

Колючки Грюневальда: Не лише про екфразис

...це добірка окремих досліджень і розвідок, а водночас однорідний текст, який добре продуманий, з багатьма подробицями, змістовний та уважний до деталей. Дуже конкретний, проте спрямований на досягнення неочевидного досвіду екфразису. Авторка дуже добре прочитує вірші. Дослідницький інструментарій багатий і продуманий. Кожне твердження має пояснення, обізнаність про предмет мови супроводжує читацький захват. Дослідницю цікавить вірш, як він є, річ сама в собі, незалежно буття, чарівний твір мови. Переконаний, що перед нами – помітне досягнення дослідниці. Але, передовсім, це чудова книжка.

проф. Маріан Кісєль

*

Проф. Катажина Шевчик-Хааке – науковий працівник Інституту європейської культури Університету імені Адама Міцкевича в Познані. Авторка багатьох наукових книжок, серед яких дослідження поетичного доробку Еміля Зеґадловича, компаративістичне зіставлення творчості Юзефа Віттліна та Пер Лаґерквіста. Авторка займається проблемами порівняння польської та шведської літератур, що вилилося у видання збірників наукових праць «Форми сучасності. Порівняльні дослідження польської та шведської літератур». Багато статей присвятила літературі польського модернізму та проблемам літературної та інтермедіальної компаративістики.

КАТАЖИНА
ШЕВЧИК -
-ХААКЕ

КОЛЮЧКИ
ГРЮНЕВАЛЬДА

НЕ
ЛИШЕ
ПРО
ЕКФРАЗИС



Катаржина Шевчик-Хааке

КОЛЮЧКИ ГРЮНЕВАЛЬДА

Не лише про екфразис

Переклали Жанна Слоньовська та Олександра Братчук



Видавництво «Крок»
Тернопіль, Україна
2021

Katarzyna Szewczyk-Haake

KOLCE GRÜNEWALDA

Nie tylko o ekfrazach

Вступ

Екфразис, інтерпретація і сучасність

Явище надзвичайного поширення екфразису в сучасній літературі вже правило за предмет дослідження науковцям, котрі слушно вказали на непевну, ба навіть дивну природу цього явища. Отже, в час, коли література відходить від своїх міметичних обов'язків¹, акцентуючи і розвиваючи власну здатність не наслідувати, але творити і конструювати, дедалі частіше в ній з'являються твори, котрі містять невіддільний елемент імітації (словом) взірця (малярського, скульптурного тощо). Розмірковуючи над цим парадоксом, Томаш Томасик вказує, що зберегти екфрастичний жанр можна було лише ціною зміни всередині нього — різним розподілом акцентів: «Дескрипція мистецького твору, колись підпорядкована засадам поетики та риторики, перетворюється на інскрипцію, тобто текст, вписаний у твір мистецтва, протипоставлений його “інакшості” і покликаний говорити про естетичні, філософські, моральні та екзистенційні питання»². Як результат, те, що імітується в модерністському екфразисі, є витвором мистецтва, трактованого, однак — вважає дослідник — «не як *eidōlon* (видиме, затулене невидимим), але ближче до *eikōn* (видиме, що відкриває невидиме)»³. Отже, можна припустити, що власне момент «наслідування» в цих екфразисах не полягає у спробі передати словами живописні (скульптурні, графічні...) риси оригіналу (хоча такі спроби іноді робляться), а концентрується на сфері ідей, цінностей і поглядів, що знайшли своє вираження в мистецькому творі⁴ (і, додаймо, стосуються екзистенції кожної людини, як зручний відправний пункт для літературних висловлювань, які є свідченням аналізу твору з певного віддалення у часі, що з необхідністю порушує питання про позачасовість та універсальність цих цінностей).

До запропонованого дослідниками опису сучасного екфразису я хотіла б додати деякі спостереження, що впливають зі спроби застосувати до коментованої проблематики концепцію «невизначених місць», сформульовану Вольфгангом Ізером⁵. Цей дослідник зауважив,

що недоокресленість літературних текстів (яку слід розуміти як спонукання читача різними композиційними прийомами, аби він сам, постійно стикаючись з безліччю змінних і взаємозаперечних варіантів прочитання, визначав фактичні смисли та значення представлених у творах подій) невпинно зростає з XVIII століття. Мені здається, що сама модерна концепція екфразису, котра (як зазначає Томасик) ставить інскрипцію вище за дескрипцію, містить аналогічний (з точки зору антропології літератури) момент.

Автор сучасного екфразису, попри «конкретну» точку відліку, що від неї він відштовхується, не хоче (як, мабуть, іноді й автори екфразису в домодерній літературі) формулювати «реальних» або «адекватних» (тобто міметично досконало зіставлених з витвором мистецтва) поглядів на неї, бо його цікавлять, як згадувалося, невизначені місця, приховані у творі (і про які, додаймо, в умовах сучасності завжди можна сперечатися). У цій ситуації взяти за основу щось надзвичайно конкретне у своєму матеріальному втіленні — витвір мистецтва — не означає, на подив, що читача запрошують до простору визначеності, отриманого із заспокійливого спілкування із творами, що співають в унісон: пластичним і літературним. Навпаки, згадування художнього твору як носія якоїсь антропологічної істини, як певного світогляду, певних цінностей (або антицінностей) та діалогічного звертання до нього як до такого, що пропонує отримувачу якусь екзистенційну правду, запрошує читача до самовизначення, до пошуку власної позиції щодо порушених малярем або письменником проблем⁶. Напрочуд зрозуміло про що мова: існує відома читачеві основа прочитання (вона вкрай доступна «завдяки епосі технічного відтворення»⁷), котру я розумію так — погодьмося, що дивимось на той самий об'єкт, і подивімось, як ми відрізняємося в акті тлумачення.

По-перше, виявляється, що літературний текст — навіть тоді, коли він є монологом про певний твір — сам себе встановлює одним з багатьох на ту саму тему: неспростовним чином він становить ланку (фактично чи потенційно наявного) ланцюга. Можна сказати, що те саме було б і у випадку висловлення про якийсь інший тип матеріального об'єкта (придатний до безпосереднього переживання, а не лише через чиясь розповідь): дерево, водоспад, пагорб. Останні, однак, не підпадають під дію правил інтерпретації творів, і можливість

сперечатися про їхнє значення незрівнянно більш обмежена (жодних значень в них не вкладалося зумисно, тоді як у картину значення вклав її автор). По-друге, посилання на конкретний (його може побачити кожний) і неоднозначний за своєю природою текст встановлює діалогічність, провокує відповідь читача, оскільки стосовно живописного твору усі люди, що оглядають його, а разом — те, що в ньому зображене, є настільки ж рівноправним, як і читачі. Отже, текст відмовляється від власного авторитарного характеру, шукаючи натомість можливості для діалогу. На основі діалогічних посилань на живописний твір створюється позиціонований як автономний та об'єктивний реципієнт твору мистецтва простір для діалогу з читачем, що його запрошують та провокують думати не лише про точність поетичної інтерпретації, а й про включені у діалог аксіологічні системи, що існують всередині пластичних та літературних творів⁸.

Відмова суб'єкта екфразису від активної позиції авторитету стає основою діалогу, що має потенціал проявитись у чомусь іншому. Звертаючись до витворів мистецтва — старовинного, але не тільки його, — тема тексту приймає рішення про радикальну спробу виявити для себе (і для вписаного в текст читача) чужу перспективу, чужий погляд і бачення; навіть якщо суть екфразису полягає в полеміці з живописним відношенням до світу та людських справ. Прикладом є відома поема Віслави Шимборської «Середньовічна мініатюра», цей підхід в ній зберігає актуальність. Але можна знайти і такі твори — вони найцікавіші для мене, звідси їхня широка присутність у цій книзі, — в яких сутність екфразису становить інтенсивне дослухання до голосу старого світу, що мовчки лунає в картинах чи архітектурі. Тоді така зустріч стає основою для роздумів не лише над конкретною тематичною або семантичною проблематикою мистецького твору, а й для розуміння мінливості та нестабільності світоглядів, цінностей та стосунків, виявлених внаслідок герменевтичного зусилля. З цього герменевтичного випробування людина завжди виходить зміненою. Іноді твір і глядач/письменник можуть зустрітись в інтерпретаційних зусиллях, бодай на мить «поєднати горизонти» у передчутті екзистенційної рівності всіх поколінь, що дивляться на твір, незмінний у своїй живописній чи скульптурній формі. Іноді різноманіття приналежних до первинного контексту перспектив, в якому

функціонував твір, і погляд сучасного суб'єкта виявляються несумісними. Але й тоді нагородою за герменевтичні зусилля стає поглиблене самоусвідомлення, що проявляє змінність людського досвіду протягом століть.

Твір, який у сучасній польській поезії став адресатом чудових віршів, і водночас предметом герменевтичних поетичних прийомів, що скеровують роздуми саме над цими інтерпретаційними та екзистенційними питаннями, — це вітвар Ізенгейма. Ось чому покровителем цієї книги є Маттіас Грюневальд. Діалог із його твором, розпочатий Тадеушем Ружевичем та Якубом Екером, демонструє, що витвір мистецтва, провокуючи роздуми над тим, що є його предметом, є також дзеркалом, в якому віддзеркалюються люди, поставлені перед завданням побачити та розуміти. Саме так я хотіла б розуміти слова Чеслава Мілоша, що поєднують універсальність звучання і лаконічність: «Але ж це про нас говорить ця картина!»⁹. Ця фраза, яка є назвою першої частини книги, демонструє, що мистецький твір як місце вияву антропологічної істини на своєму найглибшому рівні завжди говорить про нас — тут і зараз. Це правда, що, як писав Збігнєв Герберт, «Дуччо Ван Ейк Белліні малювали також і для мене» (ПЗМ 455). Це може ставати як приводом для гордощів (як у щойно процитованій Гербертовій «Молитві пана Когіто-мандрівника»); так і причиною збентеження (як у «Шартрі» Вітліна).

Тож у представлених у книзі аналізах та інтерпретаціях мене цікавить екзистенційний (а також етичний) аспект описаних у віршах зустрічей з мистецькими творами, які є предметом екфразису. Мене не особливо цікавлять питання інтерсеміотичного перекладу, оскільки вони вже отримали багато компетентних обговорень у Польщі¹⁰. Аналізуючи «вірші про картини», я буду переважно займатися літературою як простором для зустрічей різних суб'єктів, поєднаних зусиллями інтерпретації, трактованого — відповідно до духу сучасності — як таке, що постійно набуває реальності та необхідності¹¹. Мабуть, та обставина, що в сучасності «нормальний стан — це не розуміння, а нерозуміння»¹², спричиняє потребу в постійній інтерпретації, робить так, що аж написані в сучасну епоху «вірші про картини» доводять рівну концентрацію авторів як на картинах, так і на герменевтичному зусиллі пошуку сенсу. Можна без

перебільшення сказати, що саме це зусилля, його незамінність, а також усі пов'язані з ним труднощі, є ключовою темою багатьох проаналізованих мною в цій книзі творів «про твори».

Друга частина книжки складається з нарисів, присвячених творчості кількох поетів двадцятого століття: Болеслава Лесьмяна, Юліана Тувіма, Марії Павліковської-Ясножевської, Вітольда Гулевича, а також Збігнева Герберта. Ці інтерпретації не мають яскраво проявленого ключа, подібного дозав'язків між літературним і образотворчим жанрами мистецтв, що становить першу частину книжки. Всі проінтерпретовані мною вірші (або збірки віршів), мають спільний знаменник в тому, що я назвала б етично-екзистенційним підходом ліричного героя. Вірші починаються з певної життєвої ситуації, навіть із суспільного діагнозу (бідність жебрака, проблема свідомого материнства, війна, важка фізична праця, еволюція ставлення людей до тварин), аби перевести думку читача у цілком іншу площину — теми людського досвіду як в екзистенційному, так і в метафізичному вимірі¹³. Людина (герой вірша, ліричне я і читач) бачить себе тут у дзеркалах: обличчі іншого (вірші Тувіма і Лесьмяна), чужій культурі (збірка Ольвіда), очах тварини (твори Павліковської-Ясножевської і Герберта) — і саме так шукає способів визначити себе в діалозі і стосунках з іншими.

¹ Див. Z. Mitosek, *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa 1997, с. 151 і наступні.

² T. Tomasik, *Ekphrasis w dobie kryzysu mimesis [w:] Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec, P. Kociumbas, T. Szybisty, Kraków–Warszawa 2017, с. 139. Спостереження Томасика, який звертає увагу на відхід екфразису від принципів «поетики та риторики» на користь суб'єктивної реакції на вписаний у нього твір фактично узгоджується зі спостереженнями Павла Гоглера, що вказує на модерністські зміни в екфразисі, що в цю епоху набуває форми «тематичної детермінанти» замість колишнього статусу окремого літературного жанру — див. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, «Przestrzenie Teorii» 2004, ном. 3/4, с. 137–152.

³ T. Tomasik, *Ekphrasis...*, с. 144.

⁴ Ці праці «поважають принцип мімезису, але розуміють його не з точки зору гносеологічної *adaequatio* (сумісності), а онтологічної та екзистенціальної *aletheia*» — пор. там само, с. 144.

⁵ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów*, tłum. M. Kłańska [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia, oprac. H. Markiewicz, т. 2, cz. 1, Kraków 1996, с. 100–127. Розуміння Ізером «невизначених місць» відрізняється від розуміння цього терміну Романом Інгарденом, який концентрує свою увагу лише на епічних творах (Джон Філдінг, Вільям М. Текерей, Джеймс Джойс) і надає приклади невизначеного майже виключно з цього жанру; стаючи вкрай обережним при застосуванні своїх історико-літературних спостережень до жанру поезії. Водночас, власне, антропологічний вимір невизначеності (який позначив лише Ізер)

робить концепцію німецького дослідника набагато більш універсальною і не обмежується лише одним літературним жанром — пор. там само, с. 108–109.

⁶ Див. А. Е. Mrozewicz, *Śladami ekfrazy. Duńscy pisarze współcześni wobec sztuk wizualnych*, Poznań 2010, с. 67.

⁷ Хоча ціною цієї високої доступності є також втрата «аури» твору — див. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. H. Orłowski, Poznań 1996, с. 206 і наступні.

⁸ Щодо теми аксіології діалогу, див., наприклад, E. Kasperski, *Dialog i dialogizm: idee, formy, tradycje*, Warszawa 1994, с. 38.

⁹ С. Miłosz, *O milczeniu* [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, с. 200.

¹⁰ Див. А. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, *Literatura a malarstwo*, red. J. Godlewicz-Adamiec і in., (art. W. Bałusa, T. Tomasika і M. Haakego) — з польськомовної літератури на цю тему теоретичний підхід до проблеми екфразису та інтерсеміотики Gdańsk 2006; Пор. також W. Okoń, *Sztuki siostrzane*, Wrocław 1992; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009; A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010; W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013; *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.

¹¹ Пор. М. Januskiewicz, *O interpretacji* [w:] tegoż, *Być i rozmieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*, Kraków 2017, с. 83.

¹² Там само.

¹³ Міхал Ґловінський писав про три категоризації світу (психосоціальна, екзистенційна та метафізична), обговорюючи матеріал поезії Болеслава Лесьмяна — див. те саме, «Spotykam go codziennie...» Bolesława Leśmiana — *trzy kategoryzacje świata* [w:] tegoż, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, с. 181–197.

Про споглядання (творів мистецтва)

Юзеф Віттлін, Шартр

Нарис Юзефа Віттліна про Шартрський собор, опублікований у 1930 р. в «Tygodniku Ilustrowanym», був написаний під час перебування письменника у Франції і є одним із текстів, що складають цикл «З французької валізи». Інтерпретація Віттліна шедевра готичної архітектури — блискучий, лаконічний виклад метахудожніх концепцій автора, завжди готового запитувати про співвідношення естетичного та етичного¹⁴. Нарис витриманий у характерній поетиці, багатій парадоксами та ефектними зворотами, у стилі, що його головною рисою є ставлення запитань, а не радикальна визначеність судження. Головною темою тексту є мотив споглядання — погляду, спостереження, візуального охоплення — але також оцінювання та судження, основою котрих є зорове сприйняття. Людина перед витвором мистецтва є тою, хто дивиться; водночас, у нарисі Віттліна відбувається дуже характерна зміна ролей, і якоїсь миті людина, що споглядає собор, починає відчувати його погляд, і перед обличчям шедевра змушена подивитися на себе саму. Ця зазначена герменевтикою ХХ століття сила мистецького твору, що вимагає від глядача звернутися до самого себе і критично розглянути власне життя, зачудовує Віттліна і є основною темою його рефлексії.

1.

Очі з'являються на самому початку тексту Віттліна, в першому ж реченні: «Сонячний жар сліпить очі, змучені барвистістю паризьких вулиць...»¹⁵. Органу, відповідальному за людське споглядання, у цьому нарисі надається важливе значення, однак його роль набуває несподіваного звучання. Про це свідчить особлива конструкція, використана наприкінці першого абзацу: «Потяг радо занурюється у пахучу зелень [...] підносячи із собою наші спрагли за повітрям легені, очі, що тужать за спокоєм і зголоднілі за красою серця» [виділ. К. Ш.-Х.]¹⁶. Важливий саме цей зсув, що розбиває звичну асоціацію: очі, а,

отже, і зір, пов'язані не з естетичним захопленням (красою), а з емоційним станом (спокоєм); тоді як серце — зазвичай пов'язане з почуттям та емоційністю — виявляється зголоднілим за красою. Сфери почуттів та естетичного споглядання тут тісно пов'язані між собою, емоції та естетика суміжні, але розуміння їхніх стосунків зазнає характерної трансформації: людина сподівається досягти внутрішнього спокою не внаслідок спостереження за прекрасними речами, а радше лише через сприйняття чогось умиротвореного серце здатне звідати справжню красу.

Саме так, фактично, у нарисі відбувається зустріч з шедевром. Коли Віттлін описує Шартрський собор, його захоплення викликане не зовнішньою красою місця. Навпаки, він зізнається, що: «Краса цієї готичної архітектури та скульптури є складною, важкою і не усміхненою. У французьких склепіннях, арках і контрфорсах даремно шукати витонченості барвистих італійських, особливо тосканських споруд»¹⁷. Краса будівлі характеризується як «нелюдська». Велика неоднозначність цього слова (нелюдське може бути як тваринним, так і надлюдським) дає нам зрозуміти, що краса Шартрського собору не залежить від його естетичного порядку та гармонії, і що зустріч із ним — це досвід, що не надається до адекватного опису. «Заледве я ступив на соборну гору», — пише Віттлін — «як осягнув, що немає жодного способу описати силу та нелюдську красу цього храму»¹⁸.

Сприймаючи нелюдський вимір собору, людина розуміє, що спілкується з твором, який у кожній деталі «несе в собі той найвищий сенс, розуміння якого перевищує межі людського розуму, і лише іноді ми можемо осягнути його серцем»¹⁹. А втім, може, саме через це, люди у Шартрі почуваються реалізованими. Спокій, що його еманують готичні образи, не обумовлений їхньою фізичною красою чи предметом зображених сцен (як пише Віттлін, вони показують «і пекло, і чистилище, і рай»)²⁰; а є плодом внутрішньої істини, що опромінює ці твори. Коли ми це зрозуміємо, «то відчуємо глибоке зворушення цією великою благодаттю, яка явилася нашим братам століттями тому і дозволила сформувати божественне обличчя за людськими образом і подобою»²¹.

Найперше Віттлін представляє фігури на тимпані одного з трьох порталів у Шартрі. Тут мотив погляду постає маргінально, вплетений у

потік свідомості:

І хто з живих зрозуміє ангела, груди якого накриті циферблатом сонячного годинника? Може, цим щитом сама вічність прикривається від тимчасовості? Що бачить у снах Святий Мартін? Що містить погляд, яким Свята Анна дивиться на дитя у своїх руках? Що говорять стражденні вуста людини, Івана Хрестителя, чий голос волає у пустелі, і до кого вони промовляють? І хто пояснить жест Божої руки в той момент, коли вона закликає до життя Адама?²²

Наслідком «розчленування» тіл (скульптур) в описі є фрагментарність враження, що напрочуд влучно передає почуття людини перед переповненим фігурами готичним тимпаном. Ця шаноблива увага до деталей (грудей, губ, рук) супроводжується психологічною рефлексією, що виражається у ряді риторичних питань, які відповідають природній схильності людини до саме такої інтерпретації, вказуючи водночас на неефективність та хибність такого шляху прочитання вищого сенсу, прихованого у скульптурах: «Кожна із цих фігур ... містить у собі той найвищий сенс, що його розуміння вже виходить за межі людського розуму»²³.

Уже у наступному абзаці Віттлін відхиляється від психологічного опису, що показує представлених персонажів у перспективі біблійного або апокрифічного наративу. Увагу автора нарису привертає зовсім інше питання: про те, як готичний шедевр впливає на адресата і що під час зустрічі людини і мистецького твору відбувається з ними обома. У цьому уривку знову повертається мотив зору і погляду, завдяки якому глядач і спостережуваний об'єкт нарешті міняються ролями:

Нервово, поспіхом ми переходимо з тендітних і сумнівних істин і правил нашого існування до цієї величезної, довготривалої і втіленої у камені істини. Навіщо ми сюди прибули? Нагодувати очі красою? Поза сумнівом, бо ж наші погляди не сплюндрують чистоти цього собору. Нема чого боятися: собор протистоятиме нашому погляду, як протистояв усім пожежам, які охоплювали його протягом століть, війн та революцій. Мільйони людських очей, захоплених і скептичних, торкалися цих каменів, а собор залишається непорушним. *Але що буде з нами, якщо погляду собору не витримаємо ми самі?* Що станеться, якщо очі цих скульптур, ці святі жести рук — полонять нас і більше не відпустять? Що ми робитимемо тоді? Чи повинні ми позбутися всієї своєї гордині, забути про те, що ятрить і спалює нас вщент, і залишатися тут назавжди? Або ж ми повинні піти на вокзал і повернутися туди, звідки ми приїхали, і взяти з собою на згадку кілька фото собору, які ми повісимо над своїми письмовими столами та ліжками? [курсив К. Ш.-Х]²⁴.

Хоча з більш ранніх частин тексту склалося враження, що надлюдське у Шартрі, — це священна історія і релігійний вимір людського існування, у цитованому абзаці з'являється натяк про те, що

випромінена собором сила «зачарування» глядача є наслідком його впливу як мистецького твору. Тут вже на глядача дивляться не лише окремі скульптури, ангели та святі, зображені в камені, але й вся будівля — яка не має очей.

Ця смілива персоніфікація викликає у пам'яті знаменитий сонет Райнера Марії Рільке. Наділення кам'яних фігур з порталу храму силою погляду є прийомом, котрий часто зустрічається в описі готичного собору, як і його персоніфікація завдяки поміченій нами аналогії з очима його архітектурних елементів (вікон, вітражів, розеток)²⁵. Однак опис Віттліна, безумовно, є складнішим, бо ж в цю персоніфікацію він включає типово людську, водночас надану і кам'яній споруді, здатність робити моральну оцінку спостережуваного об'єкта. Саме у цю мить і народжується можливість помітити подібність з певним ментальним маршрутом, присутнім у автора «Мальте»²⁶.

Весь том «Нових віршів» пронизаний тематикою зору і погляду, а цю проблематику Рільке інтерпретує по-новому, відносячи її до категорії чужинності в етичному ключі²⁷. З моєї точки зору, найбільш цікавим є знаменитий вірш «Архаїчний торс Аполлона» (Archaischer Torso Apollos), в якому ми знаходимо той же ж, що й у Віттліна обмін ролями між твором та спостерігачем: позбавлений очей торс дивиться на глядача «кожним місцем». Для Рільке це враження спричиняє те, що твір, попри видимі пошкодження, здається глядачеві досконалим і зворушливим:

Архаїчний торс Аполлона
(Переклав Дмитро Павличко)

Не знать нам голови його, в якій
віч дозрівали яблука. Одначе
торс канделябром сяє, світло зряче,
б'ючи навспак, у плоті гомінкій
горить. Інакше-бо грудей дуга
тебе не засліпила б, наче диво,
не йшла б од стегон усмішка скрадливо
до центру, де зачаття спить снага.

Інакше ця скалічена опока
не мерехтіла б сяйвом оболочка
чи шкірою гнучкої звірини,
не вибухала б, як зоря, на зломах,

просвітлена в глибинах невідомих промінням. Ти своє життя зміни²⁸.

Ці слова закінчують вірш, залишаючи аудиторію у стані піднесеності, але й непевності, бо ж ми не дізнаємось, як змінити наше життя після зіткнення з твором, і до яких результатів це призведе: «Рількевське» Ти «не відповість, як може і повинне змінитись життя під закличним поглядом торсу»²⁹. Тим часом для Віттліна саме тут починається справжня дискусія.

2.

Підготовкою до цього обговорення є заздалегідь заготована Віттліном опозиція: чистота собору — руйнівний погляд сучасного туриста, який приїздить, аби поспіхом окинути поглядом будівлю (подорож відбувається «нервово, поспіхом» і затаврована ганебною стигмою паломництва до «офіційної краси, позначеної трьома зірками в бедекері»). На мить можна подумати, що ми маємо тут справу з (погодьмося, доволі заїждженим) протиставленням людського (мінливого, зіпсутого непостійністю, приреченого на швидке зникнення), і створеного людиною як витвір мистецтва — вічного, незаплямованого часом, що минає. «Мільйони людських очей», про які пише Віттлін, є свідками багатьох століть, що дивляться крізь призму притаманних для їхнього часу скептицизму чи віри. Однак Віттлін швидко вносить уточнення і читач розуміє, що його насамперед цікавить зіткнення собору із новочасною вразливістю. Сучасною є дилема, якою завершується абзац: чи ті, чиї погляди на собор поневолюють і обдурюють, повинні радикальним жестом внутрішніх змін залишитись із ним назавжди, чи — втекти, забираючи свої стереотипні спогади. Іншими словами, чи тоді, коли ми переживемо погляд собору, то будемо готові забути про світ поза ним чи ж навпаки — швидко дізнаємось його справжній сенс, задовольняючись репродукцією на поштівці. Сучасність суперечить тому, що виражає собор, заперечує виражену в цій будівлі впевненість: вона дотримується «крихких і сумнівних» істин, на яких неможливо звести щось піднесене і стале. Тому повернення до «сьогоднішнього світу» мусить означати відкидання і забування Шартру. Спроба взяти його з

собою, перенести за допомогою листівки у сферу власного повсякденного життя, видається майже гротескним вчинком, настільки він недомірний до рангу фактичного досвіду.

Протистояння собору та його спрямованого на мандрівника погляду примушують — як і в сонеті Рільке — до радикальної трансформації життя, найбільш прийнятною формою якої, здавалося б, буде розрив із сучасним світом. Однак у цьому місці роздумів Віттлін виражає різку аверсію. Після тривалої серії риторичних запитань, що динамізують текст і дозволяють думці забігти вперед, відбувається повернення до собору та репортерський погляд на сучасні реквізити довкілля:

Військові літаки кружляють над вежами собору. На протилежному пагорбі неподалік розташовані ангари. Над багатовіковими фасадами цих арок, над короткочасним фасадом наших маленьких сердець — здіймаються машини, в яких сидять люди. Як вчинити найкраще? Чи варто входити в цю англійську чайну навпроти південного порталу собору і сидіти тут до Страшного суду, коли фігури з тимпана, видні через вікна чайної, перестануть бути камінням? Ось такий, мабуть, матиме вигляд Суддя, що порохує наші чесноти та злочини, помститься за наші кривди та нагородить Праведників. Чи варто зачекати на нього тут, у цій чайній, чи повернутися туди, звідки ми прийшли?

Кам'яні ангели мають крила, живі люди мають лише літаки. Втікаймо звідси³⁰.

Ця зміна перспективи має важливі наслідки, найважливішим з яких є впевненість, що треба не просто піти, а *втєкти* з поля огляду собору. Раніше Віттлін запитав, чи правильним ставленням буде відкинути життя, яке ми вели дотепер разом із звиклим навколишнім світом заради зачарування цінностями, що несе готичний шедевр. Однак, як виявляється, сучасна реальність не допускає навіть самої *можливості* радикального розриву зі світом. Тоді теза Віттліна відповідала б тому, що деякі її теоретики пишуть про сучасність — що вона змінила людську свідомість занадто сильно, щоб повернутися до, занадто явно і безповоротно відсторонила людей від певності попередніх поколінь³¹. У нарисі Віттліна цей радикальний розрив спадкоємності виражений у провокаційному зіставленні тимпану із сценою Страшного суду і англійської чайної³².

Майже ідентичний образ ми знаходимо у вірші Віттліна під назвою «Покаяння в Ассізі», в якому ліричний герой звертається до Св. Франциска: «У готелі поруч із склепом церкви, де лежить твоє тіло / На срібних підносах офіціанти подають чудове морозиво»³³. Сусідство святості та суперечних їй модерних цінностей в стислому, майже

карикатурному викладі пояснює, як важко жити в сучасному світі, намагаючись відповісти на справжні, справді позачасові, екзистенційні виклики.

Можна сказати, що собор завдяки цінностям, які він представляє, завжди закликає до надлюдських жестів, а його спрямований на людину погляд, як очі торса Аполлона у Рільке, закликає до зміни власного стану. Таке ставлення, хоч і доступне для небагатьох, було здійснене ще в середні віки, і його реалізація можлива завдяки улюбленому святому Віттліна Франциску з Ассізі. Пошана, з якою Віттлін ставився до Св. Франциска, багато в чому впливає з поваги, навіть преклонінням перед втіленим у ньому радикалізмі жестів, думок і вчинків³⁴. Сучасна епоха нікчемна не тому, що цінності стародавніх часів у ній не є загальноприйнятими (посеред «мільйонів очей», які дивлялися у собор у середньовічну добу, як натякає Віттлін, теж траплялись скептичні погляди); вона варта осуду, оскільки навіть не допускає появи когось рівня Поверелло³⁵ — того, хто був би готовий вимагати від світу повної зміни і розпочати цю операцію з себе. (Коли в іншому місці Віттлін пише про своє захоплення середньовіччям, він аргументує саме так: ті часи були, як і всі інші, повні добрих і поганих людей, але їм варто заздрити через те, що вони змогли створити такого героя — немислиме досягнення для сучасної цивілізації)³⁶. У цьому проявляється більш загальна риса позбавленого ілюзій погляду Віттліна на його власні часи. Цивілізаційні та ментальні зміни зайшли настільки далеко, що немає умов для реалізації найбільш етично правильних моделей поведінки (так Віттлін, наприклад, розуміє питання пацифізму)³⁷. З першого ж кроку доводиться відмовитися від них, і розуміння власної страшної слабкості сповнює сорому, примушуючи кидати лаконічне «тікаймо».

Кінець безкоштовного уривку. Щоби читати далі, придбайте, будь ласка, повну версію книги.

ridmi
ТВІЙ УЛЮБЛЕНИЙ КНИЖКОВИЙ

КУПИТИ