

Жоржета Чолакова. Ярослав Сайферт, или за поетиката на меланхолията. // *Нобеловата награда за литература - мост между културите.* Съст. и отг. ред. Маргрета Григорова. Велико Търново: Ивис, 2013, ISBN 978-954-2968-48-1, 197-209.

ЯРОСЛАВ САЙФЕРТ, ИЛИ ЗА ПОЕТИКАТА НА МЕЛАНХОЛИЯТА

Жоржета Чолакова

Нобеловата награда е сред безспорно най-авторитетните механизми, които аксиологизират и едновременно с това институционализират определени литературни явления. Оценъчният аспект на нейната стратегия съчетава наред с аргументи от поетологичен характер и рецепционни ориентири, които от своя страна се основават на публично заявената позиция на литературната критика, на популяризиращия ефект на художествения превод и не на последно място на социалния авторов имидж. От друга страна, удостояването на даден писател с Нобелова награда е акт не само на признаване на неговите литературни достойнства, но и на утвърждаване на неговата поетика като репрезентативна и перспективна за развитието на художественото съзнание и език в световен мащаб. И ако първият аспект е до голяма степен зависим от факторите, които формират литературния образ на писателя, то вторият играе роля на конститутивен акт, който придава на определен тип поетика стойността на литературен канон.

Престижното отличие, което Ярослав Сайферт получава през 1984 г., илюстрира комплексното действие на тези фактори, предпоставящи както неговите основания, така и институционалното утвърждаване на определен тип поетика, която излиза извън нормативната естетика на социалистическия реализъм. Литературната ситуация в Чехословакия след въдворяване на комунистическия режим е идеологически неблагоприятна както за Сайферт, така и за писателите, неподвластни на повсеместно прилаганите репресивни и манипулативни инструкции на властта. Независимо от това, че е носител на държавни отличия за литература през 1936, 1955 и 1968 г., а през 1967 г. е обявен за заслужил деятел на културата (на чешки *národní umělec* – почетна титла, която въвежда Масарик през 1932 г.), Ярослав Сайферт става прицел на официозната

литературна критика в Чехословакия. На конференцията на Съюза на чехословашките писатели от 22 ян. 1950 г., проведена около година след неговия I конгрес (4 април 1949 г.), е произнесена тежка присъда над авангардизма от междувоенния период, към който принадлежи и поезията на Сайферт, а самият Сайферт е подложен на безкомпромисна критика по повод на неговия отказ от комунистическата партия, която доброволно напуска още през 1929 г., след като публично заявява своето несъгласие с линията на току-що назначения за неин лидер Клемент Готвалд. На Първия конгрес на СЧП литературният критик Иржи Тауфер обвинява Сайферт включително и за това, че в една кръчма пред приятели е изразил негативно отношение към Маяковски и съветската поезия. През същата – 1950 г., Сайферт е идеологически линчуван и от критика Ладислав Щол в книгата му *30 години борба за чешка социалистическа поезия*, където заедно с Йозеф Хора и Франтишек Халас е обвинен в „метафизически уклон”. А това е годината, в която Сайферт издава забележителната си лирическа творба *Песен за Викторка (Píseň o Viktorce, 1950)*, в която звучи характерната за неговата поезия интимномедитативна тоналност.

В някои случаи чехословашката литературна критика заменя осъдителния тон с една по-филигранно изразена, но все така идеологически еднозначна амбиция да докаже съществуващата или несъществуващата връзка на всеки голям писател с пролетарското изкуство. По отношение на Сайферт тази манипулация се извършва по линия на неговата принадлежност към поетизма от 20-те години, който се самоопределя за пролетарско изкуство, но без да влага в това понятие социалнокласов смисъл. Поетизмът изисква естетизация на обикновения живот и формиране на поетически стил на живот, за да може обикновените делнични неща да придобият нов смисъл – чудноват и магичен, освободен от всякаква идеологическа преднамереност и социална драма.¹ Непосредствено след въдворяване на комунистическия режим обаче официозната литературна критика въдворява Волкеровия модел за пролетарска поезия и по този начин унифицира

¹ Разграничението на поетизма от социалистикореалистическата естетика на пролетарското изкуство се афишира още в първите манифести, сред които е и статията «Стига Волкер!» («Dosti Wolker!») *Pásmo 1*, č. 7-8, únor 1925), която е подписана от Артуш Черник, Франтишек Халас и Бедржих Вацлавек, но в своите спомени, по-конкретно в мемоарното есе «Стига Волкер!» от книгата *Цялата красота на този свят*, Сайферт споделя, че също е съавтор на този текст, включително автор на заглавието [Seifert: 1993, 53]. През 50-те години Волкер се издига като култово име на пролетарското изкуство, за което свидетелства статията на Вацлав Пекарек «Още Волкер!» («Více Wolker!», *Var*, 1948, č. 2).

талантливите писатели във формата на пригодната за публична употреба идеологическа платформа. По отношение на Сайферт подобна стратегия демонстрира статията на Владимир Достал *Ярослав Сайферт и пролетарската поезия (Jaroslav Seifert a proletářská poezie, Var, 1949, č. 18-19)*. В този смисъл през 50-те години ясно се очертават две принципи постановки на литературната критика: крайно отрицание, екземплярна за което е формулировката на Иван Скала² в сп. „Творба” (2/1950), че поезията на Сайферт, и по-конкретно *Песен за Викторка* (1950), е „нихилистична и чужда на народа” [Цит. по: Janoušek 2007: 192], и манипулативна интерпретация, целяща да представи Сайферт като пролетарски поет.

Очевидно държавното отличие, с което е удостоен през 1955 г., е опит за идеологическо оправдание и разграничаване от сталинизма, но манипулативният подход на официозната критика продължава да се прилага последователно и през следващите десетилетия. Така например в академичния *Речник на чешката литература* под редакцията на В. Форст от 1985 г., т.е. година, след като е обявен за нобелист, Сайферт отново е дефиниран като „една от самобитните фигури на чешката пролетарска поезия”, а неговите стихове – като израз на „инстинктивното, лично преживяно чувство на класова ненавист и на очарованието от красотата на пролетарската борба, а представата за революцията (...) се превръща в празнично и радостно събитие” [Slovník: 1985, 309, 310]. Подобно спекулативно отношение към поезията на Сайферт, което очевидно следва идеологическите директиви на партийната линия през всичките тези години – от 40-те до 80-те, се проектира включително и върху подбора на биографичните факти: за неговата съпричастност към политическата опозиция от 70-те години, чийто израз е подписаната от него Харта 77, не се споменава, но затова пък се припомня „пътуването му до СССР, което допринася за активизиране на социалната тематика в неговата поезия” [п. там, 310]. Едва с отпадането на идеологическата цензура биват игнорирани напластяваните няколко десетилетия клиширани представи и оценки за Сайферт и става възможна адекватната интерпретация на неговата поезия.

² Негативната статия на Иван Скала е поръчана от Густав Бареш – виден политически функционер и главен редактор на сп. „Творба”. В кампанията срещу Сайферт се включват още Вацлав Копецки, Иван Олбрахт, Иржи Тауфер и Ладислав Щол. Под натиска на властта Сайферт е принуден писмено да се извини за своите нападки срещу съветската поезия. Повече по този въпрос вж. [Janoušek: 2007].

Чехословашката литературна критика, която би трябвало да бъде един от основополагащите фактори за утвърждаване на Сайферт като значимо явление в световната поезия, всъщност създава неадекватна представа за неговата поезия. Наложената цензура в условията на тоталитарното общество принуждава Я. Сайферт да публикува в самиздат или извън граница: Edice Petlice например публикува три пъти стихосбирката *Обелискът на чумата (Morový sloup)*³, а издателството на Йозеф Шкворецки в Торонто прави достойно на читателите забележителната мемоарна книга на Сайферт *Цялата красота на този свят*⁴. Поетическите му книги все пак излизат и в страната, но в много малък тираж.

Създаденият от литературната критика некоректен писателски образ влиза в противоречие с читателската оценка и с международния авторитет на Сайферт, свидетелство за което са многобройните преводи на неговата поезия. Най-ранната преводна рецепция на Сайферт се осъществява още през 1928 г. с посредничеството на френския език и очертава най-богатата чуждоезиковата зона, осигуряваща читателската популярност на Сайферт в извъннационален контекст⁵. В сравнение с нея англоезичната зона проявява по-слаба активност. В предговора към американското издание *The Early Poetry of Jaroslav Seifert* (1999), включващо нейните преводи на първите четири стихосбирки на Сайферт, Дана Лоуи подчертава, че преди връчването на Нобеловата награда англоезичната читателска публика извън Чехословакия не е познавала неговата поезия, а издаденият през 1980 г. превод на Лин Кофин на *Обелискът на чумата (The*

³ В изданията от 1973 и 1975 г. е включено есето на Сайферт *Разговор с празния стол*, написано през 1970 г., а третото издание е от 1977 г. (*Morový sloup a jiné verše*. Köln : Index).

⁴ Jaroslav Seifert. *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*. Toronto, Sixty-Eight Publishers, Corp. ve spolupráci s nakl. Index, 1981. 1. vyd. 477 s.

⁵ През 1928 г. френската сюрреалистична група „Великата игра“ („Le Grand Jeu“) издава в превод на Йозеф Шима сборник със стихотворения на Сайферт *Неизсъхнала картина (Le Tableau frais)*, а през 30-те години издателството „Revue française de Prague“ публикува две книжни издания съответно в превод на Жан Данес и на Либуше Пройсова. Първата е със заглавие *Стихотворения (Poèmes, 1933)*, а втората – *Старата книга, Загасете светлините (Le Vieux Livre, Eteignez les lumières, 1938)*. Освен в антологични издания Сайферт неколкократно се появява във френски превод и със самостоятелни поетични книги: *Моцарт в Прага (Mozart à Prague)* излиза през 1958 г. в превод на Шарл Моис и Хелена Хелцетова в белгийското издателство „Anthologie de l’Audiothèque“, а през 1970 г. – в пражкото издателство „Orbis“, *Пражкият замък (Le Château de Prague, 1969)* в превод на Доминик Гранмон, *Шест стихотворения на висок глас (Six poèmes. à voix haute, 1971)* в превод на Франсоаз Лондон и Иво Флайшман, *Пражки сонети (Sonnets de Prague, 1979)* в превод на Анри Делюй и Жан-Пиер Фе. Подробно описание на преводите на Сайферт на френски език вж.: http://www.babelmatrix.org/works/hu/Seifert,_Jaroslav/biography?doc_lang=fr. Информация по въпроса за чуждоезиковата рецепция на Сайферт и други чешки писатели вж. на сайта на Чешката академия на науките <http://www.czechlit.cz/bibliografie>

Plague Monument, ориг. загл. *Morový sloup*) е „тромав и многословен“ [Seifert: 1999, XI]⁶. В началото на 80-те години К. Реглънд (C. Ragland) включва стихотворения на Сайферт в сборното издание *International Portland Review*, а през 1983 г. излиза нова антология със заглавие *Contemporary East European Poetry* в превод на Евалд Озерс, който в интервю с Дана Соукупова със самочувствие заявява, че неговите преводи са изиграли важна роля за удостояването на Сайферт с Нобелова награда.⁷ Естествено е да очакваме и немскоезичен преводен рефлекс. Сред значимите преводи на Сайферт на немски ще отбележим например поетичния сборник *Im Spiegel hat er das Dunkel* (Waldbrunn 1982) в превод на Оли Коменда Зонтгерат.

Посочените свидетелства за мащаба на преводната рецепция на Сайферт, предхождаща удостояването му с Нобелова награда, в същото време не могат да й послужат за убедителна аргументация, тъй като от една страна, художествените качества на превода невинаги съответстват на тези на оригинала, а от друга, популярността на даден поет не означава непременно достатъчно основание за връчването на това литературно отличие. Очертаните два контекстуални фактора – литературнокритическата и преводната рецепция, са не само външни, но и вторични спрямо самото творчество, но чрез тях маркирахме два важни според нас проблема: **идеологическия конфликт** на Сайферт със социалната и литературнокритическата среда, който поражда дълбока личностна криза и предразполага поета към определена философия, съзвучна с естетиката на меланхолията, и в същото време **международния отглас** на неговата поезия, която се оказва съзвучна с визията на съвременния човек за екзистенцията като криза на ценности. Институционализиращата роля на Нобеловия комитет всъщност се проявява именно в остойностяването на определен тип поетика независимо от това, дали наличният рецепционен рефлекс, е бил оценъчно адекватен. В случая със Сайферт ситуацията става още по-куриозна, като се има предвид, че дори манифестираната от самия Нобелов

⁶ Всъщност тази Сайфертова стихосбирка е преведена на английски през 1979 г. и от Евалд Озерс (Jaroslav Seifert. *The plague column*; transl. from the Czech by Ewald Osers; introd. by Sir Cecil Parrot. London: Terra Nova Editions, 1979. 106 s.), а през 1982 г. се появява и нейният шведски превод: *Pestmonumentet / Jaroslav Seifert; tolkningar av Roy Isaksson i samarbete med Helena Friendlová*. Bromma : Fripress bokförl., 1982. 87 s.

⁷ // Dana Soukupová. *Czech Literature in English Translation*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, 2006,90. През 1983 г. Озерс издава и самостоятелна стихосбирка на Сайферт – *Чадърът на Пикадили* (*An Umbrella from Piccadilly: Poems by Jaroslav Seifert*, 1983).⁷ Англоезичните читатели познават също така поетичната книга *Отливане на камбаните* (*The Casting of Bells*, ориг. загл. *Odlévání zvonů*), издадена през 1983 г.⁷

комитет мотивация не назовава меланхолията като същностна страна на Сайфертовата поетика. Ларс Гиленстен – секретар на комитета, упълномощен да връчи наградата, изтъква в своето публично слово като достойнства на Сайфертовата поезия нейната „прозрачност, очевидна естественост и безизкуственост в съчетание с елементи на фоклорната песен, разговорната реч и сцени от обикновения живот. (...) Дикцията му се отличава с лекота на въздействието, сензуалност, мелодичност и ритмика, с духовна жизненост и игрово редуване на чувство и патос” [Gyllensten: 1993, 39]. Ако подходим доверчиво към това съждение, едва ли бихме могли да предположим, че всъщност поезията на Сайферт е в регистъра на една все по-отчетливо изразявана през годините меланхолична настроеност. Именно върху тази същностна характеристика на неговата поетика ще спрем своето внимание, тъй като независимо от това, дали е била отчетена от литературнокритическия поглед – национален и международен, тя е иманентно принадлежаща на Сайфертовия художествен свят, а Нобеловата награда, макар и неафиширано, ѝ придава високо остойностен статут.

Цитираните думи на Гиленстен всъщност имат известно основание, тъй като особено в ранния си период от 20-те години в съзвучие с естетиката на поетизма – най-виталното течение на чешкия авангардизъм, Сайферт утвърждава радостта от живота като най-висша ценност, задавайки естетическата алтернатива на волкеровския тип пролетарска поезия. В стихосбирките му от този период – *На вълните на безжичния телеграф* (*Na vlnách T.S.F.*, 1925), *Славяет нее фалшиво* (*Slavík zpívá špatně*, 1926), *Пощенски гълъб* (*Poštovní holub*, 1929), е доловена красотата на обикновените неща, сред които живеем, и тяхната магична асоциативна променливост. Но още в *Пощенски гълъб* се появяват първите знаци на меланхолията посредством мотива за изтичащото време:

Bílým šátkem mává,
kdo se loučí,
každého dne se něco končí,
něco překrásného se končí.

С бяла кърпичка някой
маха за сбогом,
всеки ден е на нещо завършек,
на нещо прекрасен завършек.

Poštovní holub křídly o vzduch bije,
vraceje se domů,
s nadějí i bez naděje
věčně se vracíme domů.

Пощенски гълъб о въздуха бие криле
на път към дома,
с надежда и без надежда
вечно се връщаме у дома.

(«Píseň»)

(«Песен»)⁸

Навярно читателят на тези редове би погледнал недоверчиво на цитираното стихотворение като пример за меланхолия. И това е така, защото наложената многовековна практика на употребата на това понятие го идентифицира преди всичко като клинична диагноза на определено психологическо състояние, отличаващо се с дълбока покруса и отчужденост от света, с липса на жизнена активност и с морбидна обладаност от чувството за съдбовна непоправимост. И действително, от Хипократ през Робърт Бъртън до Фройд меланхолията е определяна преди всичко като болестно депресивно състояние⁹. Така например Фройд в *Скръб и меланхолия (Trauer und Melancholie, 1915)* отбелязва привидната близост между тези две състояния, поради което често пъти зад скръбта се крие всъщност меланхолия, която може да доведе до тежки болестни отклонения. По-важно за нас обаче е разграничението, което Фройд прави между тях: „скръбта, казва той, е реакция от загубата на любим човек или на някаква абстракция като отечество, свобода, идеал, заела неговото място”, докато „меланхолията е душевно белязана от дълбоко болезнено униние, от прекъсване на интереса към външния свят, от загуба на способността на човека да обича, от изчезване на всякакво желание за изява и снижаване на самочувствието, и всичко това се изразява чрез непрестанно нарастващи упреци и обиди към самия себе си в очакване на наказанието” [Freud: 1924, 257-258]. За Фройд меланхолията е проблем преди всичко на клиничната психология, съизмерим с нарцисизма, тъй като интернализира образа на липсващия близък човек, заменяйки го със собствения аз. Ако се ограничим в дефиницията на Фройд или пък на съществуващото още от античността разбиране за меланхолията като индивидуална психическа травма, бихме рискували да изпаднем в две заблуди: при първата бихме стеснили разбирането за меланхолията в рамките на индивидуалната психология, а при втората – бихме придали на

⁸ Цитираните стихотворения са в превод на автора на статията – Ж.Ч.

⁹ Под номер 20. и 22. в третата част на своите *Афоризми* Хипократ например посочва меланхолията сред възможните заболявания на пролетта и есента [classics.mit.edu/Hippocrates/aphorisms.3.iii.html]. Античната концепция за меланхолията обстойно представя монографията *Сатурн и меланхолията* (Клибански, Панофски, Саксъл 1979). За Робърт Бъртън, автора на първото самостоятелно теоретично изследване върху меланхолията – *Анатомия на меланхолията* (1652), тя е също заболяване, но не като първопричина за определени физиологични състояния и знак на определен тип човешка психика и характер, а като следствие от преживени лични травми. [Robert Burton. *The Anatomy of Melancholy*. London: Printed & to be sold by Hen. Crips & Lodo Lloyd at their shop in Popes-head Alley, 1652. // <http://www.gutenberg.org/ebooks/10800>].

меланхолията монохромна настроеност, на която биха съответствали единствено мрачните тонове на трудно лечим песимизъм.

Ние обаче ще пренебрегнем фройдистката терминологична употреба, която разбира меланхолията само като физиологично и психосоматично състояние и ще транспонираме това понятие в сферата на естетиката, за да го осмислим като рефлекс на художественото съзнание, чрез който се дава израз на определена философия за живота. Меланхолията е дефинирана от Юлия Кръстева като „бездна от тъга, неизразима болка, която понякога ни поглъща и при това често пъти за дълго, така че ни кара да изгубим вкус към словото, към действието, дори към самия живот” [Кръстева: 1999, 11]. Проявленията ѝ обаче могат да бъдат твърде разнообразни – понякога дори до степен на неразпознаваемост – и причината за това е именно замяната на клиничното значение с естетическо. Естетическата сигнификация на това депресивно състояние на духа допуска много по-вариативен спектър от означаващи художествени практики, които се разполагат в една широка амплитуда от елегичното и баладичното до смях и иронията. Впрочем меланхоличният смях, който звучи и в поезията на Сайферт, е познат още на античните мислители, между които Хипократ и Демокрит, както отбелязва Жаки Пижо в своята монография върху меланхолията, а това показва, че посредством художествения език меланхолията е потенциално изразима и с на пръв поглед неадекватни за нея средства, какъвто е смяхът¹⁰. Разбира се, въпросът за меланхоличния смях заслужава много по-голямо внимание, още повече като се има предвид съпричастността на ранния Сайферт с виталната концепция на поетизма. Тук само ще отбележим, че той – меланхоличният смях, също има богата и многообразна образна гама – от болезнено истеричния смях на лудостта до горчивата усмивка.

Независимо от многообразните си проявления, поетиката на меланхолията в своята същност изразява синтеза от деликатна чувствителност и интелектуална проникателност, в който е дълбоко стаен и преосмислен предварително изживян екзистенциален опит: меланхолията е постериорна спрямо болката и поради това няма общо с маниакалния долоризъм. Тя е по-скоро в дълбокото мълчаливо страдание на душата, търсеща уединение. И както правилно отбелязва Исак Паси, „натъженият, наскърбеният човек знае

¹⁰ За античната трактовка на меланхолията вж. Hippocrate. *Sur le rire et la folie* (1991); Aristote. *L'Homme de génie et la Mélancolie*; Klibansky R., E. Panofsky, F. Saxl. 1979; Pigeaud: 2008.

защо е тъжен и скръбен, макар че тъгата и скръбта не се прекратяват от това, че са известни причините им. А меланхоликът не знае причината за своята меланхолия, такава видима причина няма, самият той не би могъл да я обясни и затова меланхолията е безгранична – от меланхолия човек попада в естетическо състояние. От меланхолия и отчаяние. /.../ От отчаяние всъщност е продиктувана и знаменитата *ирония* (Б. а. – С. К.) – един от най-съществените признаци на естетическото” [Паси: 2006: 182-183, 187]. Разграничението, което Исак Паси прави между скръб и меланхолия, всъщност припокрива трактовката на Фройд от *Скръб и меланхолия*. По-важно за нас е обаче да подчертаем, че макар и да има външни проявления, идентични с тези на скръбта и траура, меланхолията, както отбелязва българският учен, не е настроение, породено от определени фактори, а е състояние, душевна нагласа, в която резонира непреодолима криза.

При Сайферт кризата, която определя лирическата тоналност на неговата поезия, е обусловена от тоталния срив на хуманните ценности в условията на тоталитарното общество. Многообразната типология на меланхолията изисква от нас тук да направим едно важно уточнение, отнасящо се до социологическите и литературноисторическите аспекти на едно от доминиращите ѝ проявления в поезията на Сайферт – социалната ѝ обусловеност. Меланхолията, породена от социалната криза на личността, за първи път зазвучава в *Загасете светлините* (*Zhasněte světla*, 1938). Тази тоналност в цялото си вариативно образно богатство определя лирическите доминанти както в стихосбирките му от времето на фашистката окупация на страната – *Ветрилото на Божена Немцова* (*Vějíř Boženy Němcové*, 1940), *Облечена от светлина* (*Světlem oděná*, 1940), *Каменен мост* (*Kamenný most*, 1944), от годините на сталинисткия режим – особено *Песен за Викторка* (1950) и *Момчето и звездите* (*Chlapec a hvězdy*, 1956), така и тези от 60-те години – *Концерт на острова* (*Koncert na ostrově*, 1965), *Отливане на камбани* (*Odlévání zvonů*, 1967), *Халеева комета* (*Halleyova kometa*, 1967), и особено създадените след погрома на Пражката пролет през 1968 г. три стихосбирки – *Чадърът от Пикадили* (*Deštník z Piccadily*, 1979), *Обелискът на чумата* (*Morový sloup*, 1981), *Да бъдеш поет* (*Býti básníkem*, 1983). Едно от основните проявления на социалната меланхолия е обръщането на лирическия субект към вътрешния свят, към света на спомените. В академичната

История на чешката литература от 2007 г. (под редакцията на Павел Яноушек) се подчертава, че споменът, носталгичното връщане към детството, което е така характерно за Сайферт, е самосъхранителен рефлекс, който е толкова по-силен, колкото по-мъчителна е реалността: „споменът става за него надежден пристан, който да съхрани неопетнеността му като поет, негово тихо *убежище* (к. м. – Ж.Ч.)” [Janoušek: 2007, 192]. Най-новата чешка литературна критика следователно определя разрива между поетовата личност и тоталитарното общество като основен източник на интровертна нагласа и социална самоизолация и оттук на лирическа ориентация в посока към поетиката на меланхолията. Тази съзнателно избрана от Сайферт позиция на авторефлексивно самовглъбяване е всъщност принудителна и поради това болезнена, тъй като противоречи на неговото дълбокото убеждение в социалната отговорност и значимост на писателя, когото в своето слово, произнесено на II. Конгрес на Съюза на чехословашките писатели през 1956 г., той определя като „съвестта на народа”¹¹. Приведената току-що литературнокритическа преценка за Сайферт в най-новата академична история на чешката литература всъщност цитира неговата собствена позиция, изразена в словото му «За патетичното и лирическото състояние на духа» («O patetickém a lyrickém stavu ducha»), публикувано през 1984 г. по повод Нобеловата му награда. Тук Сайферт изтъква, че през последните 40 години, т.е. през периода на комунистическия режим, поезията има такъв огромен успех в Чехия, тъй като „тя избира не само да говори на народа, но и да бъде най-дълбоко и най-безопасно *убежище* (к. м. – Ж.Ч.), в което търсим утеха от страданията, които дори не смеем да назовем по име”¹².

Очевидно това настоятелно фокусиране както на собствената, така и на външно оценъчната гледна точка върху поезията като убежище предизвиква и нашето внимание. Поезията на Сайферт като „убежище в спомена” и като „убежище от реалността” задава два основни ориентира на меланхоличната настроеност. Споменът като принципно значим компонент в поетиката на меланхолията не е в релевантно отношение с нея, тъй като може да предизвиква различни емоционални и психологически рефлексии съобразно своя обект: има спомени тъжни, има спомени весели. Спрямо обаче субекта той е най-често

¹¹ По този въпрос виж повече [Janoušek: 2008, 18].

¹² Текстът е цитиран според публикацията в официалния сайт на Нобеловия комитет http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1984/seifert-lecture-tj.html

контрастно позициониран и се асоциира с представата за отминало и невъзвратимо щастие. Меланхоличният спомен за майката и детството, определящи лирическа тоналност на стихосбирката *Мама (Maminka, 1954)*, открива в най-незначителните детайли емоционалното вълнение на детето, което поема със своите сетива всяко трептене, всяка извивка, всеки аромат от изживяното минало, за да го превърне в знак на невъзможното настояще. „Днес вече не заспивам така щастливо” – казва във финала на стихотворението «Вечерна песен» («*Večerní píseň*») поетът и в това „днес” явно прозира болезнено липсващото „вчера”, което в спомените на лирическия субект е озарено от красотата на спомена. Тук е моментът да поставим въпроса за съотношението между меланхолия и носталгия, без обаче да навлизаме в детайлен анализ. Ще отбележим само, че по този въпрос има различни становища. Така например в първите страници на цитираната вече монография Жаки Пижо, позовавайки се на Панофски, отбелязва, че носталгията по нещо безвъзвратно изгубено всъщност е най-ранната проява на меланхолия в европейското културно съзнание: още в античността стелите са изобразявали тъгуващите по починалия, а като въплъщение на носталгичното виждане в миналото се явява скръбната фигура на брега, обърната към хоризонта на морето, мълчаливо очакваща нечие завръщане. От друга страна обаче, ако си припомним цитата от *Скръб и меланхолия*, ще видим, че Фройд извежда носталгията именно като диференциален маркер между скръбта и меланхолията: отсъствието на нещо значимо или на любим човек е първопричина на скръбта, която има конкретна мотивация и поради това е предотвратима с изчезването на пораждащия я мотив, докато меланхолията е перманентно състояние, мирозрение, определено интелектуално отношение към универсалната същност на битието. Върху разграничението между носталгия и меланхолия акцентира и Георги Фотев, като подчертава, че различието между тях е кардинално: „И в двата случая *фактичността на настоящето се преживява като неуютна*, но носталгията е *копнеж по въобразявана пълноценност*, която е била постигната, а след това по някакви причини е отнета или загубена. Носталгията е идеализация на едно минало, в което хората виждат това, което искат да видят. При меланхолията има копнеж по онова, което не е имано, макар да се мисли като по-истинско и действително от всичко друго. Това е *копнеж по реализацията на личен проект* и в

такъв смисъл отсъства заинтересованост от това, което е било. Миналото може да има значение само като някакъв ресурс за конструиране на личния проект. В носталгията и меланхолията могат да се разпознаят чувства и емоции, които са наистина еднотипни, но те са съпровождащи и не са организиращият принцип, който в единия и другия случай, както става видно, е различен” [Фотев: 2011, 611-612].

Сайферт не остава подвластен на носталгията, не се затваря в идеализацията формат на спомена. В цитираното по-горе стихотворение «Песен» мотивът за безвъзвратно изтичащото време е балансиран от мотива за вечното завръщане и именно в тази неделима двусмисленост се осъществява автентичното движение на живота. Всъщност в цялостната поезия на Сайферт звучи една възвисяваща тъга, която придава меланхолична красота на всичко, до което се докосва поетовата мисъл. Тази меланхолична красота не допуска чувство на потискаща обреченост от изтичащото време, а те повдига от земята дори когато ти показва пръстта, в която вече си се превърнал.

Žaluji větru, který letí,
kdyby se vítr mohl vrátit
a vrátit masku mrtvé pleti,
posmrtnou masku, která s čela
ve chvíli smrti odletěla
a kterou vítr s sebou nese,
bychom ji mohli zlíbat ještě,
dřív, nežli rozbije se
v korunách stromů, v kapkách deště.

(«Pohřeb pod okny»,
Jablko z klína, 1933)

Обвинявам вятъра, който лети,
ако вятърът можеше да се върне
и да върне маската на мъртвата кожа,
посмъртната маска, която от челото
в мига на смъртта отлетя
и която вятърът отнесе,
да можем да я целунем отново,
преди да се разсипе
в короните на дърветата, в капките на дъжда.

(«Погребение под прозорците»;
Ябълка от скута, 1933)

Меланхолията е онова прозрение на интелекта, което мъдро открива и назовава истини и поради това се издига над баналните сантименти и преходните тъги. Нейната естетическа зона е тази на възвишеността, осцилира там, където познанието за живота се среща с прозрението за битието и по този начин изживява и едновременно с това надмогва фактичните основания на тези истини. В същото време именно като осъзнаване и преживяване на двойствената реално-имагинерна битийност на нещата, тя е податлива на психоаналитично тълкуване, което от Фройд до Юлия Кръстева настоятелно се

фокусира върху нарцистичната ѝ природа. Страстното виждане в невидимата идентичност се явява афективната сплав от любов и смърт, която откриваме както в ранната, така и в късната поезия на Сайферт: любовта е „смърт в красива маска”, коленете на момичето са „като два черепа с копринена ластична коронка в безутешното кралство на любовта”, „мигът тишина след любов прилича на смърт”¹³. Това взаимопроникване на любов и смърт, това единство от ослепителна светлина и сляпа тъмнина, от еуфория и бездиханност, което е същината на меланхолията, Юлия Кръстева метафорично определя като „тъмната страна на любовната страст”¹⁴ [Кръстева: 1999, 13]. Меланхолията следователно не се фиксира само в минорния полюс на скръбта и „във всичките си проявления тя носи отпечатъка на неотменна двузначност“ [Plešu: 2007, 61], или казано с думите на Виктор Юго, „меланхолията е щастието да бъдеш тъжен”. Жаки Пижо по твърде лапидарен начин също подчертава двойствената природа на меланхолията: „Единството от противоречия – това е светът на меланхолията” [Pigeaud: 2008, 56]. Именно тази двойствена природа на меланхолията, съчетаваща сладостта на копнежа и горчиво тръпнещата болка на непостижимото и непредотвратимото в човешкото битие, определя лирическата тоналност на Сайфертовата поезия, която представлява една от най-възбуждащите страници на чешката поезия на XX в. В неговия поетически свят меланхолията се проявява като една цялостна философия за невъзможното социално битие на човека и за неосъществимото постигане на екзистенциалния смисъл поради размиване на границите между понятията и явленията, мислени по презумпция не само за различни, но и за противоположни, каквито са смъртта и животът:

¹³ Първите два цитата са от стихосбирката *Поуценски гълъб: láska však, zdá se, / je smrt v krásné masce*, «Mezi řádky», *jako dvě lebky s hedvábnou korunkou podvazků / v zoufalém království lásky*, «Mokrý obraz», Poštovní holub), докато последният е от *Обелискът на чумата: "Ano, snad máte pravdu, / ta chvíle ticha po milování / připomíná smrt."/* («Zpěv slavíka», *Morový sloup*).

¹⁴ В английската версия на тази част от монографията на Ю. Кръстева, която излиза като самостоятелна статия в сп. „New Formations”, меланхолията е наречена „тъмната обшивка на любовната страст” („Melancholy is amorous passion's sombre lining“) и в последвалото изречение съвсем недвусмислено е определена като „тъжно удоволствие” и „мрачно опиянение”: „A sorrowful pleasure, this lugubrious intoxication constitutes the banal background from which our ideals or euphoria break away as much as that fleeting lucidity which breaks the trance entwining two people together” [Kriveva: 1987b, 5]. Струва ни се, че българският превод, въпреки безспорните си качества, точно в този момент не успява да предаде идеята за двойствената природа на меланхолията: „Тъжна чувственост или печално опиянение изграждат баналния фон, на който често се открояват идеалите или възторзите ни, в случай че не става дума за онази мигновена прозорливост, разкъсваща любовната хипноза, обвързала двама души” [Кръстева: 1999, 143].

V bezvětrí starých ran,
v krajkové ctnostné špíny,
pod křídlem líných vran,
jež slétly do roviny,
žiji sny tesklivé:
mrtvý se dívá z hlíny
do světla na živé
a na tančící stíny
v ulicích Ninive.

(«Bezvětrí», *Jablko z klína*)

В безветрието на старите рани,
в дантелата на целомъдрена нечистотия,
под крилото на ленивите врани,
които летят към равнината,
живеят носталгични сънища:
мъртвецът гледа от пръстта
сенки в светлината
живи и танцуващи
по улиците на Ниневия¹⁵

(«Безветрие», *Ябълка от скута*)

Като определена философия за живота меланхолията отразява именно тази непостижимост на смисъла както на съществуващите неща, така и на самото съществуване. В същото време обаче тя отваря естетическите сетива към онази **зона на невидимите същности**, която още Аристотел в трактата си за меланхолията¹⁶ определя като достъпна само за гениите :

Slyším to, co jiní neslyší, (...)

chvění strun, když struny nechví se. (...)

vidím to, co jiní nevidí.

(«Píseň o lásce», *Jaro, sbohem*)

Чувам това, което другите не чуват (...)

трепета на струни, когато струните не трептят (...)

виждам това, което другите не виждат.

(«Песен за любовта», *Пролет, сбогом*)

Както изтъква Юлия Кръстева, Аристотел разграничава меланхолията от патологията и я определя не като болест на философа, а като негов *етос* [Кръстева: 1999, 14, 15]. Критериите на тази висша нравственост пораждат болезнен резонанс, тъй като оголват нерва на откровенията за непреодолимата криза на човешкото битие. Отровният привкус на истината отваря метафизичните пространства на духа, чиято вериткално положена зона е двупосочна, но винаги със сходен финал:

Každý z nás kráčí ke své propasti.

Jsou dvě:

hluboké nebe nad hlavou a hrob.

Hrob je hlubší.

(«Kanálská zahrada», *Morový sloup*)

Всеки от нас върви към своята пропаст.

Те са две:

дълбокото небе над нас и гробът

Гробът е по-дълбок.

(«Каналска градина», *Обелискът на чумата*)

¹⁵ Ниневия е един от най-древните градове на земята в Асирия, който процъфтява през VIII-VII век пр.н.е.

¹⁶ Според Юлия Кръстева авторството на Аристотел на трактата *Геният и меланхолията* е съмнително [Кръстева: 1999, 14].

Образните проявления на меланхолията в поезията на Сайферт заслужават много по-обстойно внимание. Ограничихме се само с някои от тях с надеждата да открием базисните основания за неговото определяне като поет на меланхолията, а заедно с това да отбележим принципните последствия от Нобеловата награда като институционален акт: независимо от това, дали дадено творчество успешно или неуспешно, адекватно или неадекватно е било интерпретирано от критици и преводачи, връчването на литературното отличие конституира литературния канон. Интересен в това отношение е и фактът, че номинираните за високото отличие чешки писатели с изключение на Карел Чапек¹⁷ създават поезия, в която философията и естетиката на меланхолията намират убедително и въздействащо проявление: Ярослав Врџхлицки (1904 г. и 1922 г.), Йозеф Махар (1914 г. и 1915 г.), Отокар Бржезина (осем пъти номиниран в периода 1916-1929), Владимир Холан (1968), а Ярослав Сайферт – единственият чешки писател, удостоен с Нобелова награда, е номиниран и през 1953 г. Високото признание, което той получава, всъщност остойносттава естетическата парадигматика на меланхолията, която представлява една от най-значимите изяви на чешката поезия на XX в. .

Forst V (red.). Slovník české literatury 1970–1981. Československý spisovatel, Praha 1985.

Фотев Г. Същност на меланхолията. // Nomina essentiant res; в чест на Цочо Бояджиев. Съставител Георги Каприев. Изток-Запад, София 2011, 605-619.

Freud S. Trauer und Melancholie. // Zur Technik der Psychoanalyse und zur Metapsychologie. Internationaler Psychanalytischer Verlag, Leipzig/ Wien /Zürich 1924: 257-275.

Gyllensten L. Jaroslav Seifert. // Nobel lectures. Literature. 1981-1990. World Scientific Publishing Co.: 1993, pp. 39-53.

Janoušek P. a col (red.). Dějiny české literatury 1945-1989. II. 1948-1958. Academia, Praha 2007.

Janoušek P. a col (red.). Dějiny české literatury 1945-1989. III. 1958-1969. Academia, Praha 2008.

¹⁷ Карел Чапек е номиниран за Нобелова награда седем пъти – всяка година от 1932 г. до 1938 г.

Klibansky R., E. Panofsky, F. Saxl. Saturn and Melancholy. Krausreprint, Nendeln / Liechtenstein 1979.

Kristeva J. On the Melancholic Imaginary. // *New Formations*, N 3, Winter 1987, p. 5-18.

Кръстева Ю. Черно слънце. Депресия и меланхолия. Оксиарт, София: 1999..

Паси И. Човек не само с разум живее. Десет етюда върху европейския ирационализъм. София 2006.

Pigeaud J. Melancholia. La malaise de l'individu. Payot & Rivages, Paris 2008.

Pleşu A. Pittoresque et mélancolie. Somogy Ed. d'Art, Paris 2007.

Seifert J. Dílo Jaroslava Seiferta. Sv. 1-16. Akropolis, Praha 2001-2003.

Seifert J. Všecky krásy světa. Československý spisovatel, Praha 1993.

Seifert, J. The Early Poetry of Jaroslav Seifert. Translated by Dana Lowely. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1999.