкът люци гредите
в пожара*

*земя и полк ботуши
дни стоящи на плитки окопи
кашилица и свистене на картечници
нощни паузи под огньовете
огнено небе
припадащ град пространство което хрипти
разпалени топове втурнали се от веригите
към огненото нищо* [...]

(„проломите на времето“ (*wąwozy czasu*), с. 37)

За мнозина от поетите на поколението от 1910, дори за онези, които не са участвали непосредствено в нея, войната се превръща не само в травматично преживяване, но също и в един вид трагична катастрофа и предвещание за ново изстребление, което ще бъде истинската подготовка за апокалипсиса. За Чехович войната, макар и приключила, все още продължава:

[...] *ликвидираха войната с въжета стънаха пактовете
напразно понеже ние все още се бием на фронта
с патоса на оръдието от свистящите със заплаха бомби
все още съм в туцинака на вердюн*⁶ [...]

(„вердюн днес“ (*dzisiaj verdun*), с. 27)

Източници на поетичните картини на Чехович

Контрастите представляват не само популярна поетична фигура, но също и начин за интерпретиране на света, в чиято природа се крият – на всяка стъпка – противоположавяне, вражда, опозиция... Семантичните опозиции са важен елемент в структурата на текста, който подрежда елементите му. Впрочем не е случайно, че структуралистичното мислене (това направление се развива динамично през тридесетте години на ХХ в.) прониква не само в езикознанието и теорията на литературата, но и в поетическите текстове. Опозиция се използва и от различни поети катастрофисти, използващи контрасти: Аркадия – апокалипсис, добро – зло, Бог – Сатана, красотата на старото градче – грозотата на съвременните градове, [един вид] Молох⁷ и т.н. Взаимозависимостта между аркадийските и катастрофичните пространства се основава между всичко друго и на това, че нараства експресията при

^[1] J. Czechowicz: Wybór poezji. Ограс. Т. Kłak. Wrocław-Warszawa-Kraków 1970. Следващите цитати се дават по това издание. Всички заглавия на стихотворенията от книгите на Юзеф Чехович се предават с оригиналния си правопис на големи и малки букви.

^[2] Пак там. Литературната визия за войната може да има различен характер, напр. превръща се в реалистичен и фотографски запис, епическа картина, като в историческите песни на Хенрик Сенкевич, мотив, представляващ възхваля на рицарската чест и умения, а също и на патриотизма и геройството, които донасят похвала и слава. Съществуват, и особено през ХХ в., макар че може да се забележи отдавна, напр. през барока – натуралистични картини на войната, будещи страх, отвращение и усещането за преобладаваща грозота. По този начин в литературата навлиза турпизмът (от лат. turpis – грозен, бел. прев.): с образите на военните жестокости, осакатявания, кланета.

^[3] Става въпрос за битката при Вердюн (фр. Verdun) от 21.02-18.12.1916 г., едно от най-продължителните и кръвопролитни сражения през Първата световна война. – Бел. прев.

^[4] Ханаанско божество, отъждествявано понякога и с финикийския Ваал, свързвано в библейски контекст с жертвоприношението на геца. В началото на модерността се свързва със свръхестествена сила, която изисква изключителни жертви. – Бел. прев.

наблюдаването на катастрофичните елементи при картините, докато влиянието на Аркадия намалява (обикновено в литературата злото се представя по-добре от доброто).

Иежи Квятковски смята, че „в поезията на Чехович доминира опозицията: Аркадия – Катастрофа. Това е една изключително плодородна опозиция. Крехката, блага красота на Аркадия подсилва апокалиптичната заплаха от Катастрофата; апокалиптичната заплаха от Катастрофата засилва крехката, блага красота на Аркадия“⁸. Чехович прави много, така че светлите, аркадистични черти на поезията му да са художествено атрактивни. Те надделяват още в първата му поетическа книга, както и мотивите за детството, светът на доброто и чувството за безопасност. В творчеството на Чехович, подобно на поезията на други катастрофисти, се открояват резки контрасти между картините на добрия и злия свят. Критиката обръща внимание на присъствието на описания на полската провинция в произведенията му, малките градчета и села, родния Люблин и околностите; припознава ги като образи на рая, аркадистични, с доминиращата черта на елегичността. Поезията на Чехович изразява „благост, чувствителност, безпомощност, понякога сякаш детска“⁹. Този свят често изглежда слънчев, нежен, като света на детето. Може да се каже, че категорията на детското (противопоставяща се на категорията на зрелостта) изпънява в стиховете му важна поетизираща роля. По същия начин е и в творчеството на Константи Иделфонс Галчински, макар че семантиката на поезията на Чехович проявява известни черти на дискретност и тайнственост.

[...] В творбите на Чехович чест мотив, тема на текста е конят, нещо повече от ключова дума. Поетът най-често описва стаго пуснати коне с езачите му, което отпраща до атаката на кавалерията, позната от платната на Войхек Косак, картините на Пьотр Михаловски, Юзеф Хелмонски, Алфред Веруш-Коваски и др. Тадеуш Клак смята, че „в поезията на Чехович конят представлява дума, която предизвиква всякакъв неспокойства и катастрофи и принадлежи към образите, които я извикват“¹⁰:

[...] *Свистят сирените на ненавистта
тънтят конници около мен* [...]¹¹

(„Затворник на любовта“ (*Więzień miłości*), с. 17)

[...] *потъващо стаго цвили
а блатото нали е блато нищо
бълбука чувам плиска смърт* [...]

(„две зли минути“ (*złe dwie minuty*), с. 94)

Образите и виденията, свързани с яздене, са често преувеличени и свързани с апокалиптични мотиви, което навява също така асоциации с известната графика на Албрехт Дюрер „Четиримата конниците на апокалипсиса“. [...] Чехович се отнася към конния мотив като към един от най-важните източници на поетичните си видения:

[...] И в съня си виждам коне, и то доста често. Понякога влизат във водата (а тресавищата, широките реки сред горски брегове, плитките залети площи след наводнение са най-честите пейзажи на нощните ми видения), понякога ми се явяват ангели с конски муцуни вместо глави, а друг път отново пространства, пълни с хиляди галопиращи на вълни стада. Тогава сънят е мъчителен. При глухото ехо от копита или пък от някакъв водопад, цели часове препускат бойните коне от тъмнина в тъмнина. Това носи в себе си привкус на фантасмагория, но в същото време и на спомени. [...] прозрачна стена с огромни размери, стояща до леглото, на което някой е спал. Леглото е светлосиньо и керемидено. Зад стената чака голям сребърен кон със затворени очи и знаех, че леглото и конят означават смърт („Фейлетон за коня“ (*Felieton o koniu*)¹².

Към другите важни семантично-стилистични фигури, които поетът употребява, спадат описанията на природните стихии като огъня и водата, които според Клак имат, като при религиозните вярвания, очистителна мощ, носеща обновление на света и

^[8] J. Kwiatkowski: Literatura Dwuziestolecie. Warszawa 1990, s. 153.

^[9] Ibidem, s. 152.

^[10] T. Kłak: Wstęp. В: J. Czechowicz: Wybór poezji. Wrocław 1985, s. 38.

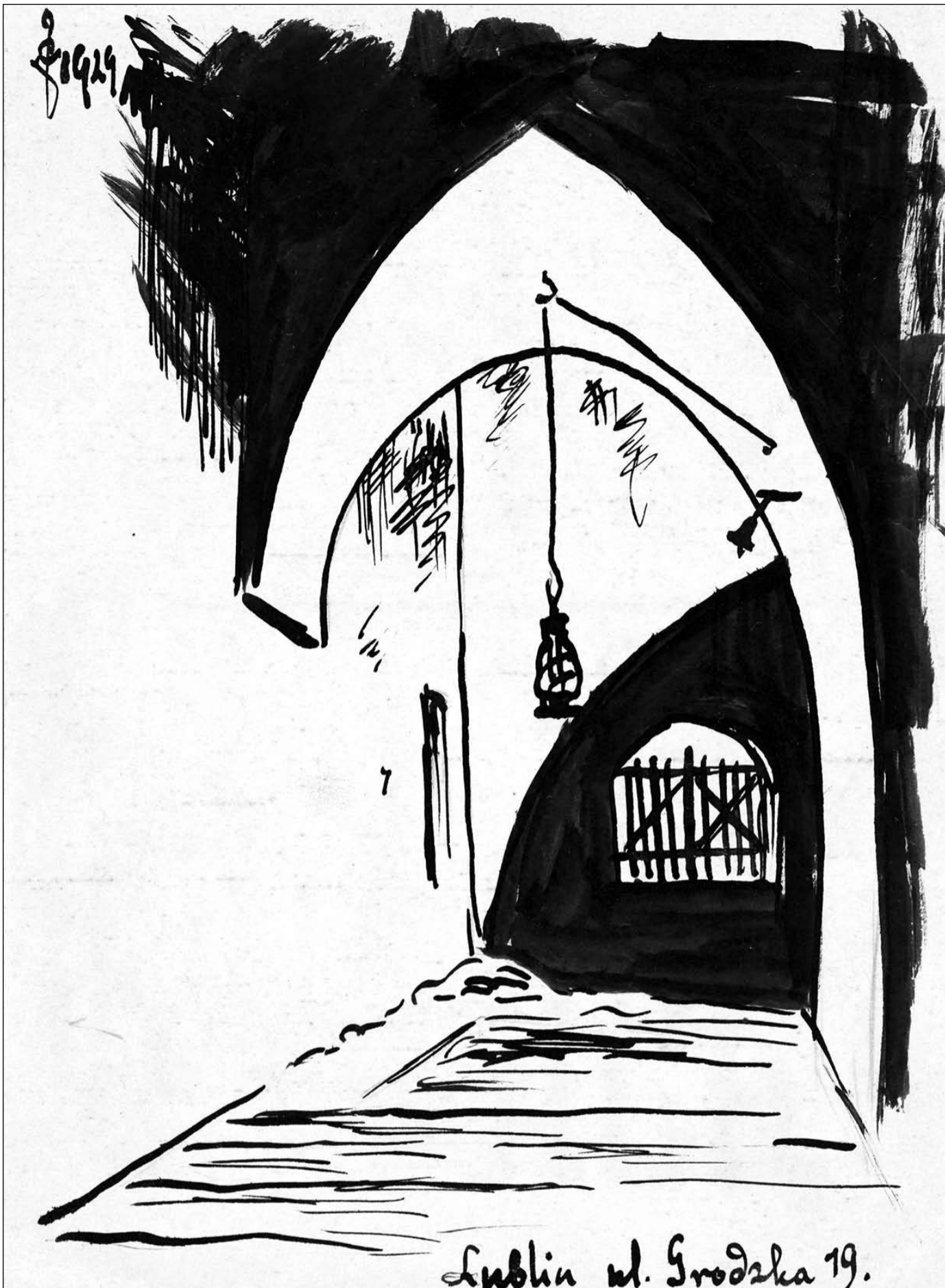
^[11] Според Т. Клак това е първата катастрофична творба на Чехович. Вж. Т. Kłak: Czechowicz – mity i magia..., s. 64.

^[12] J. Czechowicz: Felieton o koniu. „Kamena” 1956, nr 9. Cyt. za: T. Kłak: Wstęp. W: J. Czechowicz: Wybór poezji..., s. XXXVIII–XXXIX. Zob. też J. Czechowicz: Felieton o koniu. W: Idem: Koiń rydzy. Utwory prozq. Zebrał, ограс. i wstępem opatrzył T. Kłak. Lublin 1980.

^[1] T. Kłak: Czechowicz – mity i magia. Kraków 1973, s. 62.

^[2] Ibidem.

^[3] Ibidem, s. 63.



Пощенска картичка с рисунка на Юзеф Чехович: ул. „Гродзка“ в Люблин (1931) (Национален музей в Люблин)

хората¹³. Поетите, чиято образност произлиза от травматични преживявания, постоянно връщат се спомени, фобии и обсеци (понякога близки до болестни, депресивни състояния), се характеризират със склонност да свързват (въз основа на ключови думи) такива елементи като огън и вода, червено издоено мляко, горещ попоп, огнени парчета лег:

[...] *сред хвойните червен огън
храстите в огъня пророчески пукат [...]*
(„под пепелта“ (*pod popiołem*), с. 53)

[...] *навсякъде наоколо червени
пламъци висят [...]*
(„сам“ (*sam*), с. 55)

[...] Река е много чест и важен топос в поезията на Чехович. Това не е спокойната река, добродетелница на човека, носеща му забрава и убеденост, че злото и страданието преминават. Това няма да е „Вярната река“ на Стефан Жеромски, която дава успокоение и надежда за промяна в бъдеще, като пази вярно това, което е било, и тече напред към това, което ще бъде, което се връща, което устоява, което няма начин да се унищожи. За Чехович реката е унищожителна стихия, хаотична, която може да донесе смърт, водопади, наводнения и т.н. [...]

Сроден с този мотив е мотивът за голямата вода, морето, океана, с които се свързва образността на бурята, урагана, бушуващите вълни. Мотивът за реката е също символ на непрекъснатите промени, които носят

със себе си несигурност и възможност „да съществувам непредвидени вировете и водопади“¹⁴. В писмо до приятеля му Кажимеж Мерновски поетът пише: „Докъде тече реката на нещата? Безкрайността не може да се обмисли, но мога спокойно да мисля за могъщ водопад в края на реката. Как ли се мени и блести вселената там, при края? Всъщност би било логично и неспокойствието на годините да се свършва с буря, водовъртеж, водопад – със сигурност не с покой“¹⁵.

И тъй унищожението се крие в самия свят, който е течаща река от неща, събития, ситуации, хора. Тази река трябва да има своя край, за Чехович това е крайната и логична съдба. Трябва да добавим, че Чехович е много добър и сериозен коментатор на поезията си, а някои символи като „реката на времето“ и „реката на нещата“ приемат в стиховете му нови значения. Затова именно едва ли не всичко е проявление на унищожението, след като в света не открива нищо наистина постоянно и неизменно. Затова тук може да се говори за философски катастрофизъм, представляващ характеристика на битието, а също и на човешкото съществуване и неговото предназначение.

Превод от полски: ИВАН П. ПЕТРОВ

Преводът е направен по Teresa Wilkoń, *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, pp. 117–128.

¹⁴ T. Kłak: *Wstęp*. W: J. Czechowicz: *Wybór poezji...*, s. XXXVII.

¹⁵ Materiały do dziejów przyjaźni Józefa Czechowicza z Kazimierzem Miernowskim. W: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. Red. S. Pigoń. Wrocław 1964, s. 488–489.

Преобразяване

*Живееш и си метеор
години цели топла кръв тупти
в гърдата почуква ритми малкият мотор
от мозъка не нерв а жичка към дланта върви*

*И както механизъмът би желал
и мислите ти са гравирани в метал
по странни кръгове кръжат (и никога от тях не ще
излязат)
ти си система механично идеална
внезапно нещо се разваля*

*И ето плачеш
в ъглите трудно се намира седмицата стара
правите линии вълни рисуват – ромбове вместо квадрати
във всеки глас се чува в цялото безсрамие
на Съдния ден тръбата*

*Сините очи се отвориха
виждат витрина на магазин и Съд ведно
размесват се тълпи архангели и хора
залива сушата морето буреносно
по улиците насреща на трамваите
се носят мъгляви колесници
под мостовете розови светкавици, макар че е декември*

*Сините очи се отвориха
виждаш себе си – мореплавател в Азия
и същевременно момче на 3 и 5 години
на двора във Варшава
и себе си преди матурата в гимназията*

*тълпят се тези образи огромна навалица
всичко това си ти
с шлифован в желязо ум не ще го обхванеш*

*Прости мисли вълни рисуват световите буря смрачава
дето вятърът духне – гаснат фенерите
в тъмнината тръба мрачна
и зовеш
ВЛАДИКО
ПРЕГЪРНИ МЕ*

*Ето, умрял си
в механизма колелцата се движат, но не те
от повредата на малката пружинка
ти падна, красив метеоре
на съвсем различна планета*

Инициал в светкавица

*бях каквото си
съм каквото ще бъдеш
ти*

*от долини сутерени площади реки пекарни
мелници кораби погледи фабрики мъгла
барове цъфнали клончета и небеса*

*тъй в сънна струя по моите ръце
се стича
шепот*

седмици тъпчат по леглата и масите

*музика леко докосва с цветя слепочията ми
дими неспокойствие зова те по име*

зова

бъди

Превод от полски: МАРГРЕТА ГРИГОРОВА



¹³ T. Kłak: *Wstęp*. W: J. Czechowicz: *Wybór poezji...*, s. XLIII

Тайната на смъртта и възкръсването на Юзеф Чехович

Игор Белов

Юзеф Чехович е една от първите жертви на Втората световна война – загиба по време на бомбардировката над Люблин от немската авиация през септември 1939 г. Някои обстоятелства около смъртта му обаче все още са обвити в тайна, което води до зараждането на литературния мит, свързан с тази загадъчна история. Какво всъщност се случва? Как възниква легендата за това, че поетът успява да оцелее?

Смърт наистина

Сутринта на 9 септември 1939 г. в Люблин настъпва краят на света. Германските бомбардировачи пускат върху напълно неподготвения град стотици бомби. Руините димят, старинният център гори, улиците са покрити с разбити стъкла. В града са спрени водата, токът и телефонните връзки, а болниците се изпълват с ранени. Загиват около хиляда души, предимно цивилни. Този ден се оказва трагичен също и за полската поезия – сред жертвите на нападението се оказва и Юзеф Чехович. Роден в Люблин, той е един от най-ярките поети през междувоенното двадесетилетие, представител на т.нар. Втори авангард. От 1933 г. живее във Варшава, където сътрудничи на Полското радио, за което пише множество радиопиеси. Продължава да пише и стихове. Тъкмо в столицата го заварва Втората световна война. В онези дни, бягайки от приближаващия фронт, хиляди хора тръгват от Варшава за Люблин. На 6 септември 1939 г. Чехович заедно със своя приятел – поета и журналист Хенрик Домински, както и колегите Кажимеж Вуйчик и Стефан Гурски, напуска Варшава. След три дни път със смяна на коне ранната сутрин на 9 септември писателите стигат до Люблин.

Известен със своята спретнатост и педантичност, Чехович решава след изморителния път да се приведе във вид. Отива във фризьорския салон на госпожа Островска, намиращ се на ъгъла на улица „Косцюшко“ и „Краковске Пшедмешче“, за да се избърсне и измие. Неговите спътници отиват с него. В този момент прозвучава продължителният вой на сирените за въздушна тревога. Над града като лешояди се появяват германските бомбардировачи. Няколко бомби уцелват сградата, в която се намира фризьорът, а една от тях пробива покрива и пада право в салона.

По някаква случайност точно тази бомба не избухва. Всичките десет души, които се намират в този момент във фризьорския салон, се хвърлят на пода до стената и оцеляват. Загива само Чехович, който по думите на Домински „скача в противоположна посока [...], хвърля се право върху бомбата, все едно го притегля като магнит“. Веднага го засипват отломките.

Когато Домински, Вуйчик и Гурски по чудо се измъкват на улицата, потресени отиват в редакцията на вестник „Любелски Експрес“, който се намира в съседство. Разказват за случилото се на редактора и поет Вацлав Гралевски, който е и близък приятел на Чехович. По-късно Гралевски пресъздава несвързания им разказ в творбата „Гутницата на атаман Лобода“ (*Wataha atamana Łobodi*, 1963), както и в книгата „Стоманена дъга“ (*Stalowa tęcza*), посветена на живота и творчеството на Чехович. Според Гралевски спътниците на Чехович уверяват, че той вече не може да бъде спасен, и от редакцията отиват направо да пият водка, за „бог да прости“ починалия колега. Останките на Чехович са извадени изпод руините. Разпознати са единствено въз основа на джобен полско-немски речник, на чиято първа страница е записано с молив: „Собственост на Юзеф Чехович“. Този малък речник е положен в гроба на поета на старото православно гробище на улица „Липова“ в Люблин, където Чехович е погребан заедно с други жертви на бомбардировката. На мястото на унищожената сграда на „Краковске Пшедмешче“ 46, където загива поетът, през 1969 г. е издигнат паметник, изработен от скулптора Тадеуш Скварчински.

Изглежда, че в тази трагична история няма нищо тайнствено. Това обаче е само първото впечатление.

„Рашомон“ по люблински

Обстоятелствата около смъртта на Чехович и до днес поставят на изследователите на творчеството му множество въпроси, на които можем да отговорим само хипотетично. Например моментите преди посещението при злочестия фризьор са описани от няколкото очевидци по толкова различен начин, че напомнят филма „Рашомон“ на Акира Курасава, в който една и съща случка е показана от гледната точка на различни персонажи. В резултат на което разказите им са напълно противоречиви. Фотографът Едвард Хартвиг, познат на Чехович от Люблин, споменава, че няколко минути преди бомбардировката среща поета край Хотел „Еуропейски“,

откъдето Чехович отива до фризьорския салон. Александра Крушинска, приятелка на поета, твърди, от друга страна, че минава край въпросния фризьорски салон, когато започва нападението. В същия момент до нея се спира кола, от която слиза Чехович. Крушинска го умолява да изчака края на нападението в църквата, но поетът спокойно отговаря, че е мръсен от небръснат след пътуването и без да слуша аргументите ѝ, влиза при фризьора. Литературната история познава такива случаи на разминаване. Да вземем например смъртта на Лермонтов. Показанията на четирима секунданти, които присъстват на гуела с Мартинов, изобщо не се припокриват. В деня на смъртта си (да припомним, че загиба в десет и половина сутринта) Чехович по загадъчен начин успява да се срещне с още един познат от Люблин – Александър Малишевски. Той си спомня, че поетът му протегнал отворена длан и му казал загадъчни слова: „За себе си съм спокоен. Някой, на когото вярвам, каза, че линията ми на живота няма драматични прекъсвания. Виж колко е ясна“.

Още по-неясни са данните за случилото се след смъртта на Чехович. Не се знае кога тялото му е извадено изпод руините, как е идентифицирано, нито къде точно е погребано. Още повече че Хенрик Домински – пряк свидетел на смъртта на Чехович – не успява да разкаже историята си напълно. Застрелян е от хитлеристите през 1942 г. заради участие в нелегална организация. Версията на Вацлав Гралевски за разпознаването на тялото въз основа на малкия речник, намерен в джоба на поета, буди съмнения. Работата е там, че в деня на нападението на Люблин на територията на бомбардираната сграда не се провеждат никакви спасителни акции. Развалините на изгорялата къща на „Краковске Пшедмешче“ 46 се разчистват чак в началото на октомври 1939 г. Тогава изпод останките се изваждат телата на тези, които загиват по онова време, и се погребват в общи гробове на православно гробище на улица „Липова“, заедно с останалите жертви на бомбардировката.

Нещо повече, не може да се каже със сигурност какъв е речникът, който позволява да бъдат разпознати останките на поета. Някои извори посочват полско-немски разговорник, други – полско-английски. Чеслав Милош, който е в приятелски отношения с писателя, казва: „Тялото е разпознато по малкия червен английски речник, с който не се разделяше“. Съвременните изследователи не изключват, че Гралевски измисля историята за речника, за да направи своята версия за случилото се по-правдоподобна. Освен това той не споменава нищо за погребението, а трудно е да се повярва, че близък приятел на поета, който разпознава тялото му, няма да придружи починалия в последния му път. Няма нито едно описание на случилото се, което да посочва подробности за погребението на Чехович. Затова неволно се появява мисълта: дали поетът изобщо е погребан?

И най-важното: ако благодарение на речника е разпознат поетът, тогава защо е погребан в общ гроб? Ако наистина останките са разпознати и някой от приятелите на Чехович присъства на това, със сигурност щяха да са в отделен гроб. Но никой от приятелите на поета не взима участие в погребението му. Поне нищо не знаем за това. Най-вероятно тялото не е разпознато, а вместо него на гробището на улица „Липова“ под името на Юзеф Чехович са погребани анонимни останки, извадени от развалините. Някога се е смятало, че поетът е погребан на гробището на улица „Уницка“, а според друга версия – на гробището край алея „Крашницка“.

Така или иначе, всеки, който се опитва да възпроизведе точното развитие на събитията, ще има усещането, че поетът изчезва яко дим. Много е символичен записът в погребалната книга, където срещу фамилията Чехович в колоната „местоживеене“ е записано: „Поет“. Как да не цитираме прочутото изречение от филма на Сергей Соловьев „Асса“: „Той е поет, по широкия свят живее“.

Чист мистицизъм

Парадоксално, цялата тази история е напълно в стила на Чехович, който обожава всякакви мистификации. Неслучайно критиците го наричат „поет на нощта, неспокойните сънища, духовете, страховете и мрачните приспъвни песни“. Надарен с шесто чувство, предчувства приближаващата Катастрофа. Както всички шамани и пророци има дарбата да предвижда бъдещето. Всекидневиеето му също е изпълнено с театралност. Всеки ден се изиграва като спектакъл. Важен елемент на визията му са лулата и бастунът, а най-интригуващият реквизит – хартиената маска, която слага всеки път, когато при него в редакцията идват млади поети, за да прочетат стиховете си. В маската има само една дупка – за устата, за да може Чехович да разговаря с госта, без да го вижда и същевременно да остане безпристрастен в оценката на литературната творба.

Чехович вярва в предсказанията, многократно взима участие в спиритуални сеанси, поръчва хороскопи при врачки. В обикновени събития забелязва друга, паралелна реалност. Случват му се и много реалистични визии, когато буквално сънува наяве. Убеден е, че има двойник, подобно на „черния човек“ на Есенин, което го ужасява. Чувствайки, че е заобиколен от силн сили, приема дори ново име – Хенрик.

По този начин иска да измами събата. Така го обяснява на приятел: „Приемам ново име, за да надхитря ориса“. Същевременно обича живота и не се слави като страняц от удоволствията мизантроп. Като чревоугодник пише рекламни стихове за сладкарници, за да може безплатно да яде сладки до насита. Джобовете му винаги са пълни с бонбони, обожава и сладките алкохоли, вина и ликьори. Личният живот на поета също е бурен, въпреки че не споделя подробности с никого. В аристократичните кръгове Чехович понякога е смятан за икона на хомосексуализма, но всъщност биографите му не знаят нищо за негови връзки с мъже. Затова пък има много свидетелства за романси с представителките на нежния пол.

Така или иначе, предчувствието за преждевременна смърт при Чехович се превръща в мания. През 1925 г. си поръчва екслибрис с латинската максима „Vita somnium breve“ („Животът е кратък сън“). След това я цитира в стихотворението „баллада от другата страна“. Дори предрича мястото на погребението си – православно гробище на улица „Липова“, което описва в „Поема за град Люблин“ [...]. Вацлав Гралевски и Конрад Белски, приятели на Чехович, си спомнят как през 1927 г. отиват с него на разходка извън града. Пътят води през зоставеното православно гробище на улица „Липова“. Изведнъж Чехович изкрещява и загубва съзнание, а когато се съвзема, им разказва, че зад малката православна църква е видял нещо като експлозия, огнен стълб и къла дим. Оттам някакво привидение протегнало към него дълги, костеливи ръце, опитвайки се с едната ръка да го хване за гърлото, а с другата посочвало земята под краката му. Според мнозина изследователи дванадесет години по-късно е погребан точно на това място. Поетът „предрича“ също така смъртта си във фризьорския салон. През 1939 г. публикува „Тъжен феилетон. Вали дъжд“ (*Smutny feileton. Pada deszcz*), описващ фризьорски салон, на чиято витрина стоят отрязани глави с перуки. Разбира се, можем да определим тези събития като съвпадение, но не са ли твърде много в цялата тази история? Ето какво пише в парижката „Култура“ Чеслав Милош, който е приятел на Чехович:

Една сутрин на 1938 година разказвах на Чехович свой сън. Видях къща, едната ѝ стена беше стъклена, монголец свиреше на цигулка зад нея и това беше той, Чехович, звукът не достигаше до мен. Премълчах, че в съня тази къща се казваше Къща на умрелите, а лицето на свирещия монголец беше вече белязано от разпад. Моята съръжаност е причинена от това, че знаех за неговия страх от внезапна смърт.

Когато е в Люблин, вече след войната (идва през 1981, 1996 и 2000 г.), Милош винаги посещава гроба на Чехович. За починалия приятел пише в „Поетически трактат“:

Обича, що е малко, събра цимичен сън на аполитичната и беззащитна земя. Бъдете добри с него, птици и дървета. От времето пазете гроба на Юзек в Люблин

Тайнствено възкресение

Нищо чудно, че неизяснените обстоятелства на трагичната смърт на Юзеф Чехович с времето дават началото на най-различни тълкувания, кляоки, предположения и легенди. Не след дълго, както често се случва, митът от сферата на кляоките преминава в литературата.

По наше време Чехович неочаквано „възкръсва“... в полската криминална проза. Неговите черти на характера лесно могат да бъдат разпознати в персонажа на люблинския поет и редактор на местния вестник „Куриер“ Йежи Тромбич. Това е един от героите на цикъла репро криминални романи за комисар Зигмунт Мачейевски на Марчин Вронски. Сюжетът на книгата се развива в предвоенния, а след това окупиран от германците Люблин. В романа „А името ѝ да бъде Анела“ (*A na imię jej będzie Aniela*, 2011) Тромбич, както Чехович, загиба от немска бомба в люблински фризьорски салон. Обаче по някакъв невероятен начин успява да се спаси, става част от полската съпротива и като че ли се ражда наново. [...] Интересно е, че тайнствените инструкции за своите братя по оръжие Тромбич-Бренер записва на листове с фрагменти от „Поема за град Люблин“ на Юзеф Чехович. Този избор не е случаен. „Поема за град Люблин“, създадена от Чехович през 1934 г., е своеобразен театрален спектакъл, записан в стихове, и същевременно творба, с помощта на която, ако се използва подходящ ключ към текста, човек може да се движи успешно из тогавашния Люблин. [...]

Превод от полску: АУГУСТО ЕЧЕВЕРИ

Преводът е направен по Igor Bielow, *Tajemnica śmierci i zmartwychwstania Józefa Czechowicza*. – В : Culture.pl, 2020.

14

Двадесет и две букви Начални бележки за „Поема“ на Юзеф Чехович

Владислав Панас

Двадесет и две букви: Той ги начертал, изсякъл, оформил техните съчетания и комбинации, претеглил ги и създал чрез тях всичко създадено и всичко, което ще бъде създадено.

*Сефер Йецира или Книга на Творението,
Гл. 2, стих 2¹*

Читателят на „Поема“ няма проблем, за съжаление временно, поне с едно: веднага се ориентира в най-голямата особеност на текста². Ставаме притежатели на това знание почти без никакво умствено усилие, защото поетът е поместил всички необходими данни за това непосредствено в повърхностния пласт на творбата. Няма начин да не ги забележим, след като Чехович ги е направил публично достояние и с немалка доза демонстративност отдалеч привлича очите и ушите ни. Но постигнатото така лесно и бързо удовлетворение се оказва твърде подвеждащо, понеже също толкова бързо и лесно прехождат в дълбока фрустрация, чийто извор е съвсем банален: ето че нашите сполучливи уж виждания не преминават автоматично в убедителни обяснения. Става така, че именно общодостъпните черти на „Поема“, които всеки идентифицира без усилие като изключително характерни за нея, не се подават на никакъв прост коментар. Да, наистина, виждаме ги добре, но не разбираме добре значението им. [...]

Преди да се потопим в тази тъмна нощ на ума, която, ако я преминем храбро и щастливо, може да ни отведе до онази тръпка на наслада, която ни дава храброто и щастливо проникване в тайната, нека най-напред измиснем лесното начало на пътя. Защото такъв е редът на възприятието, определен от самия текст. Пристъпваме незабавно към описанието и прочита на повърхностния пласт на „Поема“. В самото начало се задействат очите. Едва след това към зрението се присъединява слухът. Сякаш няма нищо необичайно в този зрителен прочит, но в този случай не е точно така, понеже този прословут поглед веднага се спира на гореспоменатата фундаментална особеност на текста, над която ще се трудим изнурително след малко. Как бихме могли да не регистрираме още на пръв поглед, след като тя е на повърхността на записан?

И така, с невъоръжено око се вижда, че „Поема“ е построена в азбучен ред, т.е. принадлежи към творбите, които в речника на литературните термини се определят обикновено като азбучни. Най-често те са стихотворни, но това не е толкова важно. Азбучните творби се отличават по това, че всяка тяхна поредна част (стих, строфа, абзац) започва от буква, подредена по азбучен ред. И още нещо: казва се също, но може би не съвсем правилно, че са вид акростих, в който подредбата на буквите създава допълнителен текст³. По този начин се стига до вид несложен шифър. Би трябвало тогава да твърдим, че тази черта, азбучността, напълно стига, за да придат на творбата на Чехович необичайна стойност, понеже в съвременната литература тя се среща рядко, а в литературата на двадесети век е почти уникално явление. Когато към такава рядка и архаична форма посяга творец, който в поезията си служи постоянно с авангардна форма, този факт би трябвало да ни удиви силно и да ни накара да се замислим.

Но ние нямаме много време да се замислим дълбоко по този въпрос, защото в същия момент ни връхлитат следващи наблюдения, които значително го усложняват. „Поема“ на Чехович е азбучна, но по необичаен начин, защото авторът използва в нея вместо обичайната в нашия контекст латинска азбука, изненадващо... евреиската азбука! Въвежда в творбата нея и нейния ред: от Алеф до Тау. И ето че по този начин възниква съвсем нова, хибридна азбучна творба, тъй като в нея се срещат две различни азбучни системи и стоящите зад тях различни философии и дори теологии. Добре, нека е хибридна... Затова и аз ще приложа хибридна езикова терминология, като нарека тази творба на Чехович, на която не съответстват досегашните определения като азбучна – „алефбетична“, препращайки към евреиските

¹ Цитирано по: Панлос, *Кабала. Наука за Бога, вселената, човека*, София, 1994, с. 213. – Бел. прев.

² Първото издание на „Поема“ е публикувано в „Атенеум“ (nr 4-5, 1938, s. 661-663). След това творбата е отпечатана още три пъти: първо в „Камена“ (nr 19, 1957), след това – без жанрова обособка – в „Драматургични творби“ на Чехович (*Utwory dramatyczne*, оргас. Tadeusz Klak, Lublin 1978, s. 116-121), и накрая в отделно библиофилско издание, подготвено от Ришард Крилицки в Поетическата библиотека на Издателство „а5“ (Poznań 1992) в тираж от 120 екземпляра. В бележката от издателя четем, че това е „съобщение за библиофилско издание, което ще се появи през пролетта на 1993 г. в графичното оформление на Хенрик Ванек“. Вероятно това още по-библиофилско издание не е могло да се реализира, защото не открих следите му нито в библиотечните каталози, нито в списъците с публикации на Издателство „а5“. Цитирам текста на Чехович по първото издание, тъй като следващите издания – особено това на Клак – се различават значително от него, а техните издатели изобщо не обясняват тези промени.

³ Вж. представителния компендиум *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, Princeton 1993.

букви и техния ред. Това е форма (бих искал да подчертая колко е важно това), която може би не притежава аналог в цялата полска литература. Можем дори да допуснем, че и в световната литература има малко текстове от този тип. Следователно се срещаме (бих искал да се отнасяме внимателно към това) най-вероятно с напълно оригинално изобретение на Чехович, впечатляващо изобретение, защото е реализирано без никакви образци и предшественици. Поне не забелязваме такива в „чистата“ художествена литература. Това изобретение почти няма и последователи в нашата книжовност⁴.

Но това не е всичко. Да видим какво следва. Сега очите ни регистрират много изявна композиционна фигура, създадена в „алефбетичната“ творба, служейки си с евреиската азбука. Всеки може да забележи без усилие, че „Поема“ има много ясна „рамкираща композиция“, която е представена тук (вече имаме очакване за това) изключително своеобразно. Както знаем, определението „рамкираща композиция“ се отнася до ситуация, при която в творбата има двустепенна фабулна система. Или, казано просто, когато имаме разказ в разказа. [...]

При Чехович няма точно таква умножаване. Удивява ни нещо друго, вместо типичния в този случай разказ в разказа, имаме азбука в азбуката! Нека бъдем по-точни. Вместо разказ, който поражда следващия разказ, поетът въвежда букви от азбуката, между които вкарва някаква история, също подредена азбучно. Нека видим как изглежда това:

АЛЕФ – това е първата от поредицата букви, която ни показва хода на времето. През тази буква, като през праг на вечността, непрестанно прелива потокът на биетието. Нека попитаме някого дали вечността и началото са едно и също нещо?

АЛЕФ. Аленкиите, което значи Пурпурно, това е името на селото, в което пребивавали кралете. В двете стаи на просторния дървен дом, зад малките прозорчета, можело да се види самият крал Зигмунд, бабите му Анна и Паулина, по-стари от леса, децата на краля и ратаят Васил.

Така започва поемата. И така свършва:

ТАВ. Така завършва народната песен за годицината на Господаря на света, носена от небесните платни по беларуското море, и за кралете, които доживяха своя край в селото, наречено Аленкиие, което значи Пурпурно. Мир на душите, на кралете и певиците.

ТАВ. Последната от редицата на вечните букви. Последна като лист, запален от есенята и висящ самотно на дървото в позлатата си зима, предпролет и пролет.

Свършено ясно се вижда – вече на равнището на самата оптика! – как Чехович отделя водещата рамка на творбата: с курсив и голям отстъп. Има своето неслучайно начало (Алеф, първата буква от евреиската азбука) и своя неслучаен край (Тав, последната). Подчертавам, че в тази рамка се намират единствено самото начало и самият край, единствените, можем да кажем, „брегови“ букви. И в така очертаната рамка поетът поставя следващия текст, който също започва от Алеф и свършва с Тав, но преминава през всички останали букви на евреиската азбука. Следователно се създава двустепенна структура, както в класическата рамкова композиция, но за разлика от нея, при Чехович всяка степен е независима и херметично затворена, понеже всяка има свое и абсолютно начало и свой абсолютен край. Тази водеща степен няма само своя „център“. Имаме следователно две идентични начала (двукратния Алеф) и два идентични края (двете букви Тав). Разбира се, те са разположени на различни етажи от представяния свят. Тук трябва да се отбележи, че между тези етажи няма никакъв непосредствен преход. Бих казал, че тази композиция напомня повече за „матрьошката“ (руската „кукла в куклата“, където действията правилото на поместване на по-малкото в по-голямото), отколкото „разцъфтяващата“ последователност на разказа в рамковата композиция. Така или иначе Чехович се явява пред нас като изкусен архитект на структурата на текста. [...]

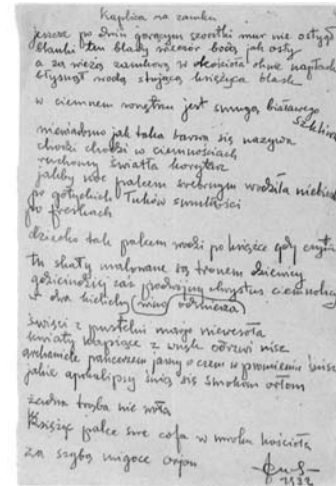
Да продължим нататък. Нашите наблюдения, все още повърхностни, не са завършили. В този момент на помощ идва слухът. Сега едновременно виждаме и чуваме. Да послушаме – не е задължително да гледаме – но можем – няколко „начала“:

АЛЕФ. Аленкиие...
БЕТ. Беларуското...
ГИМЕЛ. Гневните...
ДАЛЕТ. Дъглата...
ХЕ. Хирам...
ВАВ. Веслото...

И така до края на творбата. [...]

Ясно е, че става дума за алитерации. Нищо чудно, все пак става дума за поет, за когото стилистичните средства изграят важна роля в организацията на поетическия език. Нещо повече, става дума за автор, който създава може

⁴ Опших фрагментарно да препратя към тази форма в есето „Окоето на цадука“ (*Око Садука*, „Kresy“, nr 40, 1999).



Ръкопис на „Параклист на Замъка“ (1932) (Национален музей в Люблин)

би най-прекрасния в полската литература поток от алитерации: „zwija się zaułek zawiły / zagubiony we własnych załomach“⁵ (вие се витата улчица / губи се в своите завои). [...]

Да се запитаме за нещо друго: откъде се е взела у Чехович идеята за такава композиция? По-горе отбелязах, че не откривам в познатата ми литература образци за създадената от него конструкция. Сега трябва да уточня. Да, не се виждат прецеденти на такава полско-латинско-еврейска структурна хибридность, защото това не е добре познатият ни макаронизъм, но има образци – отчасти идейни, отчасти структурни, към които мисля, че препраща. Няма голям проблем с установяването на тези препратки. Ако трябва да отговорим на въпроса откъде Чехович е взел идеята да посегне към евреиската азбука като принцип на композицията, бих отговорил кратко: очевидно е, че от Библията. Там е източникът на този тип форма. Азбучни или по-точно „алефбетични“ творби са някои от псалмите (9 и 10, 25, 34, 37, 111, 112, 119, 145). Азбучният принцип се появява и в „Плач Иеремиев“, а също и в „Притча за достойната жена“ от „Притчи Соломонови“. Също и началният фрагмент от „Книга на пророк Наума“ има аналогична поетика от тази гледна точка.

Защо в такъв случай не причислявам библейските текстове към непосредствените първообрази на азбучната поетика на Чехович? Отново ще отговорим накратко: защото библейските текстове не са хибридни. Както е известно, преводачите на Библията се стараят преди всичко да предадат смисъла на светата книга и във връзка с това се отказват напълно от опитите за създаване на образцова звукова организация на оригинала. На практика това изглежда така, че в съответните места се пише евреиската буква (както е при Чехович) – но текстът, към който се отнасят (не така, както е при автора на „Поема“), не се стреми към постигане на звуковата страна. Ако има коментари, то в тях единствено преводачът информира описателно за какъв става дума в оригиналния текст. Чехович, който не е обвързан с предварително зададено значение, отива по-далеч от преводача на Светото писание. [...]

За доброто познаване на Библията от страна на поета имаме доста информация. Повечето от нея се отнася към времето, в което участва в Полско-съветската война. Тогава има две главни четива: „Тъй рече Заратустра“ на Ницше и Библията⁶. Тадеуш Клак пише във връзка с това: „Но на беларуския фронт се занимава повече с четене на Библията, отколкото със стрелба“⁷. Трудно е да се установи дали в действителност така може да се представи пропорцията между тези дейности, но няма съмнение, че по онова време при Чехович настъпва някаква странна симбиоза между войната и четенето. За Ницше също не трябва да забравяме. Но за момента ни интересува библейският мотив.

През 1938 г., годината, в която излиза и „Поема“, поетът публикува разказ под знаменателното заглавие „Букви“⁸. Той разказва за това как Библията се озовава в ръцете на героя разказвач и какво е за него нейният прочит. Събитията се случват някъде на литовско-беларуския фронт на войната със Съветска Русия. След бункера героят отива при група военнопленници и дава на един от тях цигари. Като човешки жест. Военнопленникът се отблагодарява, като

⁵ Цитат от „елегия на заспиване“ (*elegia uspienia*).

⁶ Алитерациите Z и I са водещи за акустиката на стиха, всяка дума, с изключение на една започва със „L“ и трудно могат да бъдат предадени в българския превод – бел. прев.

⁷ Вж. Józef Czechowicz, *Notatki pamiętnikowe 1920 roku*, w: tenże, *Koń rydzy. Utwory prozą, zebrał, оргас. i wstępem opraczył Tadeusz Klak*, Lublin 1990.

⁸ Tadeusz Klak, *Czechowicz – mity i magia*, Kraków 1973, s. 26.

⁸ Следващо отпечатване: *Koń rydzy*, s. 204-210.

Двадесет и две букви...

от стр. 15

подарява на нашия герой книга. Необикновена книга, защото това е Светото писание: „Това беше берлинското издание на превода на Вуйек от 1861 г. Откъде казакът имаше тази полска книга и кой беше, така и не разбрах. Но затова пък онази Библия ми служи и до днес“⁹.

Воината продължава, героият и неговият екземпляр на Светата книга преминават през различни драматични перипетии. Когато му е възможно, а дори и тогава, когато изглежда невъзможно, войникът чете Библията. Нека се вслушаме в неговия разказ за това военно четиво:

[...] четенето облекчаваше тежестта на пушките и щиковете и я разтваряше напълно в историята на Саул и

⁹ Пак там, с. 206.

Давид, във въдъхновените строфи на израилските пророци, в простата и трогателна история за Исус от Назарет. Помогнах се в книгата като в сън и така се защитавах от действителността, пълна с гърмежа на стрелбата и взривовете. В небето свиреха снарядите на оръдията, гъсти ята куршуми прорязваха клоните над нас, сипейки листа и борони излички, а освен тях в мен кънтяха бойните колесници на фараона и копитата на Гедеоновите ездачи. Дните течеха в някакъв шемет, изпълнени с инциденти и букви. Може би защото униформата и цялото ми войнишко служене бяха твърде големи за мен, много обикнах Библията и не само нея, а всичко, което се състоеше от букви¹⁰.

¹⁰ Пак там, с. 206-207

Няма да решаваме това дали тази буквена следа, появила се във връзка с четенето на Библията, води непосредствено към буквената композиция на „Поема“. Но няма как да не я забележим, съвпадението най-малко ни кара да се замислим. А формулата „всичко е от букви“ може да бъде представена като алюзия към фрагмента от прочутата „Книга на създаването Сефер Йецира“, с мотото от която започва настоящият текст. [...]

Превод от полски: МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

Преводът е направен по Władysław Panas, *Dwadzieście dwie litery*, *Scriptores*, nr 37 (2009), s. 27-35. Текстът е четен за първи път по време на сесията „Четейки Чехович“ („Czytanie Czechowicza“) в театър NN, 9-10 септември 1999.

Юзеф Чехович

Поема

Алеф – това е първата от поредицата букви, която ни показва хода на времето. През тази буква, като през праг на вечността, непрестанно прелива потокът на битието. Нека попитаме някого дали вечността и началото са едно и също нещо?

АЛЕФ. Аленкийе, което значи Пурпурно, това е името на селото, в което пребивавали кралете. В двете стаи на просторния дървен дом, зад малките прозорчета, можело да се види самият крал Зигмунд, бабите му Анна и Паулина, по-стари от леса, децата на краля и ратаят Васил.

БЕТ. Беларуското море се пени през цялата зима. Във водните пластове, кипящи край залетите острови, морските растения се реели като косите на удавници. Бабите на краля, предящи край прозорчетата, неведнъж виждали тези танци на водораслите и ги показвали на Хуберт. Но момчето, болно и тъжно, гледало безразлично към залива.

ГИМЕЛ. Гневните удари на кралската брадва посреждали дървените трупи, замръзнали и твърди. Не било лесно да се насекат за огрев, за да може Хуберт да стане от леглото и да поседи край златистия огън. Но и най-големият студ не пречел на сестра му да ходи в гората. Връщайки се оттам, тя винаги донасяла необичайни новини: видяла Баба Яга, бял елен или пък чула гласа на секира, която сече сама.

ДААЕТ. Дългата зима се прояснила в очакване на пролетта. Един ден в морето се появили небесносини платна. В същия ден Ирена подарила на брат си ново съкровище: оловна фигурка на Христос, която намерила сред изгнилите шишарки на хълма, където се топели снеговете.

ХЕЙ. – Хирам, господарят на света, дойде при нас! – казал кралят, гледайки от верандата срещу слънцето. Защото корабът вече стоял в залива и се виждало как моряците затягат въжетата около колчетата на пристанището. Между тях стоял мъж в палто от кожи. Излъчвал истинско величие.

ВАВ. Весло сребърно поставили пред него, като влязъл в дома и започнал не какъв да е разговор. – Кралю Зигмунте – подхванал новодошият, – чух, че имате красива дъщеря. – Имате право – отвърнал бащата на Ирена, – дори аз, нейният баща, забелязвам красотата ѝ. – Кралю Зигмунте, чух, че реколтата ви е слаба и ви чака голяма оскъдица... – Високите ми хамбари са пълни със зърно. Не само не бих дал дъщеря си срещу зърно, но и за най-големи земни съкровища. – А може би бихте я дали, кралю, за здравето на първородния си син?

ЗАЙН. Зигмунт, старият крал, отишъл в планината, като оставил госта в къщата си. Лесът ронел излички, поемал от слънчевата светлина и от човешката болка. Сивите очи на краля поглеждали към залива и се блъскали в платната, изтъкани от синева: Не! Не! Не! И все пак думата „Не“ започва с буквата Нун, която е чак четиринадесета в редицата.

ЛХЕТ. Храбрият ратай Васил се въртял из стаята, хвърлял дърва в огъня и гледал госта си изпод вежди. Хирам седял на пейката, сякаш изпаднал в летаргия. Мислел си за пламъка и властта. Бабите предели, както обикновено, Хуберт хленчел и непрекъснато питал: къде е татко? Най-сетне дошла Ирена, лъхаща на вода и лес.

ТЕТ. Такава ли си била ти? Гледал я изумен господарят на света, защото била красива и подобна на дете. А тя, изсипвайки на пода изсъхнали плодове от калина, затананикала: – Сънувах те, мореплавателю! И започнала да танцува с едно-единствено златно листче от есента.

ЙОД. Ей го вече и знака на бягството: пламъците. Изоставена мелница трябвало да се подпали. Стояла тя високо в планината. Побягнал ли стопаните натам, корабът ще разгъне платната си. И двамата ще избягат, Ти, Ирено, и ти, Хираме, макар че нивга още от никого не си бягал. Чайките ще полетят подир кораба, но и кой ли още?

КАФ. Конят на крал Зигмунт се спъва на всяка крачка. Ето, сияние изпълва небесата. Ето, понасят се викове над спящото Аленкийе. В нощта аленеят звездите. О, кралю...

Превод от полски: МИРА АНГЕЛОВА

ЛАМЕД. Ленената одежда на Хуберт белее в стаята. Побягнал към пожара храбрият Васил, тръгнали към хълма и бабите. Момчето, пробудено, болно, погледнало към прозорците, но отвърнало поглед, чувайки да скърцат две врати. На входната врата стоял човек в палто от кожи, на вратата на стаята си стояла Ирена, с бляскави украшения и корали, с рибарска мрежа на раменете. Пропадна, Хуберте, твоето здраве, не ще бъде платено с любовта.

МЕМ. Малки са вече на хоризонта платната. От брега вече не се чува как корабът пори белите гриви на вълните. Не се чул на кораба плясъкът на брадвата, хвърлена от Васил от планината след бягащите. На разсъвяване мелницата догаряла. Дърветата ронели ароматни излички, пиели от слънцето и дима.

НУН. Нарекоха те Хуберт, а фамилията ти е Мъртвия – казала магьосницата, вещицата от гората, която неведнъж преди плашела Ирена. Случило се на хълма, отсреща на онзи изгорялата мелница. Момчето отишло там, за да постави сред изгнилите шишарки дара от сестра си – оловната фигурка. Срецинала го магьосницата и изрекла на глас това, което то вече мислело за себе си от много дни.

САМЕХ. Стоят празни хамбарите на крал Зигмунт. Оскъдица и глад са едно и също, както началото и вечността. Шумът на беларуското море, звънът на камбаните от далечната църква,

плачът на болното момче... Не, това не можело да помогне никому. Бабите гледали през прозорчетата с притъпен поглед като онзи, с който някога гледал през зимата Хуберт. Сега и те не виждали косите на удавниците във водата.

АЙН. А всяка нощ бъчвички бира, самуни хляб, купица картофи се присъгивали на крал Зигмунт, който побелявал все повече. Кралският син сънувал бели елени и глух глас на брадва, която сече сама.

ПЕЙ. Пердето на прозореца трепнало и се развяло, когато глас от двора извикал: – Отворете! Праца ме Хирам. Нося ви помощ. В стаята настанала тишина. – Отворете! Слугите ми ще внесат вързопи с всякакви блага и съдове с храна. Застанал крал Зигмунт на прозореца и изрекъл само тези думи: – Неведнъж са ме изкушавали.

ЦАДЕ. Цаде е осемнадесетата буква от азбуката и който слуша тази песен, знае, че не е далеч краят ѝ.

КОВ. Който слуша тази песен знае, че всяко нещо си има своя край, а кралете също не могат да избегнат този закон. Без да знае какво прави, крал Зигмунт свалил косата от стената при входа и тръгнал към гората. След него вървял някой, който също носел коса, само че невидим. Гладен и едва държащ косата, кралят косял, но не знаел какво. Замахвал рязко и прокарвал стоманеното острие през въздуха, който бил син като онези платна.

РЕЙШ. Рязко изцивилл накуцващият кон. Плачел Васил, както мъжете плачат. Един ден намерил своя господар под дърветата, мъртъв до косата си, и Хуберт в светлата си ленена одежда мъртъв в стаята. Върху първия пламтяло слънцето – залезно, червено, пурпурно, алено. Върху втория хвърлял сянка кръстът на дървения прозорец, която сече сама...

ШИН. Шумял прибоят, когато Ирена дотичала при своите прабаби. – Идвам при вас от една златиста страна, возя вързопи с всякакви блага, нося ви помощ! – Не видя ли на пътя белия елен? Ами вещицата? И не чу ли... – Ах, това са само приказки! – Знай, че се връщаме от погребение. Васил още плаче край могилите. Не чуваш ли? – Чувам – свилю се сърцето на Ирена, – чувам. Това е секирата, която сече сама...

ТАВ. Така завършва народната песен за годеницата на Господаря на света, носена от небесните платна по беларуското море, и за кралете, които доживели своя край в селото, наречено Аленкийе, което значи Пурпурно. Мир на душите на кралете и певците.

Тав. Последната от редицата на вечните букви. Последна като лист, запален от есента и висящ самотно на дървото в позлатата си зима, предпролет и пролет.

Превод от полски: МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амалия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов, Ани Бурова,
Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова,
Емануил А. Вугински
Малина Томова
Печат: „Нюзпринт“

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBVBGSS
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
http://litvestnik.wordpress.com;
www.bsph.org/litvestnik

ISSN 1310 – 9561

ВОДЕЩ БРОЯ Маргрета Григорова, Кристиан Янев