

У ЗАТІНКУ НІГІЛІЗМУ (1990)

Те, що у зв'язку з цією темою я називаю двох німецьких поетів, двох німецькомовних поетів — Готфріда Бенна і Пауля Целана,— властиво, не результат вибору. Імена тих, котрі в німецькій літературі після другої світової війни справді змогли відтворити щось із внутрішньої, духовної й релігійної ситуації того часу, слід шукати серед ліричних поетів. Ми, німці, не є народом великих оповідачів. Навіть такі імена, як Герман Гессе, Томас Манн чи Роберт Музіль, асоціюються скорше з вельми своєрідною манеристичною технікою письма, ніж з потужним природним даром оповіді. Звісно, нас глибоко схвилювала «Гра в бісер» Германа Гессе, що з'явилася після війни, а ще дужче — глибоке й по-мистецькому герметичне тлумачення Томасом Манном німецької трагедії, і,— мабуть, найдужче — геніальна ретроспектива «Людини без властивостей». Безперечно також, що і стислість Генріха Белля, і бурхлива широчінь прози Гюнтера Грасса знайшли відгук не лише в Німеччині, але й поза її межами. Та чи можуть названі автори змагатися з великими романістами Англії, Росії, Франції: з Джойсом, Прустом, з «Бісами», «Братами Карамазовими» чи «Анною Кареніною», які завжди для всіх нас на часі? Натомість можна сказати, що німецька лірична поезія останнього сторіччя виступає адекватним виразником німецького духу, який завжди пов'язували з великими досягненнями науки — особливо філософії — та німецької культури. Я назву лише ім'я Стефана Георге, який, без сумніву, був найвизначнішою постаттю з царини німецького словесного мистецтва за останні сто років. Я назву імена Гуго фон Гофманнсталя, Райнера Марія Рільке та Георга Тракля. Щоправда, з погляду політичного, це здебільшого — не німці. Та Republica litteraria не знає кордонів, окрім мовних, що їх ми всі намагаємося подолати, коли навідуємо чужі країни або слухаємо в себе на батьківщині носіїв чужої мови. Німецька повосенна лірика не залишає вибору. Готфрід Бенн та Пауль Целан — два великі поети, які після

другої світової війни висловили в поетичній формі дещо суттєве з німецького світовідчуття, з німецької долі: стан невизначеності між вірою і безвір'ям, між надією й відчаєм. Обидва відомі за межами Німеччини. Обидва перекладені багатьма мовами. Але той, хто знає, що таке лірична поезія, розуміє, що переклади — це лише наближення, вони спроможні лише натякнути на те, про що йдеться в оригіналі.

Спочатку кілька слів про Готфріда Бенна. Він був лікарем, жив у Берліні, після 1944 року якийсь час марно чекав чогось позитивного від розвитку тодішніх подій, згодом, як і багато таких, як він, утік до армії, щоб, як то кажуть, «зберегти пристойність», не заплямувати себе. Для того, кому загрожував Третій райх, це був найліпший спосіб уникнути політичних переслідувань. Як військовий лікар, Готфрід Бенн вважався солдатом. Після другої світової війни його поетичний голос зазвучав сильніше, і треба сказати, що, властиво, лише тоді ми зрозуміли його справжнє значення. Це допомогло нам розпізнати поетів своєрідний архаїчний стиль, що значно пом'якшує провокативність його ранніх поезій і надає віршам чудесної мелодики. Твір, який я пропоную вашій увазі, став відомий уже після смерті автора.

Вже потім був поділ на звуки.
Спочатку — хаос і крик.
Немов в породільних муках
Народжувались голоси.

Перший сказав: скорбота.
Другий мовив — плачі.
Третій: благання — марнота,
Бог заперечить їх.

Пронизливий крик: у смуті
Зілля, вина, утіх,
Зректися, забути, забути
Самого себе і всіх.

Інший: нема провидіння
Ні сенсу, ні знаку в тім,
Що міняються покоління —
Смерть крилом їх вкриє своїм.

Інший голос казав: утома,
Безсилля, слабкість без мір.
Той лиш має поживу, відомо,
Хто гризеться за неї, мов звір.

І от, здавалося, наче
Голоси вже стихнуть. В цю мить
Мовив один: я бачу —
Вкінці мовчазний хтось стоїть.

Він знає: благання — марнота.
Бог відкрив своє лице.
Що пережив він, достоту
Господь заперечив усе.

Він бачить: в горнилі розбрату
Мруть народи, не зріши в сім'ю.
Він лишається осторонь світу,
Леліючи мрію свою.

Він не важкий для розуміння. Та зробімо кілька зауважень, щоб увиразнити авторську техніку письма. Спочатку я хотів би висловити кілька, можливо, дещо педантичних думок з приводу семантики, а потім запропонувати кілька тез, які стосуватимуться ліричного синтаксису цього вірша. Під «ліричною семантикою» я розумію, певна річ, не узвичаєне вчення про значення слова, а специфічність ліричної семантики, тобто спосіб, яким поет komponує не лише фігури звучання, але й звуки, що мають семантичне значення (себто слова), завдяки чому утворюється нова фонетична й семантична єдність. У випадку Готфріда Бенна це так яскраво виражено, що варто мені почути хоча б один його рядок, щоб визначити — це Бенн. Я хотів би продемонструвати поетову семантику на кількох прикладах, узятих почасти з цього вірша, почасти з інших поезій. Особливість Беннової семантики передовсім у тому, що вона побудована на поєднуванні фонетичних контрастів і завдяки цьому досягає нової єдності значення. Як приклад наведу перші-ліпші рядки:

Чи сенс, чи пристрасть, чи сага...
Або: троянда, чи сніг, чи жниво...
Або: припливи, племіння, питання...

Засоби звукового вираження не залишають сумнівів: алітерації, асонанси, мелодика вірша поєднують у всеохопному жесті сенсу такі різнопланові явища, як вогонь і вода, з чимось зовсім іншим — зі словом «запитання», яке збиває з пантелику. Для ліричної граматики Готфріда Бенна характерне таке поєднування непок'єднуваного, семантично дуже віддаленого, через що виникає особлива космічна перспектива. У цьому вірші можна знайти приклади такого самого ущільнення, як і в прекрасних рядках: «Із зілля, з соків, з вина — забути, забути...». Звичайно, «зіл-

ля, соки, вино» — це діонісійські компоненти усіх релігій, тут, щоправда, вони виражені ще у відносній єдності смислового поля. Інші приклади, які я навів, не мають навіть такої відносної єдності. Наприклад: «сене, пристрасть, сага». Фонетичний зв'язок, виступаючи тут фігурою, що служить для об'єднання, можна сказати, у безпосередній силі вислову ігнорує дистанцію між повним сенсу промовлянням через пристрастну залежність до далечі саги, правдивість якої не можна перевірити. Це і є виразна оригінальна ознака ліричної семантики Готфріда Бенна й нікого іншого. Тут взагалі немає прагнення досягти єдності поетичної картини світу, головне тут — єдність значень контрастного, яка стає джерелом невизначеної, але потужної сили. Поеднується різнопланове, внаслідок чого виникає новий мелос.

Оригінальний також синтаксис, зв'язок між реченнями. Початок вірша дуже поетичний. Перший рядок починається зі слова «потім»: «Потім був поділ на звуки». Це натякає на існування якогось іншого початку, про який ідеться в другому рядку: «спочатку був хаос і крик». Тут ніби підкреслюється неможливість відшукати істинний початок, справді першу мить, що загубилась у часових глибинах космосу, в історії людства. Такі асоціації викликають у нас ці рядки, а далі вірш говорить, що здатну промовляти до нас мову, яка виникла тому, як крик поділився на звуки, людство перетворило на стогін. Такий синтаксис вірша: одне-єдине довге речення з чітким протиставленням крику зі стогоном, а стогону, що затихає, — із візією знання, яке втихомирює цей стогін. Спочатку — це неартикульований крик, потім голосіння і плач, пронизливий оклик, забуття, марення, врешті відчай, втома, а далі — мовчанка: усі слухають одного, який «промовляє» більше не сам від себе, а ніби виголошуючи суддівський вирок: «У кінці я бачу...». Так цей останній голос закликає видіння чоловіка, який більше не чинить спротиву Богові, бо знає: «Бог заперечить». Мені здається, це чудовий вислів з теології *Deus absconditus*, який містить у собі потужний символічний заряд. Існує Бог, він не відкриває свого обличчя. Цей вірш симптоматичний для доби, гаслом якої був вислів Ніцше про смерть Бога, а основною характеристикою — зародження нігілізму. Водночас він добрий промовистий поетичний доказ сили ліричного слова, яке може не лише сказати правду, але й своїм існуванням зробити її безсмертною.

Значно важчі для розуміння вибрані мною герметично замкнені вірші Пауля Целана.

Пауль Целан — єврейський німецькомовний поет, який виріс на Буковині, далеко на сході, в місті Чернівцях і, переживши багато тяжких

подій, став викладачем німецької мови та літератури в Парижі. Він був одружений з французенкою, а вірші майже винятково німецькою — факт, що видається дивним. Мені відомі вірші Георге та Рільке, написані французькою мовою, та жодного написаного по-французькому вірша Целана я не знаю. Очевидно, зі своєю єдиною батьківщиною, якою була для митця німецька мова, він був пов'язаний міцніше, ніж інші поети, які при нагоді пробували своє поетичні сили в іншій мові. Я вибираю вірш із пізньої спадщини Целана, який у 1970 році добровільно пішов із життя. Твір тематично споріднений із розглянутим віршем Готфріда Бенна — це буде зрозумілим після деякого пояснення. Вірш герметичний, замкнений. Він відображає велике зусилля для зосередження й для ущільнення водночас, відоме нам, мабуть, з модерної музики Шенберга та Веберна. У німецькій повоєнній ліриці це виражено особливо чітко — не в останню чергу тому, що німецька лірика послуговується мовою, слову якої притаманна свобода, подібної якій досягла, на мій погляд, лише класична грецька мова. Саме ця свобода править підґрунтям особливих можливостей концентрації ліричного вірша. Майже зовсім відсутні синтаксичні функціональні вислови та прозаїчно-риторичні засоби, за допомогою яких ми досягнемо логічного зв'язку мовлення. Вірш віддає себе лише гравітаційній силі слів:

Не дій задалегідь
не виряджай з посланням
стій
так, щоб тебе не оминати

заснований на ніщо
вільний від усіх
молитов,
пов'язаний покорою, після
пра-завіту
неперевершений

я прийму тебе
замість будь-якого
спокою

Читаючи вірш, слід увиразнювати поділ на строфи і рядки. Особливо — рядки. Це означає, що навіть поетичний рядок з одного слова має таке значення, як інші, довгі рядки вірша; ми, слухаючи й розуміючи, відчуваємо це значення своїм внутрішнім сприйняттям і з його допомогою створюємо ритмічний мовний образ. Цей завершальний вірш, хоч би яким складним він здавався, не складніший, ніж багато інших поезій

пізнього Целана. У цих творах він ближчий до оніміння, ніж інші поети, голос яким уривався, коли їм бракувало повітря. Семантику вірша спочатку можна показати [подати] на кількох прикладах. Знову ж таки, йдеться про мову, яка розвинула свою власну семантику. Якщо особливе навантаження лексики Готфріда Бенна великою мірою полягає в тому, що він ставив поруч і поєднував принципово відмінне, то тут ми маємо, в певному сенсі, протилежний принцип поетичної семантики. Щось, що здається словом, умить розбивається, а «черепки» його змісту складаються в нову єдність значення.

«Не дій заздалегідь» — семантичне поле, притаманне вислову «діяти заздалегідь, наперед» (*vorauswirken*), має бути щонайперше, попереднім визначенням і вказувати на християнську, особливо на кальвіністську догму. Певна річ, ми не знаємо напевне, чи прохання «не діяти заздалегідь» звернене до Бога, чи ні, — читаючи вірш, ми спочатку залишаємо це питання відкритим. Натомість семантичне поле наступного рядка «не виряджай з посланням» майже однозначне. Без сумніву, це натяк на послання апостолів, на місію, започатковану християнською церквою. Йдеться про щось, що мусить бути почутим, і воно буде почутим, поки живе біблійне знання. Важче зрозуміти сенс протиставленого до «не виряджай з посланням» слова «заходь» (*steh herein*). Слово «*hereinstehen*» активно вживається в австрійському варіанті німецької мови. Як мені пояснили, можна сказати «*Steh herein!*», і це означатиме «Заходь!» (*Komm herein!*) Та в цьому випадку ліричний герой має на увазі щось інше. «Заходь» погано поєднувалося б з місією. Окрім того, це «заходь» (*steh herein*) поділене у вірші так, що одна частина (*steh*) — це один рядок, а друга (*herein*) — наступний. Отже, спочатку відзначмо для себе слово «стояти» (*stehen*), поки воно ще не обернулось на «*hereinstehen*» і не зафіксувалось у такій формі. Таким чином у дію вступить іще одне значення слова «*Hereinstehen*», а саме, «стояти на дорозі»: «*Es stehn herein*» — щось стоїть на дорозі так, що повз нього годі пройти. Отже, слід зауважити, що в цьому випадку «*steh herein*» означає не стільки «заходь», скільки «стій тут, щоб я не міг пройти повз тебе».

Тут закінчується строфа і наступна починається сміливим ударом по слову, внаслідок чого воно розбивається на скалки. «*Durchgründet vom Nichts*» поєднує в собі два цілком відмінні значення: «засновано на чомусь» та «опановано нічим», і вони несподівано злилися тут в одне, як у музичній фразі Веберна. Замість надійного ґрунту для свого буття тут доводиться мати справу з Ніщо, яке не знищує всього існуючого, а будує для нього стійкий фундамент. І продовження: «вільний від усіх мо-

литов». Почувши «вільний від усіх...», очікуєш чогось зовсім іншого. Не обов'язково «вільний від усіх вантажів», а, наприклад, «вільний від усіх тягарів», від усього обтяжливого, безтурботний. А тут з'являється молитва. Це, звісно, означає, що сама молитва була тягарем. Наслідком звільнення від тягара є певна свобода. Далі читаємо: «feinfügig» — такого слова також не існує. Є слово «gefügig», воно означає «покірний», є слово «feingefügt», що має значення «те, що тонко, незримо пов'язується між собою». Знов у слові «feinfügig» вчуваються обидва слова: «fein» і «sich fugend». І насамкінець «Nach der Vor-schrift» — це, так би мовити, письмовий доказ семантичної практики Целана. Слово «Vorschrift» (1. Пропис, зразок письма, 2. Наказ, розпорядження, припис і под.) у тексті написано через дефіс: «Vorschrift»*. Тут безперечно, мається на увазі Святе письмо, тоді зрозуміло чому «після письма («Nach der Vor-schrift»). Виходить, те, з чим я незримо і тонко пов'язаний, — це, якраз, і не письмо, а щось, що існувало до нього (Vor-schrift), що з'явилося раніше, ніж, висловлюючись словами Гердера, найперша звістка про людський рід. Це досвід, який передує тому, що міститься у Святому Письмі, і який усе ж таки діє, як Письмо. Vor-schrift — це щось «незамінне», чого не можна замістити, як Старий Заповіт був заміщений Новим, чи знищити, як знищується будь-що написане. Отже, ліричний герой, чие «я» ґрунтується на фундаменті «ніщо», каже про себе: «Я прийму тебе замість будь-якого спокою». Те, що в кінці стоїть не спокій як знак упокореного сприйняття послання, що міститься в письмі, є несподіваним, мабуть, більше з погляду змісту, аніж семантично. Те, що приймає ліричний герой, не обіцяє спокою, а навпаки — віщує вічний неспокій, спричинений другою особою, яка «стоїть так, що повз неї не можна пройти».

Закінчивши вступний коментар, що стосувався семантики, звернемося до інтерпретації синтаксису вірша, власне, відчитаного нами змісту цієї поезії. Щодо Целана, ніколи не можна однозначно сказати, — зрештою, як і щодо будь-якого справді ліричного вірша, — кого має на увазі автор, вживаючи у творі займенник «я». На те, що він має на увазі не лише себе, вказує сама природа вірша. Як читач, я зовсім не можу відрізнити себе від нього — того, хто промовляє. Це вірш, і «я» у ньому — всі ми. Хто ж тоді та друга особа, до якої звертається «я» у вірші? Кому адресоване звертання у наказовій формі: «Не дій задалегідь»? Звісно, ми звикли й про себе говорити у другій особі, та й граматично, і синтаксично можна було б читати вірш, як розмову з самим собою. До

* Примітка перекладача: серед значень слова die Schrift — шрифт, букви, напис.

когось звертаються, хтось відповідає, і може виявитись, що йдеться про ту саму особу. Поки що залишимо це питання відкритим. Якщо вбачати тут звертання до себе самого, доведеться керуватися у своїх здогадах за девізом стоїків і утримувати самого себе від вольових зусиль та дій. Це цілком очевидно. Та «*hereinstehen*» — у тому чи іншому значенні не вписується в таке розуміння. Йдеться про когось іншого, хто мусить «стояти на дорозі», бути присутнім або з'явитися.

Незрозумілим спершу здається й те, кому адресоване сказане в другій строфі. Другій особі — хай там хто вона є — чи першій? Двокрапка наприкінці першої строфи свідчить, що наступні рядки пов'язані з попередніми, а отже, вони нібито обґрунтовують спонуку «стояти на дорозі». Звідси випливає, що говорить не друга, а перша особа, яка згодом скаже про свою готовність прийняти другу особу. Дві останні строфи поєднані між собою завдяки синтаксису, що виявляє себе. Досить складним є останній рядок другої строфи, слово «неперевершений». Це видимо означення для згадуваної першої особи. Воно стосується скорше іменника *Vor-schrift* («заповіт»). Багато заповітів вже не є актуальними, вони «перевершені». Цей же, найважливіший від усієї решти заповітів, ніколи не може бути перевершеним. Тобто, цей останній рядок граматично є атрибутивною апозицією до слова «*Vor-schrift*», а не означенням, що стосується першої особи (цю роль виконує, без сумніву, слово «*feinfügig*»). У кожному разі, можна припустити непряме поєднання значень: оскільки я скоряюся неперевершеному Заповітові (*Vor-schrift*), мене самого також можна назвати «неперевершеним». Це відчувається. Однак визначальним є те, що це слово стосується заповіту (*Vor-schrift*).

Окрім цих підстав, пов'язаних з ліричною граматикою, існує ще й інша, «герменевтична», підстава на те, щоб під «ти», до якого звертаються, розуміти зовсім іншого, а саме Бога. Цією підставою є місце, яке визначив для вірша сам поет в останній упорядкованій ним збірці. У цьому випадку в дію вступає відоме герменевтичне правило, сформульоване ще Шляйєрмахером: певна єдність змісту визначається, крім усього іншого, її функцією в контексті більшої змістової єдності.

Твір, що передує проаналізованому тут, а саме, відомий вірш «Ти будь як ти», має відвертий релігійний контекст. У вірші мовиться про страждання когось, кого терзає розрив із єврейською громадою і вірою батьків. Рядок «І той, хто розриває узи, що пов'язують з тобою» може бути натяком на події з власної біографії поета: Целан брав шлюб у католицькій церкві в Парижі. Та знову ж таки, не можна переоцінювати фактів суто приватного життя. Зрештою виявляється, що розрив із ві-

рою батьків стосується кожного. Це муки пошуків Бога, затінений бік певної релігійної приналежності, коли все ж таки можна уникнути питання про Бога, а отже й досвіду божественного. Цього не оминеш (*es «stehn herein»*). Отже, зрозуміло, що той, до кого звертаються, — це хтось інший, «зовсім інший», це Бог. Та тут немає нічого спільного з релігійною обітницею зцілення: жодної віри Провидіння, й ані слова про добру вість, з якою Ісус послав по всьому світі своїх учнів. Бог не повинен нічого робити, лише перебувати на одному місці так, щоб його не можна було оминати. Та саме в цьому й криється суть Його буття, а отже, набуває актуальності інше, транзитивне значення слова *hereinstehen*. Бог повинен лише стояти на одному місці, я хочу прийняти Його — хай не повториться те, про що сказано в пролозі Євангелії від Івана: світ не пізнав Його. Таким чином, продовження вірша після двокрапки стосується спонуки «стій на одному місці» (*«steh herein»*), обґрунтовує її. Саме тому, що я пронизаний нічим (*durchgründet vom Nichts*), і не маю жодних конкретних релігійних надій чи віщувань. «Вільний від усіх молитов» — це про мене. Молитва — це щось, чого я не можу нести далі, і все ж як такий, я не є вільним; я знаю, що мушу скоритися, підлягаючи не очевидності — заповітові (*Schrift*), а Пра-заповітові (*Vor-Schrift*), який є первиннішим і неперевершений від будь-якої релігії й будь-якої церковної громади. Особа, яка говорить, зовсім не хоче пройти повз другу особу. Друга особа повинна стояти так, щоб її не можна було оминати. «Замість будь-якого спокою» (*Statt aller Ruhe*) — це означає не те, що я віддаюся якійсь новій вірі, шукаючи й знаходячи спокій, а те, що я не можу сповідувати жодну з відомих мені вір, не можу сховатися перед неспокоєм, який не дозволяє мені пройти повз Тебе.

Якщо вірш Готфріда Бенна можна назвати різновидом негативного гімну, хвалою тому, хто дозрів, щоб відкинути нарікання, то наведений вірш Целана може бути означений як герменевтичний діалог. Це твір, який каже всім нам, що зустрічі з божественним не уникнути, навіть коли Бог заперечує й відмовляється. Для багатьох зустріч із божественним може стати вирішальною, означати втіху й обіцяти зцілення; але перша особа, яка промовляє у вірші, нічого не чекає, а зізнається в неспокої серця: *inquietum cor nostrum*. Бог заперечить. Заключний вірш Целана внутрішньо узгоджується з віршем Бенна.

У збірці «Неуникність світла» є один вірш, що його Целан написав, побувши у Шварцвальді, в гостях у Мартіна Гайдеггера; він надіслав вірша Гайдеггеру і включив цей твір до своєї збірки.

Тодтнауберг

Арніка, очанка,
пиття з колодязя,
на якому жереб зорі

в хатині

рядки
в книзі —
чис імена занесені туди перед моїм? —
вписані в цю книгу рядки про
надію, сьогодні,
на мислителя
прийдешнє
слово
у серці,

лісовий дерен, невіривняний,
орхіс* і орхіс, порізно,

шорсткість, пізніше, під час їзди
наразно,

той, хто нас везе, людина,
яка теж це слухає,

напів-
подолані стежки із палиць
у гірських мочарах,

Вологе,
багато.

Твердили, ніби вірш є фіксацією невдалих відвідин. Залишимо це на сумлінні біографів — навіть якщо сам поет виявиться на їхньому боці. Вірш нічого про це не знає, і має рацію.

Я сам добре знаю цю хатину, не раз там був. Це виглядає так: сходами на верхів'я Шварцвальду до тих нетрищ, до тих гірських мочарів. Вгорі, над самим лісом, стоїть, ніби міцно вкорінившись у схил, маленька хатинка, покрита дранкою, — дуже просто. Ніякого водопроводу. Перед хатинкою мала криничка, схожа на пристрої, які там, у Шварцвальді роблять, щоб напувати худобу. Тихо дзюркотить струмок, несучи свіжу воду. Біля цієї кринички з тропічною водою ми з Гайдеггером часто го-

* Орхіс — дика орхідея.

лилися. На кілку біля криниці — дерев'яний куб із вирізьбленим орнаментом у вигляді зірки. Звісно, не можна казати напевне, та за цим могло критись щось значуще — доленосна зоря, подарунок долі, добрий знак. Як і сама коротка присутність там, він є «втіхою для очей». Вірш викликає таке відчуття, бо його початок перегукується з назвою лікарської рослини, яка росте на верхогір'ях і називається «арніка», що в перекладі німецькою означає «втіха для очей». У хатинці — зошит. Гайдеггер мав звичку давати його гостям хатинки, щоб вони залишили в ньому свій запис.

Приїхавши, Целан, очевидно, також мусив щось написати в цьому зошиті, й написав¹. У кожному разі, зрозуміло, чого він очікував або навпаки, не очікував, які питання в нього виникали, чи мислитель, подібний до господаря, знає «слово, що приходить», слово «надії, сьогодні». Поет написав свої рядки з надією на це в серці.

Наступна сцена — це, очевидно, прогулянка в пралісі, у «лісових хащах, нерозчищених, орхіс, нарізно» («Waldwasen, uneingeebnet, Orchis und Orchis, einzeln»). Нерозчищені: саме такими насправді є ці нетрища. Та знову ж таки, щоб краще зрозуміти вірш, не треба їхати в географічну експедицію до Шварцвальду. Слід усвідомити, що для тих, хто мислить, для нас, мислячих, немає розчищених доріг. Орхіс (Orhis) — це маленька орхідея, що росте на верхогір'ях, та у вірші йдеться, звісно, не про вегетацію у Шварцвальді, а прогулянки, які в цю мить разом, та кожен з них залишається винятковим, як винятковою є кожна квітка, яку вони минають.

У наступній сцені йдеться про те, як гість від'їжджає додому автом. Хтось веде машину, ще хтось його супроводжує. Вони розмовляють, і лише під час цієї розмови гість розуміє те, що спершу не мало для нього ваги («Krudes»), себто те, що сказав Гайдеггер і чого Целан спочатку не збагнув. Гайдеггерові слова раптом набувають сенсу для поета й для когось іншого, «не для того, хто нас везе». Цим і закінчується розповідь про візит. У першій строфі йдеться про цілющий вплив непримітного витвору, дія другої строфи відбувається в хатині, розкриває значення господаря і таємні очікування гостя; третя строфа — прогулянка, перебування поряд двох окремішностей, а потім від'їзд, під час якого відбувається обмін враженнями. За цим настає вже не «дія», а радше висновок, зроблений у розмові під час їзди: ризикованість спроби йти через непрохідне. «Вологе, багато» («Feuchtes, viel»).

¹ Один німецько-американський філолог намагався довідатись, що написав Целан, та марно. Щоб краще зрозуміти вірш, можна піти й цим шляхом.

З'являються «напівпройдені стежки з дрючків у мочарах». Таке трапляється, фактично, лише у верхогір'ях. Болото можна перейти, якщо прокласти через нього «стежку» з дрючків. Тут мова про напівпройдені стежки, тобто цілком перейти мочарі не вдалося й треба було повертатися. Ці стежки — «дерев'яні дороги». Тут натяк на те, що Гайдеггер не хотів і не міг сказати «наступне слово» («kommendes Wort»), мати «надію, сьогодні» («Hoffnung, heute») — він наважився лише на кілька кроків на ризикованій дорозі. Це ризикований шлях. Кожен, хто ступає на нього, — грузне, і йому загрожує перспектива втонути в мочарах. Тут проглядає алегорія на ризиковані ходи думки Гайдеггера-мислителя, а з іншого боку — вказівка на ситуацію, в якій сьогодні більш чи менш свідомо, опинилися всі ми, люди, і яка спонукає наш розум іти ризикованими шляхами.

Отже, цілком зрозуміло, що внаслідок цих відвідин песимістично налаштований поет не прояснив і не здобув жодної надії. Та з'явився вірш, який висловлює досвід поета, що є досвідом нас усіх. Це не єдиний у спадщині Целана вірш, в якому поет описує реальний візит. Він написав чимало творів, які, так би мовити, прив'язані до ситуації. У промові з нагоди присвоєння поетові премії Бюхнера, він сказав, що його вірші відрізняються від символістських поезій Малларме саме цим «екзистенційним» забарвленням. Та це аж ніяк не є спонукою для дослідження біографії. Прив'язаність до ситуації, яка надає творові чогось оказіонального й створює враження повноти завдяки знанню певних обставин, насправді піднесена у сферу суттєвого й істинного, що робить вірш справжнім віршем. Твір промовляє від імені нас усіх.

Таким чином, ми зробили ще один крок уперед (якщо його зафіксувала загальна теорія методів герменевтики) — я маю на увазі численність можливих ракурсів інтерпретації. Слідом за Шляйєрмахером, Август Боек (Boeckh) розрізняє чотири такі ракурси: граматична інтерпретація, інтерпретація за родами, історична інтерпретація, психологічна інтерпретація. Особисто я дотримуюсь тієї думки, що всі ці чотири ракурси інтерпретації можна поширити, й гадаю, приміром, що саме структуралізм і демонструє таке поширення, чи те стосується міфічних сюжетів грецької трагедії, чи розуміння поетичної форми мови. Я також намагався ввести семантику в методологічний обіг, залишаючи синтаксис на другому плані. Слово передає й розвиває граматично-семантичні сили. А словосполучення випромінює і розвиває синтаксичні сили. Якщо говорити про принцип, за яким працюють, щоб визначити особливу єдність цілості, то його можна назвати принципом гар-

монійного дисонансу. На противагу звичним старим формам поезії, для яких характерні ясність і блиск риторичного, дисонанси, руйнуючи єдність слів, стають тут композиційними елементами. У звучанні того самого слова вчуваються різні звучання. Таке ми спостерігаємо в заключному вірші Целана — у випадку «steh herein», «feinfügig», «nach der Vor-Schrift», «unüberholbar». Пізнобій у звучанні називається дисонансом. Тут так само, як і в музичній композиції: консонанс можливий лише завдяки перетворенню дисонансу. Що гостріший дисонанс, то сильніший буде зміст. Пригадується слово «вантажі», що вібрує поряд з «молитви». Дисонанс величезний, і саме завдяки йому ціле замикається в осмислену мелодію змісту. «Вільний від усіх молитов» — враз спадає на думку щось на кшталт: запродати душу нечистому, аби знайти полегшення. Такій позиції вірш протиставляє смирення того, хто на таке не наважується. У цьому сенсі вибраний мною заключний вірш, як мені здається, так само важливий, як і ще один, «Tenebrae», в якому, незважаючи на гіркоту смерті, яка затьмарює все, є поклик і спів².

Пригадуються Гераклітові: «Гармонія, яка не є очевидною, сильніша за очевидну»³. Це стосується не лише поетичних образів. Протягом нашого сторіччя ми твердо переконалися в правдивості цих слів Геракліта. Вірші Целана, його місія, якщо можна так сказати, не є винятком. Ще раз нагадаю герменевтичний принцип, згідно з яким, пояснення того, що важко зрозуміти, слід шукати в ширшому контексті. Я зводжу погляд від творчості Целана й не зупиняю його на тому, що заведено називати літературою, а спрямовую на інші форми мистецтва. Вони відображають виникнення модерну з його внутрішньою напругою ще виразніше, ніж література, в якій інтерференція з прозою мислення, що проникає зі своїми рефлексіями всюди, часто затьмарює справу. Висловлене Целаном у рамках його місії має власний тягар і драматичний апогей — жахи злочинів другої світової війни. Та з погляду історії форми й філософії мистецтва передумови для цього склалися уже на початку нашого сторіччя.

Чого тільки не сталося в першому десятиріччі перед першою світовою війною! Це й велика революція модерного живопису, що також мала своїх попередників, як от Ганс фон Маре чи Поль Сезанн, які по-новому відкрили полотно, немовби вмонтувавши у площину перспективу

² Пор.: «Сенс та його приховування в ліриці Пауля Целана», у цьому томі, с. 452.

³ Геракліт, фрагмент 54: *ἀρμονίᾳ ἀφανῆς φαυερῆς κρείσσων*. Як правило, перекладають так: «Прихована гармонія сильніша, ніж відкрита». Та в грецькій мові той самий корінь слова з'являється в обох словах протиставлення: «прихована» й «неприхована». Пор. мої студії Геракліта у Зібранні творів, т. 7, с. 43—82.

картини. Аналогічні знахідки маємо також у музиці, як у теорії, так і в практиці. З погляду традиції форми — це розколювання на частини, які знов поєднуються, утворюючи нові, інтенсивно-виражальні, наповнені змістом складові, що самі є ніби текстами. Герметичні тексти Целана, які ми вчимося читати, доводиться сприймати за аналогією до них «текстів», досвід читання» й вивчення яких у нас давніший. Спадає на думку революція в живописі, що відбулася в роки перед першою світовою війною і знайшла своє вираження в кубістському руйнуванні форми, як це видно, наприклад, з портретів Пікассо. Це маса, що ніби розсипалась на тисячі скалок, і наш звиклий до образу і форми зір, вдивляючись у ці фрагменти змісту, помалу починає розпізнавати зміст цілого. Співзвучність, що лежить в основі тексту, реалізується (так повільно, як ми щойно це побачили на прикладі наших віршів) у єдності слів, для яких характерна своєрідна гравітація.

У портреті Пікассо, так само як і тут, у наказовому способі початку нашого вірша, раптом стають зримими фрагменти змісту — частина носа, рот чи око, — й тоді починаєш уважніше розглядати різні пласти цієї зруйнованої цілості, аж поки перед твоїм зором не постане монументальна цілість, що завдяки структуруванню утворила саму себе. Кубістичний спосіб малювання, як одна з багатьох спроб, був актуальний лише кілька років. Методи модерного живопису не обмежуються цією єдиною манерою. У багатьох великих художників ми спостерігаємо схожу рішучу спробу: елементи, що є носіями значення й вимагають трактувати себе як здатних до відображення, звести винятково до фрагментів змісту, які можуть мати якесь значення лише в складі більшої композиції. Це вимагає зовсім іншої активності від того, хто розглядає такі картини. Зі щільного плетива повноти значень зображеного та гармонійної форми ми не спроможні вивільнити висловлене з допомогою мистецтва живопису⁴.

Подібний досвід пропонує нам модерна музика цього самого періоду. Те, що почалося від Шенберга чи Антона фон Веберна, було не менш провокаційно-нове. Раптом з'явилися надзвичайно короткі композиції, стисла форма яких випромінювала власне могутнє світло. Це відбувається так, як і з накопиченням дисонансів, від яких, здавалося б, ніяк не можна було сподіватись творення гармонії. Та це й не гармонія більше, що так легко і впевнено-обіцяюче чекає нас, як у випадку музичних переходів, що притаманні віденській класиці.

⁴ Див. «Поняттєвий живопис?», «Мистецтво та наслідування» і «Про оніміння картини» у: Зібранні творів, т. 8.

Як це відбувалося в літературі? Не буду звертатися до глибинних порушень традиції, внаслідок яких роман почав позбаватися героя і сюжету, а драма — єдності зображення характерів. Навіть у поезії, в ліричному жанрі, надзвичайно для нас важливому, оскільки мова йде про Целана, стикаємось із великими змінами, що суттєво і радикально відмежовують поезію від натуралізму та притаманного йому пафосу описування. Я маю на увазі, наприклад, великі поетичні творіння Малларме та його послідовників, які писали французькою, і Стефана Ґеорґе, який писав німецькою. Насамперед спадає на думку звільнення поезії від риторики. Поетичні картини та красивості, а також метафори, які вивільнюються з потоку мовлення як риторичні апогеї і які ми тому й називаємо метафорами, що вони не включаються в безпосередній зміст повідомлення, а переходять в іншу сферу, — являють собою риторичні елементи, що зникають із сучасної поезії. Поезія майже забула, що таке метафора, вона сама є метафорою в собі. За своєю суттю вона є такою, що, здається, цілком відкидає підґрунтя повсякденного мовлення, а разом з ним — і підґрунтя загальних, так би мовити, міфічних змістів, що залишилися нам ще від традиції минулих віків. На прикладі віршів Целана ми вже побачили, до якої міри з ліричного вірша зникла, скажімо, рима. Це також є складовою перетворення, внаслідок якого набули нових рис і інші форми літератури.

Підводячи підсумок усіх спостережень, не можна оминати увагою посилену інтенсивність, спричинену цими змінами. Кожен, хто коли-небудь відвідував хоча б один з тих великих музеїв, у яких класичне та модерне мистецтво виставляється в окремих залах, і, перейшовши залу класики, надовше затримувався перед модерним живописом, глибоко ним проникаючись, по дорозі назад виявить, що звичне, гармонійне мистецтво Ренесансу й бароко здається йому блідішим, як тоді, коли він проходив тут уперше. Таке посилення інтенсивності ми відчуваємо в модерній музиці, причому це, по суті, зовсім не залежить від дотримання системи дванадцяти тонів. Екстремна функція дисонансу як такого є очевидною новацією на противагу класичній музиці. Щось схоже спостерігаємо — певна річ, з істотними поправками — і в деяких випадках словесного мистецтва.

Такий перший переломний момент, до якого ми вже звикли. Як мені здається, це був розрив із образотворчою свідомістю історизму та притаманною йому радістю наслідування. Навіть якщо це якісні, класичного зразка твори, гарні вірші та гарні картини, до яких ми прихильні, і які й надалі залишаються поруч нас, то все ж двадцяте сторіччя розвивалося в такому напрямку, що ці (послуговуючись висловом Гегеля)

форми відрадного примирення із загибеллю, обіцяного нам мистецтвом, в сучасному мистецтві відсутні.

Далі настає другий переломний момент, про який так проникливо говорив Целан у своїй промові з нагоди отримання премії Бюхнера і який глибоко запав у нашу свідомість. Такі суттєві зміни викликані не лише тим, що образотворча свідомість віджилої буржуазної епохи вичерпала наші вмістища міфічних уявлень. Важливішим є страх перед безсиллям цього світу образів. Страх, що особливо загострився перед лицем нового варварства ХХ сторіччя. У зв'язку з цим і поетична мова набула нової інтенсивності порівняно з підвищеною інтенсивністю кольорів та їхніх контрастів, звуків та дисонансів. Хоча у всіх формах мистецтва завжди наявне щось від свідчення про гармонійний світ, а проте є ще щось, схоже на недовіру до легких примирень, деяке невдоволення вірою. Це, на мою думку, є тлом поезії Целана, і заключний вірш, з якого ми починали, містить дослівне вираження цього. Постулат гармонії, який ми дотепер сподівалися виявити в усіх багатозначних образах, що, безперечно, обіцяли смисл, ухилився. Неоднозначність смислу стверджується у формі сподівання, її не варто розшифровувати, шукаючи нової гармонії. Це крах сподівання смислу, це протистояння без спроб діяти заздалегідь і без віри в блаженство. Саме це знайшло свій поетичний вираз у вірші Целана, з якого ми розпочали розмову. Вірш, який, крім того, посідає особливе місце в поетичній творчості митця, про що я говорив вище, врешті саме тому й отримує свою остаточну силу вислову, що він витіснений на край непорушності, на край не-протистояння, з якого поет пішов від нас.