

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„ČESKÁ LITERATURA“, 3/1977, „SLAVIA“ 1/1977

Традиционно е мнението за задължено-стта на българската литература в една или друга степен спрямо други литератури. Но понякога има възможност да наблюдаваме и обратния случай. Сп. „Ческа литература“, орган на Института по чешка и световна литература към Чехословашката академия на науките, помества статията на проф. Зденек Урбан „Нерудовата арабеска „За Лоретанските камбани“ в поетичната парафраза на Е. Багряна“, показваща творческия принос на Багряна спрямо творбата на големия чешки реалист Ян Неруда (1834—1891). В същност става въпрос за стар литературен спор у нас, който надхвърля локалното си значение и се превръща в момент от традиционните българо-чехословашки литературни отношения. През 1928 г. под влияние на споменатата арабеска Багряна написва поема „За камбаните на „Св. София“. С чешкото произведение тя се запознава под влияние на Б. Пенев и е впечатлена от дълбоката човечност, от апотеозата на силата на майчиното чувство и подчертания социален контекст в историята на бедната жена, губеща своите деца по време на чумна епидемия. Излизането на поемата на Багряна в сп. „Златорог“ не е посрещнато добре от българския литературен печат, ушлетен в поредния двубой. О. Дейкова и Ив. Радославов излизат със статии, съответно в „Хиперион“ и „Наковалня“, още през същата година, в които обвиняват поетесата в плагиатство. З. Урбан е напълно убеден в художествените качества на поемата; според него смяната на локалното у Багряна повишава оригиналността в творческия подход при избирането на сюжета. Спазването на традицията на българското народно творчество — органически присъщо за Багряна — умело подчертава баладичния елемент в арабеската; идването на чумата. Изводът е, че поетичната парафраза на Багряна е художествено адекватна на Нерудовата проза със своето многообразие и спазване на законите на лиро-епическата поема.

В такива случаи съвсем естествено е арбитражът да бъде поет от излъчващата литература. По време на излизането на поемата обаче чешкият литературен печат почти не взема отношение. Затова Урбан в заключение

призовава чешката страна да плати своя дълг към произведението на Багряна, издавайки го в подходящ превод, като по този начин допълни облика на поетесата с нейни ранни творби, а също и за осветлението на интересен момент от литературните връзки между нашите народи.

В авторитетното списание „Славия“, орган на чехословашките слависти, Зл. Урбан дава с фактологическа последователност данни за престоя на Иван Вазов в тогавашна Чехия — неизвестен факт от неговата биография. След упорита работа в традиционно изчерпателните архиви на австроунгарската полиция чехословашкият българист открива в списъка на гостите в известния курорт Карлови вари името на журналиста Иван Вазов от София (записан така явно по съображения за инкогнито), престоял в хотел „Баварски двор“ от 12.VIII.1898 г. две седмици, след което отива в Прага — хотел „Виктория“, — където смята да остане първоначално 3—4 дни, но остава 11 дни, заминавайки оттам за Виена. Вазов задълбочава своите представи за страната, придобити от многобройните му чешки приятели в София. С остропи си око вижда различията между освободена България и средноевропейския начин на живот. Престоят в Прага допълва материала за романа „Маргарита“, останал недовършен, изграден главно от разкази на живелия дълго в Чехия В. Д. Стоянов за любовта му към чешката оперна певица Маргарита Киоткова. Въз основа на пражкия престой на Вазов Урбан обяснява приведения от него чудесен цитат — описание на Прага, за който се смяташе, че е почерпан от непреки впечатления:

„Той гледаше от тоя висок рът, замислен, на старата чешка столица, овдовялата след Белогорската битка хубавица, кацнала живописно въз чаровни брегове и хълми; той гледаше широката Влтава, в която падаше сянката на стария величествен Карлов мост, почерпнал от върволяк, гледаше древния Вишеград, строг и усамотен на хълма си, от величествените зидове, кули и храмове на който вееше романтизмът на средните векове“ (Събр. съч. в двадесет тома, Т. 9. С., 1955, с. 173).

Така посещението на Вазов в Чехия е представено като интересен момент в творческото развитие на нашия голям писател.

И. П.

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Готфрид Стикс „Таината на розата“. Рилкевите „Разкази за добрия бог“, което върхля светлина върху някои непознати страни от творчеството на австрийския поет-символист Райнер Мария Рилке.

Върху гроба на Рилке край малката църква в Раорн расте нежна тъмночервена роза. А надгробната плоча на поета носи надпис, определен от самия него:

Роза, о, чисто противоречие, радост,
ничий син да не бъдеш под толкова
много клепачи.

Авторът на изследването си поставя за цел да изясни връзката между това прочуто тристишие и по-слабо познатите „Разкази за добрия бог“ на Рилке.

В тези редове на поета розата се призовава като една съвсем достижима действителност, но в същия момент тя се отнася към нещо вътрешно, към онази друга реалност, която не може да се досегне с ръка и която разкрива една чисто духовна субстанция. Това се чувства от излизащата от рамките на естествения словесна картина, която прониква в нас и разбужда представи, трудно определими с обикновени думи. Така читателят се задоволява само със съзерцанието, но тъй като загадъчността на картината се превръща в своеобразен подтик, той започва да се стреми към нейното разкриване, към разбулването на тайната.

Това според автора се отнася за всяко художествено произведение, което като такова притежава свой собствен живот — живот, не създаден от Твореца, а от неговото подобие Човека. Тук именно чрез своята творческа сила човекът влиза в съкровен досег със своя създател, подчертава Готфрид Стикс.

По своята същност „Разкази за добрия бог“ на Рилке разглеждат това отношение именно на човека към бога, където съществуват множество възможности, прикрити сякаш под листенцата на разцъфващата роза. И тази многозначност, както отбелязва Йосеф Надлер в своята „Литературна история на Австрия“, прави Рилкевите разкази едни от най-трудно достъпните творби сред неговите произведения.

Както — според каноничните схващания — бог се дири у човека, така човекът се търси в бога. Той се вижда в мирозданието и в желанието да го изобрази се опитва да освободи духовното, вечното в своето същество. С труд и мъка той изтръгва от камъка образа на своя създател, който носи в себе си — и авторът на изследването посочва за пример

разказа на Рилке, в който Микеланджело изваял бога от мрамор.

„Разкази за добрия бог“ на Рилке са възникнали като резултат от два противоположни опита на поета — запознаването с италианския Ренесанс по време на неговото пътуване в Тоскана и стълкновението с руската мистика при пътешествието до Русия. Романската яснота и славянската задъшевеност са се слели в духа на този европеец, посочва авторът, като от противоречието между крайното и безкрайното се е появило това дълбоко вътрешно пространство в поезията му.

Много по-късно в едно свое писмо от 17 август 1924 г. от Мюзю поетът съвсем съзнателно отбелязва, че „външното“, колкото и да е просторно като действителност, почти не може да се сравни с дълбините на нашия вътрешен мир, който не се нуждае от измерението на космоса, за да бъде безкраен в себе си. И Рилке си представя този вътрешен мир така, сякаш нашето съзнание обитава върха на някаква пирамида, чиято основа се разширява толкова много, че ние с проникването в дълбочината ѝ все повече се схващаме като частици от независимите от времето и пространството дадености на земното съществуване.

Готфрид Стикс смята, че в „Разкази за добрия бог“ тези идеи са твърде ясно подчертани. В един от тези разкази пее старият руски певец. За него никак не е лесно да постигне целта си, защото справедливостта, за която пее, трудно добива образ в сърцата на слушателите. Затова той въвежда песента си с дълбоки, разтърсващи акорди, изтръгнати от неговия инструмент. „Три пъти изпя Остап своята песен за справедливостта. И всеки път това бе различна песен. Ако първият път тя бе оплакване, при повторението си бе упрек, а накрая, когато я изпя за трети път с високо вдигнато чело, тя прозвуча като низ от отривисти повели, изпълнени от див гняв, който напираше от трепетните слова, обхвана всички и ги изпълни с дълбок и същевременно плах възторг.“

Така Рилке вижда у поета, у художника онзи човек, който черпи от безкрайното пространство, устремен към сърцевината на битието. Поетът нарича този стремеж към божествената сърцевина „чисто отношение“. В „Разкази за добрия бог“ отново и отново се говори за художника — независимо дали става дума за Микеланджело, за Рафаело или за някой беден скулптор, — художникът има за задача да изтръгне бога от материята и така с неизразими усилия да извади на бял свят истината, за да може бог сам да се види: защото, макар и да е всезнаещ, той не може да види сам себе си и трябва да се огледа в нещо друго. Затова и човекът е негово подобие, негово отражение, отбелязва авторът на статията. Като пример е посочен разказът

за тримата художници, които от дълбоката потребност за творческа задружност основават съюз. Но макар и да не се разтурва, той скоро загубва стойността си, защото всеки един художник вижда действителността със собствените си очи, т. е. гледа на нея по свой начин и така художниците се разединяват и започват неспокойното си странстване. Следователно художникът е самотник и трябва да бъде такъв. Когато Рилке в своите „Разкази за добрия бог“ многократно говори за подобни хора, той разкрива собствената си проблематика, отбелязва Готфрид Стикс. Щом художникът е призван за творчество, той трябва да изостави всичко, което притежава, и трябва да напуска своята самотност само за да среща хората със своето послание.

Отречението и страданието, които произлизат от това, както и пречиставането чрез това страдание, според схващанията на Рилке са залегнали в бедността. Така в един от разказите е изобразен скулптор, който денонощно работи, за да превзвизмне бедното си положение. Най-сетне той получава от кмета на града голяма официална поръчка да извае статуя за градския парк. Тази статуя трябва да изобразява истината чрез една човешка фигура. Но когато най-после е завършена, тя предизвиква голям скандал и е отхвърлена — хората искат да я видят облечена, т. е. да забулят истината.

Хората са приковани към материалното, те са затворени в него, както бог в камъка — това пък е темата на разказа „За единия, който се вслушва в камъните“. Той е не друг, а Микеланджело. Хората са така приковани към материалното, че чрез бедността бог ги принуждава да проникнат отново до голата истина, да достигнат до себе си, до своята същност, така, както и бог трябва да бъде освободен от ръката на човека, от ръката на един Микеланджело, който ще го изтръгне от камъка.

Но може и да се случи, отбелязва авторът, човек да не е принуден да търпи бедност, за да намери спасение в истината, а сам да се подложи на бедност в резултат на вътрешен одухотворяващ процес по примера на Франциск Асизки, както разказва новелата за „Просяка и горделивата госпожица“, написана от Рилке в навечерието на новото двадесето столетие.

Но къде е бог — в небето, в материята или в човека? Според поета бог е навсякъде, а щом човекът не го намира на небето, трябва да го дири на земята. Така в един от разказите се говори за двама влюбени, които желаят да вкусят благодатта на своята любов сред самота и отречение от всички груби страни на живота, докато един ден на прага на техния дом застава смъртта, която ги погубва. За Рилке смъртта е велико преобразование: човекът, който като семе бива заробен в земята, разцъфтява наново под формата на храст или цвете. Тази песен за преобращението, отбе-

лязва авторът, напомня гръцкия мит за Хиадинт, който се преражда в нареченото на негово име цвете. Чрез този цъфтеж според Рилке се преобразява светът.

Готфрид Стикс отбелязва, че при Рилке розата е символ на любовта, а това ще рече, на душевността в нейната чистота и богатство, защото „бог е любов“. Както листата на розата определят формата и цвета едно на друго, а взети заедно, образуват пъпка, така следват един от друг разказите на Рилке, като взаимно се допълват. Тяхната същевина остава невидима, докато е цялостна обвивката на пъпката. Когато обаче розата прецъфти, показва се плодът със семената. Но тогава розата вече не е роза. Отминала е нейната нежна, светеца същност. Всичко наново трябва да разцъфти и да се видоизмени, миналото трябва да се възроди. В този кръговрат вечното става видимо, а във видимото се разкрива невидимото. Авторът отбелязва, че на стариндийски „да пишеш поезия“ и „да съзерцаваш“ означават едно и също. Зрящият е поет или мъдрец; но най-чистото съзерцание, даряващо блаженство, е възможно единствено в тайната на напълно разцъфтялата роза съгласно със символите на Рилке. В своята цялост, която обхваща всички противоречия и ги заключава в себе си, тя става видима като божествена, защото многото клепачи, под които тя спи, я правят нетленна. В такъв смисъл би трябвало да се разглеждат и „Разказите за добрия бог“ на Рилке, изтъква авторът. Подобно на тази роза те издават завършеност и затвореност, само че ние се намираме в нейната вътрешност, в нейния център и през многото клепачи, през тънките и нежно иносанирани листенца възприемаме тяхната светлина, добавя Готфрид Стикс. Така божественото става видимо отвътре. Тези истории са свързани с образа на разказвача и са сплетени сякаш във венец. Но всичко се върти около търсещото и създаващото начало, около твореца на света и неговото подобие — творещия човек.

Изследването на Готфрид Стикс върху дванадесетте разказа на Рилке е интересно с наблюдението си за вътрешната цялост на цикъла, който е тематично единен, макар сюжетно да е привидно разноречив. Авторът дири определен религиозен подтекст в цялата поезика на Рилке, без обаче да отбележи, че за Рилке бог не е нещо трансцендентно, а е символ на световната цялост, на Вселената и тайната на живота. Некапомним, че в края на живота си в писмо до В. Гудевич Рилке отбелязва: „Голяма грешка ще допусне онзи, който подхожда към Елегите и Сонетите ми с католически представи за смъртта, за отвъдния свят и вечността“. Розата у Рилке е велик символ на безмълвно битие и безкраен цъфтеж, което подтиква към разсъждаване на творчеството му в екзистенциален, а не в теологичен смисъл.

В. К.