

Петро Рихло

**Пауль Целан.
Референції**

Наукові студії, статті, есеї

ДУХ І ЛІТЕРА

Petro Rychlo

**Paul Celan.
Referenzen**

Studien, Aufsätze, Essays

Kyjiv
DUCH I LITERA
2020

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЄВРЕЙСТВА
ЦЕНТР ЄВРОПЕЙСЬКИХ ГУМАНІТАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Серія “Постаті культури”
Заснована в 2017 році

Петро Рихло

**Пауль Целан.
Референції**

Наукові студії, статті, есеї

Київ
ДУХ І ЛІТЕРА
2020

УДК 821.112.2(436)+94(=411.16)

P557

Серія «Постаті культури»

Редколегія:

Андрій Пучков, Костянтин Сігов,

Олексій Сінченко (головний редактор), *Елеонора Соловей,*

Леонід Фінберг (керівник проекту)

Рихло Петро.

P557 Пауль Целан. Референції. Наукові студії, статті, есеї. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. – 464 с. (Серія «Постаті культури»).

ISBN 978-966-378-794-7

Книга містить статті та есеї про творчість видатного німецькомовного поета ХХ століття, уродженця Чернівців Пауля Целана, у яких простежується його буковинське коріння, досліджують маловідомі сторінки біографії, зв'язки зі слов'янським та єврейським світом, особисті й творчі контакти з такими авторами, як Альфред Маргул-Шпербер, Інгеборг Бахман, Бертольт Брехт, а також роль і значення в його творчості музики. Книга виходить до 100-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті поета. Видання розраховане на літературознавців, філософів, культурологів та всіх, хто цікавиться закономірностями розвитку німецької лірики минулого століття.

**Висловлюємо подяку родині Ольги та Андрія Анісімових
за підтримку серії видань «Постаті культури»**



**Видання підготовлено за підтримки Українського
культурного фонду. Позиція Українського культурного
фонду може не збігатись з думкою автора**

Український культурний фонд — державна установа, створена у 2017 р. як нова модель надання на конкурсних засадах державної підтримки та промоції ініціатив у сфері культури та креативних індустрій. Діяльність Фонду, відповідно до чинного законодавства, є невід'ємною частиною політики і визначених пріоритетів діяльності Міністерства культури та інформаційної політики України.
сайт: ucf.in.ua

facebook: <https://www.facebook.com/ucf.ua/>

На обкладинці репродуковано роботу Івана Остафійчука

УДК 821.112.2(436)+94(=411.16)

ISBN 978-966-378-794-7

© Петро Рихло, 2020

© ДУХ І ЛІТЕРА, 2020

ЗМІСТ

Повернення Целана (<i>замість передмови</i>)	7
Спів понад терням: Травматична поезія Пауля Целана як дзеркало його долі	21
«Чорно,/ як рана пам'яті...»: Чернівці й Буковина у житті та творчості Пауля Целана	51
«Тобі знайомі їхні голоси...»: Пауль Целан у колі німецькомовних поетів Буковини.....	87
«L'heure de Sperber». Пауль Целан — Альфред Маргул-Шпербер: Історія однієї дружби ...	107
«Вони мовили сяйно і темно»: Пауль Целан та Ингеборг Бахман як закохана пара.....	153
«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана	183
«Кирилицю, друзі, також...»: Слов'янський меридіан Пауля Целана.....	215
«Фуга смерті» Пауля Целана у слов'янських перекладах.....	243
«До алефа і юда»: Елементи їдишу в поетичній мові Целана	259
Містичні мотиви єврейської кабалістики у збірці Пауля Целана «Нічийна троянда»	285

Метафоричні контексти у назвах Целанових поетичних збірок.....	313
«Я співаю перед чужими»: Пауль Целан і музика	339
<i>Додаток</i>	
Мак забуття і полин пам'яті.....	365
«Чужа близькість». Пауль Целан як перекладач	379
Досвід безпритульності	385
«Під мостом Мірабо струмує Сена...»	397
Меридіан пам'яті.....	407
Пауль Целан як культурний капітал.....	417
У пошуках ідеального співрозмовника. Інтерв'ю.....	425
<i>Показчик першодруків</i>	449
<i>Іменний показчик</i>	452
<i>Географічний показчик</i>	461



Повернення
Пауля Целана

Замість передмови





Еволюція поетичної свідомості другої половини ХХ ст. знає чимало яскравих солярних спалахів, а то й вулканічних вивержень ліричної субстанції. Але навіть на тлі цього невпинного пульсування поетичного космосу, безкінечних метаморфоз і безугавних модуляцій матерії слова феномен творчості Пауля Целана залишається на літературному небосхилі сліпучою кометою Галлея. Дану аксіологічну істину західне літературознавство почало засвоювати ще в кінці 1960-х років, проте дедалі очевиднішою ставала вона з плином часу, протягом тих десятиліть, які минули від дня його трагічної загибелі. Бо й справді, жоден поет ХХ ст. ще ніколи не ставав об'єктом такого пристрасного прочитання, такого пильного вивчення й коментування, таких детальних інтерпретацій та експлікацій, як Пауль Целан.

Вже за життя Целан удостоювався вельми високих і промовистих, хоча нерідко й неоднозначних, а часом і полярних оцінок: «класик модернізму», «поет абсолютних метафор», «орфічний співець»,

«поетичний маг», «найбільший німецькомовний поет сучасності», а його вірші характеризували такими означеннями, як «метапоезія» «герметично зашифрована лірика», «абсолютний вірш», «поезія після Аушвіцу».

За останні десятиліття критична література про Целана наростала, наче снігова лава. Самі лишень бібліографічні покажчики, присвячені Целанові (а їх існує декілька), налічують багато сотень сторінок. Скажімо, перша целанівська бібліографія американського германіста Джеррі Гленна (1989), що охоплює період 1953–1987 рр., містить 2484 позиції¹. Кількість самих лише книг — монографій, збірників статей і матеріалів, опублікованих дисертацій — вимірюється вже тризначними числами. Цей процес триває і зупинити його неможливо.

Чим пояснити таку неослабну увагу до творчості поета його незчисленних екзегетів?

Передусім тим, що в ній, наче в фокусі, перетинаються естетичні, філософські, політичні, психологічні, лінгвістичні, релігійні та інші проблеми нашого часу. Це поет, який доторкнувся до найбільш нервових епохи, сублімував у своїх віршах її найгостріші суперечності. Разом з тим, це грандіозний реформатор і оновлювач поетичного мислення на всіх рівнях — від семантичного наповнення

¹ Jerry Glenn. Paul Celan. Eine Bibliographie. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989.

і звучання окремого слова (часом навіть фонемі) — до змістовного навантаження і структурного оформлення кожної строфеми і вірша в цілому. Як відзначають німецькі дослідники Вернер Гамахер і Вінфрід Менніннгаус, «після поезії Целана всі канонічні форми літературного пізнання стали проблематичними». По суті, Целан — перший поет III тисячоліття, творчість якого випередила свій час на десятки років.

Мабуть, у жодного поета XX ст. не було таких глибоких і багатогранних зв'язків зі світовим письменством, як у Целана. Будучи поліглотом з дитинства, він вільно орієнтувався в різних національних літературах. Його блискучі переклади з англійської, французької, російської, італійської, румунської, португальської, гебрайської мов сягають від Юди Галеві та Вільяма Шекспіра — через класиків XIX ст. (Михайло Лермонтов, Емілі Дікінсон, Поль Верлен, Артюр Рембо) та великих поетів XX ст. (Гійом Аполлінер, Поль Елюар, Поль Валері, Жюль Сюперв'ель, Анрі Мішо, Рене Шар, Робер Деснос, Джузеппе Унгаретті, Фернандо Пессоа, Тудор Аргезі, Олександр Блок, Сергій Єсенін, Осип Мандельштам) — до молодших сучасників Давіда Рокеа, Жака Дюпена, Андре дю Буше чи Євгенія Євтушенка. Його поезія перегукується, а частіше перебуває у плідному протистоянні з філософськими та естетичними системами Мартіна Гайдеггера, Теодора Адорно, Марті-

на Бубера, Ернста Блоха, Вальтера Беньяміна, Ганса Георга Гадамера, Еманнюеля Левінаса, Жака Дерріди. Видатні композитори сучасності кладуть його вірші на музику, створюючи пісні й хорали, ораторії й кантати, концерти і реквієми (Аріберт Райман, Міхаель Денгоф, Ганс Кокс, Вольфганг Рім, Петер Ружічка, Єгуда Яннаї та ін.). Целанівські образи й мотиви втілили у своїх гравюрах і картинах такі відомі майстри образотворчого мистецтва, як Жизель де Целан-Лестранж (дружина поета), Ансельм Кіфер, Ганс Вернер Беррец, Гайнц Ланзер, Герхард Гьоме, Гельга фон Льовеніх. Відомий культуролог Жорж Штайнер називає ліричну спадщину Целана найглибшою, найадекватнішою і найбільш новаторською поезією нашої епохи і вважає лише випадковістю або прикритим непорозумінням той факт, що її автора не було свого часу удостоєно Нобелівської премії з літератури («Die Zeit», 19.10.1984). Вірші Пауля Целана перекладено сьогодні на всі культурні мови світу. За свідченням французького літературознавця Жана Боллака, Целан справив величезний вплив на розвиток сучасної французької лірики. Подібну думку стосовно польської поезії висловлює Фелікс Пшибілак. Германістка з Ізміра Гертруд Дурусой вважає, що без поетичного досвіду Целана сьогодні неможливо уявити собі турецької лірики. В Японії, як стверджують дослідники його творчості Акіра Кіта, Шо Канеко і Масару Аіхара, існує справжній культ Целана.

Таким чином, сьогодні на літературну арену в багатьох країнах вже вийшло покоління поетів, яке сформувалося під впливом його поетичних відкриттів і яке розвивається в напрямку, вказаному Целаном.

Целанівський меридіан вже віддавна проходить і через Україну, з якою у поета існує чимало біографічних та емоційних контактів. Видатні українські поети сучасності Микола Бажан, Михайло Орест, Василь Стус, Леонід Череватенко, Мойсей Фішбейн та ін. перекладали вірші Целана. Поетичні образи й структури, суголосні целанівським, нав'язні, можливо, лише підсвідомо, зустрінемо у Миколи Воробйова, Михайла Григоріва чи Емми Андіївської. Вірші-посвяти, адресовані Целану, натхненні його поетичними осяяннями, створили Тамара Севернюк, Мойсей Фішбейн, Микола Бучко, Катерина Міщенко, Людмила Таран, Тимофій Гаврилів, Валерія Богуславська, Станіслав Бондаренко. Вже на зорі української незалежності, в 1992 р., в Чернівцях було відкрито меморіальну дошку й пам'ятник поетові роботи скульптора Івана Салевича, а роком пізніше вийшла перша на всьому пострадянському просторі книга поезій Целана «Меридіан серця», яка, незважаючи на доволі солідний на ті часи наклад у 5000 примірників, миттєво розійшлася і вважається сьогодні бібліографічною рідкістю².

² Пауль Целан. Меридіан серця. Поезії / Пер. з нім. Петра Рихла. – Чернівці: Прут, 1993. – 152 с. (німецькою та українською мовами).

У червні 1998 року в Чернівецькому Національному університеті імені Юрія Федьковича за організаційної та фінансової підтримки німецького Гете-Інституту, Французького культурного центру та Австрійського посольства в Україні відбулася Міжнародна конференція «Пауль Целан і Чернівці», яка стала, можливо, першим суттєвим кроком на шляху повнішого осягнення цієї неординарної поетичної постаті в Україні. Її репрезентативність визначилася вже самим складом її учасників, серед яких такі авторитетні зарубіжні знавці й популяризатори творчості поета, як Жан Боллак, Жан Дев і Марк Саньоль (Франція), Вінфрід Меннінгаус і Томас Шпарр (Німеччина), Мартін Гайнц (Австрія), Фелікс Пшибилак (Польща), Андрей Корба-Гойсі і Магда Карнечі (Румунія), Алексіс Нусс (Канада) та інші, відомі у своїх країнах як першокласні літературознавці й перекладачі, автори численних публікацій, присвячених поетичній спадщині Целана. Відрадно, що в цій конференції взяли участь також українські перекладачі й дослідники (Леонід Череватенко, Марк Белорусець, Костянтин Сігов, Тимофій Гаврилів, Петро Рихло), які виступили з ґрунтовними й цікавими викладами. Матеріали конференції були свого часу опубліковані в часопису «Дух і Літера»³ і стали важливим етапом процесу освоєння творчості Целана в Україні. Подальші

³ Пауль Целан і Чернівці // Дух і Літера. – № 5–6, 1999, с. 6–170.

кроки, зроблені на цьому шляху, знайшли свій вияв у кількох, переважно двомовних (німецько-українських), антологічних збірках поета⁴, а також у моїй науковій монографії «Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст»⁵.

Варто згадати також українське видання листування Целана з Інгеборг Бахман⁶. Вже при своїй появі 2008 року мовою оригіналу воно викликало неабиякий резонанс, оскільки до того часу навколо стосунків цих двох видатних представників повоєнної німецької літератури домінували всілякого роду спекуляції. Публікація листів розставила всі крапки над «і», водночас продемонструвавши екстремальну напругу і трагізм цих непростих стосунків, і те, що український читач має сьогодні змогу простежити за їхнім драматичним перебігом з автентичних дже-

⁴ Пауль Целан / Пауль Анчель в Чернівцях. Текст Акселя Гельгауза, пер. з нім. Петра Рихла. *Marbacher Magazin* 90/2000. – 160 с. (нім. та укр. мовами); Пауль Целан. Поезії. Антологія українського перекладу. Упор. та передм. Петра Рихла. – Чернівці, Букрек, 2001—224 с. (нім. та укр. мовами); Пауль Целан. Світлотиск. Пер. Сергія Жадана. – Чернівці: Meridian Czernowitz, 2014. – 136 с.

⁵ Петро Рихло. *Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст*. – Чернівці: Рута, 2005. – 584 с.

⁶ Інгеборг Бахман – Пауль Целан. *Пора серця. Листування. З листування між Паулем Целаном і Максом Фрішем, а також між Інгеборг Бахман і Жизель де Целан-Лестранж / Упорядкували й прокоментували Бертран Бадью, Ганс Гьоллер, Андреа Штоль і Барбара Відеман / Переклали Лариса Цибенко та Петро Рихло* – Чернівці: Книги – XXI, 2012. – 416 с.

рел, якими є ці листи, можна вважати вельми позитивним моментом української рецепції не тільки творчості Целана, але й творчості Інгеборг Бахман.

Нині, коли світова літературна спільнота відзначає дві круглі ювілейні дати — 50-річчя від дня смерті та 100-річчя від дня народження поета, завершується двомовне німецько-українське видання поезій Целана в десяти томах, роботу над яким я розпочав ще 2013 року. Воно здійснюється чернівецьким видавництвом «Книги — ХХІ» за підтримки представництва Австрійської служби академічного обміну у Львові⁷ і являє собою унікальний проєкт, якому важко знайти аналоги в іншій краї-

⁷ Пауль Целан. Мак і пам'ять. Поезії. Пер. з нім. та післям. Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2013. – 148 с.; Пауль Целан. Від порога до порога. Поезії. Пер. з нім. та післям. Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2014. – 130 с.; Пауль Целан. Мовні ґрати. Поезії. Пер. з нім. та післям. Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2014. – 132 с.; Пауль Целан. Нічийна троянда. Поезії. Упор., пер. з нім. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2015. – 200 с.; Пауль Целан. Злам подиху. Поезії. Упор., пер. з нім., післям. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги ХХІ, 2016. – 224 с.; Пауль Целан. Волокнисті сонця. Поезії. Упор., пер. з нім., післям. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2017. – 276 с.; Пауль Целан. Світлопримус. Поезії. Упор., пер. з нім., післям. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2018. – 228 с.; Пауль Целан. Арія снігу. Поезії. Упор., пер. з нім., післям. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2019. – 216 с.; Пауль Целан. Притулок часу. Пізні поезії зі спадщини / Упор., пер. з нім., післям. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2020. – 152 с. (нім. та укр. мовами)

ні поза німецькомовним культурним простором. Досить сказати, що навіть Франція, себто країна, в якій поет прожив майже половину свого життя, досі не спромоглася перекласти й видати його поетичні збірки у повному обсязі.

Паралельно відбувалося й подальше наукове та публіцистичне засвоєння Целанового спадку. Так, за останні роки мені довелося виступати з доповідями про Целана на різних наукових конференціях і симпозіумах, публікувати статті про нього в українських та зарубіжних наукових збірниках і журналах. Тож за цей час назбиралося чимало матеріалів, які я вирішив об'єднати в даній книзі під заголовком «Референції», оскільки в більшості вміщених тут наукових студій ідеться про білатеральні стосунки Целана з різними топосами й феноменами світової культури. Це зв'язки з його старою вітчизною Буковиною та Чернівцями, що відлунюють у його віршах, поетологічних промовах і листуванні, та з німецько-єврейськими поетами краю, до яких сьогодні, великою мірою саме завдяки поетичній славі Целана, пробудився жвавий інтерес з боку дослідників; з такими важливими для нього постатями німецькомовної літератури, як Альфред Маргул-Шпербер, Інґеборґ Бахман чи Бертольт Брехт; зі слов'янським культурним простором, особливо з творчістю таких представників російської літератури, як Олександр Блок, Сергій Єсенін чи Осип Мандельштам; зі зна-

ною йому з дитячих літ їдишистською традицією та засвоєною пізніше містичною сферою єврейської кабалістики; зі світом музики, яка також відіграла у його житті та творчості виняткову роль, про що, зокрема, свідчить велика кількість поезій, на-нашених музичними імплікаціями тощо. Статті й літературні розвідки, вміщені в цьому основному розділі книги, зазвичай оснащені численними посиланнями на наукову літературу й витримані переважно в академічному стилі.

Другий, значно менший за обсягом блок даної книги, поданий як додаток, утворюють статті та есеї про Целана, опубліковані свого часу з різних приводів переважно на сторінках українських газет. Вони мають публіцистичний, нерідко полемічний характер і маркують певні віхи української рецепції творчості поета не так в літературознавчому чи перекладацькому аспектах, як радше з огляду на труднощі рецептивного процесу в політичному та загальнокультурному вимірі української дійсності. Завершує цей розділ розлоге інтерв'ю автора про Пауля Целана, записане під час VIII Міжнародного поетичного фестивалю «Meridian Czernowitz».

Порівняно з розмахом і масштабами целанознавчих досліджень, здійснених за останні десятиліття науковцями інших країн, українське целанознавство перебуває сьогодні ще в пелюшках.

Повернення Целана (замість передмови)

Тож сподіваюся, що поява даної книги здатна бодай якоюсь мірою заповнити існуючу тут відчутну прогалину й стимулювати інтерес до творчості поета як з боку українських дослідників, так і дедалі зростаючої кількості прихильників його творчості в Україні.



Спів понад терням:

Травматична поезія
Пауля Целана як дзеркало його долі





Квітневого вечора 1970 року, в Парижі, на мосту Мірабо, розігралася трагедія, котра, очевидно, не мала свідків, але стала, як виявилось згодом, однією з найчорніших дат в історії літератури ХХ ст.: цього вечора добровільно пішов з життя п'ятдесятилітній Пауль Целан — поет, який кардинально змінив традиційні уявлення про поезію, відкривши для неї нові, незнані горизонти, зазирнувши, по суті, у третє тисячоліття. Тіло його було виловлене з Сени лише через кілька днів, за багато кілометрів від металевого склепіння моста, що став його останньою точкою опори в земному світі.

Міст Мірабо нічим особливим не примітний, він не належить, як Ейфелева вежа, до особливих культурних та архітектурних окрас французької столиці, хоча поміж своїми склепіннями він і прикрашений литими фігурами сурмлячих німф і русалок. Це вельми прагматична інженерна конструкція індустриальної епохи, творці якої дбали передусім про розв'язання транспортної проблеми, про суто технічні можливості. Щоправда, колись, ще на по-

чатку століття, його оспівав в одному зі своїх віршів
Гійом Аполлінер:

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов

Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутнява шалена

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є...¹

Свого часу Целан перекладав Гійома Аполліне-
ра, тож немає сумніву, що він знав даний вірш. Чи
приходили йому на пам'ять ці співучі рядки, коли
він наважився на фатальний крок?

Що змусило поета, який перебував у zenіті лі-
тературної слави, поета, зовнішній бік життя якого
міг вважатися взірцем стабільності й успіху, поета,
вже за життя проголошеного класиком, увінчаного
престижними літературними нагородами, серед
яких була й найвища для німецькомовного автора
відзнака — премія Георга Бюхнера — вдатися до
самогубства? Про творчу кризу тут говорити не до-
водиться — у Целана не було періодів мовчання, як
поетові йому не бракувало натхнення, його книги

¹ Гійом Аполлінер. Поезії / Пер. Миколи Лукаша. Передм. та
прим. Дмитра Наливайка. — К.: Дніпро, 1984. — С. 48 [Перлини
світової лірики].

регулярно виходили в солідних видавництвах і належно поціновувалися літературною критикою. Він був далекий від неврівноваженого життя, від богемних звичок, від сумнівних компаній — навпаки, і тут все виглядало якнайпристойніше: одруження з французькою аристократкою, художницею-графіком Жизель де Лестранж (яка, до речі, вважається найкращим ілюстратором його віршів); академічна кар'єра лектора німецької літератури в Ecole Normale Supérieure — Вищій педагогічній школі, одному з філіалів знаменитої Сорбонни; просторе, зручне помешкання у фешенебельному районі Парижа на авеню Еміль Золя. То що ж тоді привело його того квітневого вечора на міст Мірабо?

Відповідь на це питання не може бути однозначною, бо найвірогідніше тут ідеться про цілий комплекс причин. Але щоб збагнути їх, потрібно вернутися на декілька десятиліть назад, на Буковину, в міжвоєнні Чернівці, що належали тоді до володінь Румунського королівства, де 23 листопада 1920 року в єврейській родині Лео та Фрітці (Фридеріки) Анчелів з'явився на світ їхній перший і єдиний син Пауль (Пессах), якому судилося стати згодом великим поетом Паулем Целаном (літературний псевдонім — не що інше, як анаграма румунської транскрипції справжнього прізвища, оскільки утворено його простою перестановкою складів: «An/cel» — «Cel/an»).

Будинок на тодішній Василькогассе (нині це вулиця Саксаганського), в якому народився майбутній поет, зберігся, як і все в Чернівцях, у своєму первозданному вигляді: це чотириповерховий цегляний дім, споруджений наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст., не надто репрезентативний, та все ж цілком затишний насамперед завдяки великій кількості зелені, що оточує його. В дитячі роки поета тут росло багато каштанів. Хоча мати, яку він боготворив, незмінно голубила його, проте самі житлові умови родини були більше, ніж скромними: у трикімнатному помешканні, окрім подружжя з дитиною, проживав ще дідусь Пауля та дві його молоді й незаміжні тітки — Мінна та Регіна. Отож аж до тринадцяти років, себто до свого єврейського повноліття (Барміцва), він мусив спати у металевому дитячому ліжку, яке стояло в батьківській кімнаті. Ремінісценції, пов'язані з цим ідилічним острівком дитинства, Целан висловив пізніше у вірші «Потойбіч», який своїм мотивом фатальної спокуси та візіонерським характером нагадує нам знамениту баладу Йоганна Вольфганга Гете «Вільшаний король»:

Лиш за каштанами — широкий світ.

Звідтіль на крилах хмар шугає вітер,
комусь ночами спати не дає,
понад каштани хоче з ним злетіти:

Спів понад терням: Травматична поезія Пауля Целана...

«У мене папороть і наперстянка є!
Лиш за каштанами — широкий світ...!»

Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун,
і до крила його торкнутись хочу:
мій спів його так щільно огорта!
І знов я чую шепіт серед ночі:
«У мене — простір, в тебе — тіснота...»
Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун.

Коли ж пільма укриє небозвід,
й на крилах хмар нагряне знову вітер:
«У мене папороть і наперстянка є!» –
й понад каштани схоче знов злетіти, –
я відчиню йому вікно своє...

Лиш за каштанами — широкий світ.²

Ось між цими двома точками у світовому просторі — будинком на Василькогасе у Чернівцях і мостом Мірабо в Парижі — і вмістилося життя Пауля Целана. Всі інші топографічні та географічні пункти — гімназія, помешкання друзів, місця прогулянок і відпочинку (Народний парк, гора Цецино, річка Прут тощо) у Чернівцях, підготовча школа медицини у французькому місті Турі, університет у Чернівцях, «трудоий» табір Бузеу (Румунія) у во-

² Пауль Целан. Поезії: Антологія українського перекладу / Упор. та передм. П. Рихла. – Чернівці: Букрек, 2001. – С. 55.

енні роки, повоєнні Бухарест і Відень і, нарешті, паризькі адреси — були менш чи більш тривалими паузами, зупинками або й віхами на цьому короткому, але такому неспокійному життєвому шляху. За кожним із цих пунктів прихований життєвий досвід, який можна було б розгорнути у самостійний сценарій. То ж які чинники цієї стисло окресленої зовнішньої біографії могли спровокувати поета на самогубство?

Варто відразу зазначити, що між її рядками або й поза її рамками залишилося найвагомніше — внутрішнє, психологічне життя. І одним з основних факторів тут був фактор національний: єврейство Целана. Образ біблійного Йова, що став уособленням неймовірних фізичних та моральних страждань, але водночас і втіленням богообраності, не випадково був створений саме євреями. Голокост почався не з Дахау й Бухенвальда. Він тою чи іншою мірою завжди був присутній — з часів зруйнування Єрусалимського храму Навуходоносором і вавилонського полону, з часів вигнання євреїв з Іспанії, з часів середньовічних гетто і пізніших погромів. Чернівці були толерантним містом, як символ національної та релігійної терпимості вони славились в обох могутніх імперіях — Австро-Угорській та Російській чи й навіть далеко за їхніми межами. Тут ніколи не було зіткнень на національному ґрунті, хоча й проживало біля десятка різних народностей:

євреї, німці, українці, румуни, поляки, мадяри, вірмени, цигани та інші. Так було, поки світ не захлинувся кров'ю. Але вже після Першої світової війни — в час, на який припадають дитячі роки Целана — ситуація різко змінилася.

В 1934 році тринадцятилітній Пауль пише листа до своєї тітки Мінни в Палестину, де є такий промовистий пасаж: «Що стосується шкільних оцінок, то, авжеж, гм! я є другим у класі, проте ... не першим, як би воно мало бути по справедливості. Шкільна професура, приналежність до єврейської гілки семітської раси й багато інших перешкод! Авжеж, що стосується антисемітизму в нашій школі, то я міг би написати тобі про це книгу обсягом 300 сторінок»³. Наприкінці 1930-х рр. дійшло до того, що члени профашистської румунської організації «Залізна гвардія» лупцювали чернівецьких євреїв просто на вулиці.

Питання національної самоідентичності тривалий час було для Целана проблематичним. Він походив з асимільованої родини, в якій розмовляли не їдишем чи івритом, а німецькою. І хоча його батько й схилився до сіоністської орієнтації і примусив Пауля відвідувати початкову гебрайську школу, де навчання велося івритом, для нього більшим авторитетом завжди була мати, закохана в німецьку

³ Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1983, S. 51.

культуру. Тому ставлення до всього єврейського — до релігійних ритуалів і традицій, до сіоністських ідеалів свого батька й до їдишу, яким у Чернівцях розмовляли переважно єврейські ремісники та дрібні крамарі — у підлітка та юнака було спочатку доволі скептичним. І хоча він часом і захоплювався чудовими байками «єврейського Езопа» Еліезера Штейнбарга⁴, проте з більшим ентузіазмом читав Фридриха Гельдерліна й Гайне, Рільке і Тракля.

Тільки з початком Другої світової війни, коли німецька «Muttersprache» (рідна мова) перетворилася на «Mördersprache» (мова убивць), коли його батьків було депортовано в Трансністрію — так німецько-румунська окупаційна влада називала територію поміж Дністром та Південним Бугом, де вона влаштувала концентраційні табори для єврейського населення, — і коли в тих таборах їх, як і тисячі інших, було замордовано, — це стало для нього екзистенціальною травмою, яка більше ніколи не загоїться. Вже в його ранній творчості єврейська проблематика посідає важливе місце — згадаймо тут бодай знамениту «Фугу смерті», яка була опублікована в його найпершій, виданій у Відні й згодом через велику кількість друкарських помилок знищеній збірці віршів «Пісок із урн» (1948). З часом ця тема стане центральною в його поезії, він

⁴ Там само, с. 51.

звертатиметься до неї знову й знову, вичерпуючи її до онтологічних і містичних глибин. Своє єврейство він сприйматиме як місію і водночас як важку ношу. Він буде заперечувати його й пишатися ним, бунтувати проти нього й підносити його на щит. Одначе загибель батьків, особливо улюбленої матері, назавжди покладе невидимий карб на його душу. Вона пробудить у ньому сумніви, які вже ніколи не полишатимуть його: чи після всього, що трапилося, німецька мова взагалі ще може бути для нього адекватним поетичним медіумом? Ця розірваність свідомості особливо чітко проступає в його віршах, присвячених матері, як, наприклад, у поезії «Близькість могил»:

Чи знає ще хвиля Південного Бугу,
яку тобі, мамо, чинили наругу?

Чи відають ще вітряки серед поля,
як серце твоє знемагало від болю?

Чи ж ні осокір, ні верба неспроможні
розвіять твій сум, твої думи тривожні?

Чи з посохом квітнучим ходить ще Бог
між пагорбів світлих і темних відрог?

Чи стерпиш, матусю, як в давні роки
ці тихі, німецькі, болючі рядки?⁵

⁵ Пауль Целан. Поезії: Антологія українського перекладу, с. 63.

Що інтенсивніше Целан конфронтував з цим болючим досвідом, що стрімкіше він розвивався як поет, тим більше він наближався до усвідомлення свого травматичного єврейства. Пам'яттю про загиблих позначені, починаючи з воєнних літ, майже всі його вірші. Ця пам'ять маркує його поетичне промовляння аж до синтаксичних і морфологічних особливостей.

Три моменти визначають відтоді творчість Целана, його життя й поезію, як наголошує його біограф Вольфганг Еммеріх: перманентний, непозбутній сум, насамперед за загиблою матір'ю, пов'язане з невтихаючим почуттям вини питання до самого себе, чому саме він залишився живим (т. зв. «синдром уцілілих»), і, нарешті, частково вже пережито, а тепер з новою силою уявно здійснюване поєднання з усіма євреями світу, як мертвими, так і живими⁶.

Наче тихий, скромний, непатетичний реквієм за жертвами Катастрофи звучить його вірш «Псалом» з книги «Нічийна троянда», де Господь виступає як «Ніхто», себто як Бог негативної теології та єврейської містики, який віддаляється від свого народу («Ніщо») й не залишає жодної надії на нове поєднання з ним:

⁶ Wolfgang Emmerich. Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999, S. 11.

ПСАЛОМ

Ніхто нас не виліпить знову із глини земної,
ніхто не оплаче наш прах.
Ніхто.

Слався навіки, Ніхто.
Задля Тебе
ми квітнем.
Супроти
тебе.

Ніщо
ми були, є і будем,
квітуючи:
троянда-Ніщо, Нічийна
троянда.

З маточкою світлої душі,
тичинкою небесної пустелі,
келихом, що палає
від пурпурових слів, які ми співали
понад, о понад
терням.⁷

Свою книгу «Нічийна троянда» (1963) він присвятив Осипу Мандельштаму, такому ж, як і сам, асимільованому євреєві, а до одного з віршів цієї ж

⁷ Пауль Целан. Нічийна троянда. Поезії. Упор., пер. з нім. та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2015. – С. 39.

книги вписав епіграф з Марини Цветаєвої: «Все поэты жида», підкреслюючи цим свою національну і поетичну відрубність від світу «нормальних» людей і солідарність з вічно приниженими і гнаними. В 1969 р., за півроку до смерті, він відвідав Ізраїль, і свою коротку промову перед Спілкою гебрайських письменників у Тель-Авіві розпочав словами: «Я прибув до Ізраїлю тому, що відчував у цьому внутрішню потребу... Мені здається, що я маю уявлення про те, що таке єврейська самотність»⁸. І коли в аденауерівській Німеччині знову почали піднімати голови неонацисти, Целан, живучи в Парижі, неймовірно страждав від цього. Він тільки з почуттям відрази міг читати німецьку пресу — єдине інформативне джерело зв'язку з народом, мовою якого писав. Нездатність німців сумувати завдавала йому майже фізичного болю, нерозуміння його віршів й атаки деяких літературних критиків виводили його з себе, особливо коли йшлося про спроби заперечити або применшити масштаби Голокосту. В таких випадках він відчував небезпеку буквально шкірою. 20 лютого 1960 р. він писав Неллі Закс до Стокгольма: «Щоденно мені приходиться ця нечисть у дім, щоденно, вірте мені. Через що доведеться ще пройти нам, євреям?»⁹ Кожен неонацистський випадок він

⁸ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 63.

⁹ Paul Celan – Nelly Sachs. *Briefwechsel*. hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993, S. 29.

сприймав на свою адресу. Коли ж у справах йому доводилося час від часу відвідувати Німеччину — адже там знаходились його видавництва, там він зрідка читав свої вірші перед аудиторіями зацікавлених слухачів, то тоді — у колі друзів відкритий, ввічливий, привітний — «між Мецом та Саарбрюкеном він ставав зовсім іншою людиною», застібувався на всі гудзики, весь напружувався, мов струна, щомиті чекаючи якогось підступного удару. В своїй книзі «Топографія Пауля Целана» (1996) німецький літературознавець та публіцист Гельмут Бьоттігер розповідає випадок, свідком якого був Клаус Вагенбах, тодішній редактор видавництва «Fischer Verlag»: прибувши до Франкфурта-на-Майні, Целан вирішив купити букет квітів. Але, увійшовши до крамниці, вони почули, як одна продавщиця мовила до іншої: «Ти диви, в нашому місті знову можна побачити євреїв»¹⁰. Можна легко уявити собі, як таке «привітання» подіяло на Целана. Його обличчя відразу спохмурніло, тому що морально-політичний клімат у Федеративній Республіці 1950-х років був для нього «просто нестерпним»¹¹.

Спеціалісти говорять про «секвенційне (послідовне, циклічне) травмування» поета, яке виказує низку потрясінь, що навалюють на нього одне за

¹⁰ Helmut Böttiger. Orte Paul Celans. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1996, S. 13.

¹¹ Там само, с. 14.

одним. Латентний антисемітизм у румунських школах, геттоїзація родини в окупованих Чернівцях, обов'язкове носіння жовтої зірки, облави й депортації до Трансністрії, загибель батьків, фашистський «трудовий» табір у румунських Табарештах, де він понад два роки змушений був орудувати лопатою на примусових роботах, напівголодне існування уцілілого в повоєнних метрополіях Бухаресті, Відні й Парижі — це тільки окремі віхи цього травмування. Згодом, коли йому вдалося стабілізувати своє буття у французькій столиці, додалися атаки антисемітів нового ґатунку, перед якими він відчував панічний страх — аж до манії переслідування. В цьому дусі треба розуміти й пресловуту аферу Клер Голль, вдови німецько-французького поета Івана Голля, яка звинуватила Целана в плагіаті творів її покійного чоловіка¹².

Неможливо без хвилювання читати розпачливого листа Целана до свого старшого побратима і наставника, німецькомовного поета з Буковини Альфреда Маргул-Шпербера від 30-го липня 1960 року, в якому він оповідає цю історію, завершуючи її такими словами: «Ах, знаєте... Я вже не раз запитував сам себе: чи не краще було б, якби я залишив-

¹² Докладніше про цю аферу див.: Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“, zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000. – 926 S.

ся біля буків моєї вітчизни...»¹³. Хоча звинувачення Клер Голь не витримували жодної критики й виявилися брехливими фантазіями з антисемітським присмаком, проте енергійна й заповзятлива вдова розтрубила їх *urbi et orbi*, бомбардуючи редакції газет та журналів своїми наклепницькими листами. Безперечно, що для надмірно чутливого, вразливого Целана це було страшним психічним потрясінням, від якого він уже не міг отямитися. «Дедалі більше цей травматизований чоловік, який не мав на землі іншої вітчизни, окрім своєї такої проблематичної німецької мови, відчув себе атакованим у своєму останньому захистку. І тут йому відмовляли у місці під сонцем.»¹⁴

Ще жахливішою була самотність Целана, яка пожирала його серце й душу поступово, день у день, рік у рік. Афера Клер Голь зруйнувала багатолітні стосунки з друзями поета, оскільки безумовна солідарність, на яку він сподівався, у більшості випадків виявилася не надто переконливою¹⁵. Дедалі частіше він впадає у глибокі депресії, з яких самостійно вже не може виборсатись — вони стали частиною його поетичної екзистенції. «Людина, що має справу з

¹³ Paul Celan. Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest), 26. Jg., 7/1975, S. 56.

¹⁴ Rolf Vogt. Der Tod von Paul Celan, in: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 54 (2000), H. 9/10, S. 1047.

¹⁵ Paul Celan – Die Goll-Affäre, S. 839.

такою небезпекою, — стверджує психолог Рольф Фогт, — потребує оточення, яке б її підтримувало й визнавало. Такого оточення в Німеччині він не мав з причин його впертого ігнорування, а у Франції — з мовних причин. Отож він стає — й надалі все більше ставатиме — бездомним чужинцем.»¹⁶

Чорно,
як рана пам'яті,
вишарюють очі тебе
в зубах серця сійно надкушеним
коронним краєм,
що зостанеться нашим ложем:

ти мусиш пройти крізь цю шахту –
ти пройдеши. [...]»¹⁷

Під «зубами серця сійно надкушеним коронним краєм» тут слід розуміти насамперед колишнє цісарсько-королівське герцогство Буковину, але, можливо, ще більшою мірою глибоко затаєну духовну вітчизну, яка залишається живою тільки у спогадах. «Чорне — зазначає з цього приводу Йозеф Петер Стрелка — стосується тут не тільки кольору очей, але й зорового занурення в рану спомину, яка сама є чорною, і як найглибше страждання, якого зазнав Целан, як найчорніша ніч душі воно отримує

¹⁶ Rolf Vogt. Der Tod von Paul Celan, S. 1048.

¹⁷ Пауль Целан. Поезії: Антологія українського перекладу, с. 167.

свою поживу зі спогаду матері, рідних, єврейських одноплемінників»¹⁸. Цей внутрішній коронний край, що в ньому ліричне «я» все ще відчуває себе вдома, подібний до глибокої шахти пам'яті, в яку безкінечно падаєш і не знаходиш дна.

Це було також вираження екзистенціального страху й дезорієнтації, які віддавна гніздилися в його серці. Як німецькомовний автор Целан перебував у Парижі в цілковитій мовній ізоляції, він міг там лише зрідка спілкуватися рідною мовою зі своїми німецькими й австрійськими друзями, яких принагідно заносило у французьку столицю. Проте саме такий стан він вважав надзвичайно сприятливим, аби захищатися від нацистської перверзії мови й проникнення в неї тих деформацій і спотворень, які нерідко зустрічаються у живому мовленні. Так, угорський письменник з Румунії Янош Сас, який одного разу відвідав Целана в Парижі, згадує, що під час їхніх розмов той увесь час наголошував, «як добре його мовна ізоляція слугує культивуванню поетичної мови»¹⁹. Тож хіба дивує, що після

¹⁸ Joseph P. Strelka: Schwarz als Vorstufe der Erleuchtung bei Paul Celan, in: Joseph P. Strelka. Zwischen Wirklichkeit und Traum. Das Wesen des Österreichischen in der Literatur. Tübingen; Basel: Francke Verlag 1994, S. 331.

¹⁹ Janosz Szasz. «Es ist nicht so einfach...». Erinnerungen an Paul Celan. Seiten aus einem amerikanischen Tagebuch, in: Paul Celan, hg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 332.

всіх цих чинників психологічного дискомфорту в нього виникали важкі депресії та симптоми кризи ідентичності, які ще більше поглиблювалися його замкнутістю та ізольованістю від світу?

Часом ці депресивні стани набирали агресивного характеру. Його агресія спрямовувалася не тільки проти найближчого оточення, але й проти себе самого, про що свідчать декілька спроб самогубства. Лікарі припишуть йому електрошокову терапію. З 1962 до початку 1969 р. Целан багато тижнів і місяців проводить у психіатричних закладах. Від червня до листопада 1967 р. він «живе» в одній з паризьких клінік («проживання під наглядом»). Його душевний стан в ці роки дедалі більше погіршується. У листопаді 1969 р. він пише до своєї подруги Ілани Шмуелі в Єрусалим: «Читання дається мені важко, його також отруїли „лікуванням“ [...]». А через кілька місяців: «[...] кожен день є тягарем, того, що Ти називаєш моїм здоров'ям — його вже, мабуть, ніколи не буде, руйнування сягнули серцевини мого буття.»²⁰

Коли наприкінці квітня 1970 року він раптово зник, його дружина й друзі гадали, що він поїхав до Праги. Прага була для Целана містом його невтоленної туги. Ще з юності він зачитувався Кафкою,

²⁰ Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel., hg. von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 41–42, 113.

живучи в Бухаресті, перекладав його параболи румунською мовою, а пізніше мав намір захистити дисертацію про його творчість. Поезію Целана вже згадуваний тут А. Маргул-Шпербер вважав «унікальною ліричною паралеллю до творчості Кафки»²¹. Роздумуючи над причинами Целанового самогубства, відомий австрійський письменник Ганс Вайгель пише: «Еміграція — це хвороба» — стверджує Гільде Шпіль у своїй праці «Психологія еміграції». Я завжди заперечував це або, принаймні, вважав цю хворобу виліковною. Але коли навесні 1970 року Пауль Целан зник під водою, то діагноз цього самогубства звучав: еміграція.»²²

Поетологія Целана, його естетичні погляди викладені в кількох промовах, виголошених з нагоди отримання ним літературних премій. З них випливає, що своїм естетичним кредо він вважав передусім найтісніший зв'язок своєї поезії з реальним життям, з актуальними проблемами свого часу. «Ах, мистецтво!... Це слово — я цілком певен цього — можна читати так чи інакше, ставити в ньому різні акценти: акут сьогодення, гравіс історії, в тому

²¹ Alfred Margul-Sperber. Brief an Otto Basil, in: Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition – Kontinuität – Neubeginn, hg. von Volker Kaukoreit und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien u. a. 1998, S. 56.

²² Hans Weigel. Paul Celan, in: Hans Weigel. In Memoriam. Graz u. a. 1979, S. 37.

числі й історії літератури, й ціркумфлекс — знак довготи — вічності. Я ставлю — мені не залишається іншого вибору — я ставлю акут»²³,— говорив він у своїй промові «Меридіан» з приводу отримання літературної премії Георга Бюхнера 22 жовтня 1960 р. в Дармштадті. У цій промові він часто цитує оповідання Бюхнера «Ленц», яке фіксує 20 січня як день, у який протагоніст розпочав свою мандрівку в гори. Проте для Целана ця дата означала щось набагато більше — йому йшлося про 20 січня 1942 р. У цей день, під час зустрічі нацистських вождів у просторій віллі на озері Ванзее, було прийнято рішення про масове знищення євреїв. Тому ця дата є для нього надзвичайно важливою, вона означає кардинальний злам, крах усіх гуманістичних ілюзій. «Можливо, не буде перебільшенням сказати, — розвиває він свою думку, — що в кожен вірш вкарбоване своє «20 січня»? Можливо, саме це є новим у віршах, які пишуться сьогодні: що тут робиться найвиразніша спроба пам'ятати про такі дати»²⁴.

Коли йому дорікали, що його вірші темні, незрозумілі, герметичні, він відповідав: «Потрібно читати... уважніше читати. Розуміння прийде само собою»²⁵. А в листі до друга своєї юності Еріха Айнгорна від 24-го квітня 1962 року зізнається:

²³ Paul Celan. Der Meridian und andere Prosa, S. 44.

²⁴ Там само, с. 53.

²⁵ Israel Chalfen, Paul Celan, S. 7.

«Я ніколи не написав жодного рядка, який би не був пов'язаний з моїм власним життєвим досвідом»²⁶. Це могло б бути відповіддю тим німецьким критикам, які вбачали у Целанових віршах не що інше, як «контрапунктні вправи на нотному папері чи на безмовних клавішах — музику для очей, оптичні партитури»²⁷, як свавільні, позбавлені будь-якого видимого зв'язку з реальністю «етюди і вправи для пальців»²⁸.

Однак Целан ніколи не відвертався ні від історії, ні від своєї сучасності. У своїй знаменитій «Фузі смерті» він відкрив найболючішу рану новітньої доби — тему варварства й виродження сучасної й буцімто цивілізованої людини в бестіального монстра, що ніхто до нього не наважувався втілити в ліриці, що дехто — як, наприклад, німецький філософ Теодор Адорно зі своєю відомою тезою про неможливість поезії після Аушвіцу, — вважав навіть варварським. Однак Целан хотів знайти для цих жахливих подій нову мову, яка повинна була стати адекватною їм. І він знайшов цю мову.

Реальні референції «Фуги смерті», яку можна інтерпретувати як колективно проказуваний сами-

²⁶ «Einhorn: du weißt um die Steine...» Briefwechsel Paul Celan – Erich Einhorn, hg. und komm. von Marina Dmitrieva-Einhorn. Berlin: Friedenauer Presse 2001, S. 6.

²⁷ Див. John Felstiner. Paul Celan. Eine Biographie / Deutsch von Holger Fliessbach. München: Verlag C. H. Beck 1997, S. 198.

²⁸ Там само, с. 106.

ми жертвами каддіш (молитва за душевний спокій померлих), є очевидними. Перша публікація вірша у бухарестському часопису «Contemporanul» від 2 травня 1947 року в румунському перекладі Петре Соломона під заголовком «Танго смерті» мала такий роз'яснювальний супровід: «Вірш, переклад якого ми тут публікуємо, заснований на поетичному відтворенні реальних подій. У Любліні, як і в багатьох інших „нацистських таборах смерті“, групу в'язнів примушували співати меланхолійних пісень, в той час як інші їхні побратими копали могили»²⁹. І все-таки цей вірш пропонує більше, ніж автентичне у своєму правдивому змісті зображення жахіть концтабору. Він є водночас «літературно одержимим віршем, який демонструє нам суцільну цитатну структуру»³⁰.

Вже знамениту метафору «чорне молоко світання» можна віднайти у видозміненій, варійованій формі в деяких буковинських поетів, які вдавалися у своїх віршах до цього оксюморону (Ісаак Шраєр, Альфред Маргул-Шпербер, Роза Ауслендер). Проте з'ясувалося, що подібні образи зустрічаються в літературі вже набагато раніше, в Жан-Поля, Артюра Рембо чи Георга Тракля, ба навіть більше, їх можна надібати вже у Старому заповіті. Отож цей оксюморон можна вважати свого роду мандрівною

²⁹ Там само, с. 56.

³⁰ Wolfgang Emmerich, Paul Celan, S. 51.

метафорою. Але тут ідеться не тільки про цей парадоксальний образ — уся «Фуга смерті» скомпонована як цілковито інтертекстуальний твір, у якому просвічують численні ремінісценції, запозичення й алюзії культурно-історичного характеру: «Мистецтво фуги» Баха, «Фауст» Гете, «Художник Нольтен» Мьоріке, «Так казав Заратустра» Фридриха Ніцше, середньовічні «танці смерті», пісні ландскнехтів, графічні зображення смерті у гравюрах Альбрехта Дюрера, алегорії барокової літератури тощо.

Паралельно з німецькою культурною традицією тут розвивається і єврейська, головним чином старозавітна. Неможливо не почути тут відлуння 137 псалма: «Над річками Вавилонськими, — там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона! На вербах у ньому повісили ми свої арфи, співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші, а веселощів — наші мучителі: «Заспівайте нам із Сіонських пісень!» Як же зможемо ми заспівати Господню пісню в землі чужинця?» (Книга Псалмів, 137, 1-4). Антитетичну полярність життєствердного білого й життєзаперечного чорного демонструє, знову-таки, «Плач Єремії»: «Її можновладці чистіші від снігу були, біліші від молока [...], а тепер їхній вигляд чорніший за сажу...» (Плач Єремії 4, 7-8). А в «Пісні над піснями», яку приписують цареві Соломону, з'являється Суламіт з пурпуровим волоссям. У Целана її волосся стало попелястим, і цей

єдиний епітет показує, яким близьким є його вірш, при всій своїй насиченості суто культурними імплікаціями, до жахливої нацистської дійсності.

У «Фузії смерті» зникає віра Целана у можливість німецько-єврейського симбіозу, яку плекало багато поколінь німецько-єврейських поетів і митців. «Наприкінці вірша німецька та єврейська сутності стоять відокремлено, вони більше не поєднані одна з одною. Гретхен Гете, який ще свого часу перекладав «Пісню над піснями», і Суламіт, що перетворилася на попіл, залишаються непримиренними.»³¹

Звичайно, що рецепція поезії Целана пов'язана з певними труднощами, оскільки вона ввібрала в себе весь багатовіковий досвід еволюції поетичного слова, спресувала його аж до щільності кристалічних структур, трансформувала в образи, асоціативні зв'язки яких часом ледве простежуються, а інколи вони лежать у таких підтекстових глибинах, що їхні сугестивні ефекти відкриваються лише високоінтелектуальному читачеві при граничному напруженні думки, при активній естетичній співтворчості. Неабияку роль відіграє в його віршах риторичний жест, ритмічна фасцинація, котра завожує і гіпнотизує читача. Саме ця образна й структурна складність, смислова насиченість, багатошаровість, еліптичність Целанових рядків привертає

³¹ Там само, с. 55.

до себе неослабну увагу дослідників-літературознавців. Його вірші називають «Еверестами гермевтики», «восьмитисячниками літературних екзегетів». У пізніх книгах Целана рідко можна зустріти магістральні метафоричні образи — все частіше він вдається до метафоричної реалізації маргінальних словесних значень, шукає в них віддалену перспективу, другий або й третій план, застелений і зашторений багатьма ширмами, які потрібно розсунути, оголити глибоко сховане. Ці радикальні вимоги до себе самого особливо чітко виражені в одному з віршів поетичної збірки «Волокнисті сонця»:

Вистели печери слів
шукарами пантер,

розправ їх, руном наверх і досподу,
сміслом наверх і досподу,

зроби в них тамбури, камери, схови
і дикі пустки залиш біля стін,

і слухай їх другий,
щоразу все другий і другий
тон.³²

У порівнянні з ранніми віршами з книг «Пісок із урн» (1948), «Мак і пам'ять» (1952), «Від порога

³² Пауль Целан. Поезії. Антологія українського перекладу, с. 185.

до порога» (1955) останні збірки поета, які частково з'явилися вже після його смерті — «Волокнисті сонця» (1968), «Світлопримус» (1970), «Арія снігу» (1971) — позбавлені буйної метафоричної вегетації, неоромантичних та сюрреалістських образів. «Метафори цілковито зникли, слова більше не вдягнені в шати, не вгорнені в ризи, жодне слово не летить більше навстріч іншому, не запліднює інше. Після болісного повороту, після надзвичайно жорсткої перевірки зв'язків слова зі світом виникають зовсім нові дефініції»³³, — так характеризує нову поетичну манеру Целана у своїх «Франкфуртських лекціях» Інгеборг Бахман. «Квітучий сад сюрреалізму поступово переходить у кам'яний кар'єр словесних уламків»³⁴, — констатує Гельмут Бьоттігер.

Звичайно, що такий напрямок розвитку задавала Целанові його іманентна поетична еволюція, яка часом підсвідомо може вести митця до якоїсь незнаної мети навіть незалежно від його власної волі. Але немає сумніву в тому, що свою роль тут відіграла і його песимістична зневіра у своєму власному бутті, продиктована душевною травмованістю, і тоді його поезія намагалася вирватись у якісь неземні сфери, «потойбіч добра і зла», щоб пізнати

³³ Ingeborg Bachmann. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. München; Zürich: R. Piper & Co. Verlag 1984, S. 40.

³⁴ Helmut Böttiger. Orte Paul Celans, S. 20.

насолоду безмежної, нічим і ніким не регламентованої свободи:

Волокнисті сонця
над чорно-сірою пусткою.
Думка,
висока, як дерево,
підхоплює світлий тон. Є ще
пісні, котрі можна співати потойбіч
людей.³⁵

Проте навіть у таких випадках внутрішнє око Целана не втрачало з поля зору тої обставини, що поетичне мистецтво не може бути ні абсолютним, ні антигуманним. Його природа — діалогічна, його функція — прокладати мости від серця до серця. Цю тезу він сформулював свого часу ще в своїй Бре-менській промові в 1958 р., підкресливши, що у всіх його поетичних шуканнях завжди було присутнє «питання про сенс годинникової стрілки»: «Тому що вірш не є позачасовим. Звичайно, він висуває домагання безкінечності, він прагне проникнути через час, крізь нього, а не понад ним. Вірш, оскільки він є формою реалізації мови й тим самим діалогічним за своєю суттю, може бути пляшковою поштою, відправленою, зі — звісно, не завжди обнадійливою, — вірою в те, що вона де-небудь і ко-

³⁵ Пауль Целан. Злам подиху. Поезії. Упор., пер., післям. та глосарій Петра Рихла. Чернівці: Книги – ХХІ, с. 41.

ли-небудь приб'ється до берега, можливо, до берега серця. Вірші мандрують так само: вони, до часу закорковані, чекають чогось. Чого? Чогось відкритого, вільного, когось, кому можна сказати «ти», реальності, до якої можна промовляти»³⁶.

Задля такої реальності він жив і творив, доки йому вистачило душевних сил.

³⁶ Paul Celan. Der Meridian und andere Prosa, S. 38–39.



«Чорно,
як рана пам'яті...»:

Чернівці й Буковина у житті
та творчості Пауля Целана





С тавлення поетів до місць свого походження може бути дуже різним. Часом місце народження автора накладає відбиток на всю його творчість, в інших випадках поет витісняє свій рідний топос на маргінес своєї свідомості й майже забуває про нього. Останнє відбувається значно рідше й пояснюється переважно коротким часом, який був проведений у цих місцях чи пізнаним там травматичним досвідом, внаслідок чого про них згадують неохоче.

Пауль Целан провів у Чернівцях майже половину свого життя — від свого народження в 1920 році — й до 1945 року, коли назавжди покинув місто в напрямку Бухареста, — щоправда, з деякими цежурами, які були викликані роком навчання у французькому Турі (1938–39) й відтак двома з половиною роками примусової праці в румунських «трудових» таборах в 1942–44 роках. Для нього як особистості це були вирішальні роки його фізичного та інтелектуального розвитку, його психічного й онтологічного досвіду. Які сліди залишили в ньому цей топографічний простір і прожитий у ньому час?

Насамперед слід наголосити на парадоксальності цього хронотопу, позаяк Буковина міжвоєнного часу була чим завгодно, тільки не комфортно розташованим в історичному континуумі краю. Після 150-річної приналежності до Габсбурзької монархії — «золотої доби» у свідомості кількох поколінь — її було приєднано до Румунського королівства (т. зв. Сен-Жерменська угода від 10 вересня 1919 р. тільки підтвердила існуючий ще з 1918 р. політичний *status quo*), що для більшої частини населення означало відчутний психічний стрес. Не менш шокуючим був також інший політичний злам, який розігрався через двадцять років, коли 28 червня 1940 р. Північна Буковина буквально за ніч була окупована Радянським Союзом. З нападом Гітлера на СРСР і безладним відступом Червоної Армії влітку 1941 р. її на короткий час окупували німецькі війська, після чого на Буковині знову на кілька воєнних років було відновлене румунське панування. Це був, либонь, найтрагічніший період в історії краю, насамперед для його єврейських громадян, які, згідно з теорією расового безумства нацистів та їхніх румунських поплічників, мали бути знищені. Нова радянська окупація Буковини навесні 1944 р. не принесла жаданого звільнення у демократичному сенсі, вона означала тільки нове, насамперед ідеологічне, поневолення. Всі ці історичні катаклізми збіглися з дитинством і юністю

Пауля Целана й відчутно, інколи цілком негативно, позначилися на них.

Духовна атмосфера в Чернівцях міжвоєнного часу була турбулентною і нервовою, як після кожної різкої політичної зміни, внаслідок якої його мешканці мусили радикально перелаштовуватися на новий лад. Особливо це стосувалося заможного прошарку єврейського населення, яке румунська влада поступово почала витісняти з його попередніх, ще за Габсбургів завойованих позицій. Щоб знову утвердитися в нових умовах і забезпечити майбутнє для своїх дітей, чернівецькі євреї мусили спрямувати всю свою енергію в інше русло. Внаслідок цього відбулося те, що румунський дослідник Андрей Корбеа-Гойсі називає «конверсією політичного й соціального капіталу [...] в культурний капітал»¹. Єврейські родини інвестували в освіту своїх дітей, оскільки це було єдиним, чого в них не можна було відібрати. Ось як описує цей гарячковий процес Ілана Шмуелі:

Інтелектуальні претензії сягали хмар, очікування, які покладалися на дітей, не мали меж. Їм пропонувалося все, щоб виховати їх відповідно до «соціального стану», від фігурного катан-

¹ Andrei Corbea-Hoisie. «Deutschsprachige Judendichtung» aus Czernowitz, in: Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000, hrsg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster. Wien: Mandelbaum Verlag, 2000, S. 69.

ня до балету, фортепіано, скрипки, приватного навчання іноземних мов; особливо плекали французьку, всі неодмінно готувалися до університетських студій, по можливості, за кордоном. Багато говорилося про великі здібності; ту чи іншу дитину нерідко називали навіть геніальною.»²

Під останню категорію підпадав, поза всяким сумнівом, також Пауль Анчель, хоча його родину заледве можна було назвати заможною. Однак він провів у Чернівцях щасливе, захищене дитинство і юність, попри скромні соціальні умови, строге виховання свого по-сіоністському налаштованого батька, ранній антисемітський досвід, отриманий у румунських школах. Символом і втіленням цього щасливого відчуття була для нього насамперед любляча й улюблена мати. «Ти спокій, мамо, мерехка глибінь»³ — напише він у 1938 р. в своєму першому вірші до Дня матері. Ми віднайдемо в Целана низку інших віршів, присвячених матері, серед них і такі трагічні, як «Осокоре», «Тепер, матусю, сніжно на Вкраїні», «Близькість могил» — аж до «Вов-

² Pana Shmueli. Sag, dass Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970. Eggingen: Edition Isele 1990, S. 11.

³ Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp Verlag 2019, S. 316.

чої ягоди», яка залишилася неопублікованою, — всі вони засвідчують надзвичайно тісний зв'язок сина зі своєю матір'ю. Та й знамениту «Фугу смерті» він розглядав як «надмогильний надпис і могилу»⁴ своєї матері, оскільки іншої могили вона не мала. Її жорстоке убивство німецькими катами відкрило в ньому незагойну душевну рану, яка вже ніколи не переставала кровоточити.

З часу появи біографії Целанової юності Ізраеля Халфена (1979) стали відомими генеалогічне коріння поета, його родинні й житлові умови в рідному місті, відомості про шкільні та студентські роки, коло друзів, улюблені книжки, ранню політичну активність і перші закоханості — вони докладно описані на основі численних документальних свідчень, які автор зібрав упродовж багатьох років у приватних розмовах і листуванні з понад 50 кореспондентами. Загалом вони оприявнюють шлях становлення Пауля Анчеля аж до його від'їзду з Чернівців до Бухареста. Ця дбайливо й любовно реконструйована біографія молодого поета є неабияким досягненням автора, тим паче, що він не був ані професійним літературознавцем, ані письменником, а фаховим лікарем-дерматологом. На основі цієї книги можна

⁴Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Herzzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestranger. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll u. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2008, S. 127.

добре простежити важливі біографічні віхи Пауля Анчеля, так само як і відповідні матеріальні об'єкти й реалії чернівецької топографії. Вони й досі залишилися неушкодженими: будинок на колишній Василькогассе, в якому він народився, будівлі шкіл, до яких він ходив (початкова гебрайська школа «Сафа іврія», обидва румунські хлопчачі ліцеї — «Liceul ortodox de băeți» und «Liceul Marele Voevod Mihai»), друге помешкання родини на колишній Масарік-гассе, первісна будівля університету, в якій він студював романістику, а згодом англістику, улюблені місця зустрічей і колективних вилазок, як, наприклад, Фольксгартен, пляж на Пруті, домашня гора Цецин і т. д. Імена друзів і подруг юності — Еріха Айнгорна, Густав Хомеда, Едіт Горовіц (Зільберман), Тані Адлер (Штернберг), Рут Крафт (Лакнер), у яких молодий Пауль Анчель часто бував удома, тим часом також стали відомими. Ілюстративна частина книги вміщує два схематичні родові дерева (материне й батькове), які дають докладне уявлення про його предків і найближчих родичів, а також низку фотографій з сімейних архівів. Таким чином, книга І. Халфена може виконувати роль ґрунтового путівника по дитинству та юності поета у Чернівцях.

На жаль, у це ретельне біографічне дослідження вкралося кілька фактичних неточностей. Так, наприклад, Халфен описує будинок на Василькогассе, 5 (нині вул. Саксаганського, 5), у якому народився

Целан, як «старий двоповерховий дохідний дім»⁵. Це прикра помилка, якої припустилася також громадськість Чернівців при встановленні на цьому будинку меморіальної дошки. Причиною цього стала та обставина, що нумерація будинків на цій невеличкій вулиці колись була на одну позицію зміщена, що спочатку залишилося непоміченим у процесі біографічних пошуків. Справжній будинок, у якому народився поет, має сьогодні номер 3. Хоча він й утворює з «фальшивим» будинком, про який говорить І. Халфен і на якому встановлено меморіальну дошку, єдиний блок, однак демонструє відмінний архітектурний стиль. Якщо головний фасад «фальшивого» будинку Целана має чіткі риси югендстилю з декоративною штукатуркою, то сусідній будинок (справжній будинок, в якому народився поет) — набагато простіший і прагматичніший, він майже позбавлений декоративних елементів. Проте найважливіша відмінність полягає в тому, що цей «справжній» будинок не двох-, а *чотирьохповерховий*, що різниться з описом І. Халфена. До речі, помилка з'ясувалася тільки у травні 2006 р., після відвідин Чернівців Целановою кузиною з Ізраїлю Едіт Губерман (уродженою Ронес). Під час цього візиту вона ідентифікувала «справжній» будинок, у якому народився Целан, пізніше вона описала

⁵ Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1979, S. 26.

житлові умови родини Анчелів у своєму інтерв'ю: «Це було трикімнатне помешкання, в одній кімнаті жила тітка Мінна, в іншій — Анчелі, існувала ще спільна кімната й кухня. Квартира знаходилася на першому поверсі, й через вікна можна була перелазити у двір, що ми часто й робили.»⁶ Останнє є надзвичайно важливою вказівкою, яка легко підтверджується — у задньому дворі будинку № 3 можна й справді побачити ряд низьких вікон, які знаходяться приблизно на 50 см від землі. Що могло бути для 7–8-річних дітей привабливішим, ніж перелазити влітку через ці вікна з помешкання у двір і прилеглий до нього сад?

Неточним є також твердження, яким відкривається п'ятий розділ книги Халфена («Це була свобода»): «На початку 1934/35 навчального року — це був п'ятий гімназійний рік і перший рік вищого ступеня — Пауль перейшов до іншого навчального закладу.»⁷ Шкільні матрикули учня Пауля Анчеля, які зберігаються у Державному архіві Чернівецької області, засвідчують, що цей перехід з «Православного хлопчачого ліцею» до «Хлопчачого ліцею № 2» («Liceul de băeți „Marele Voevod Mihai“») відбувся тільки на

⁶ Эдит Губерман. Интервью с Ларисой Найдич. In: Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Составитель и редактор Лариса Найдич. Т. II, Москва: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим 2007, с. 341.

⁷ Chalfen, S. 56.

початку 1936/36 навчального року, себто роком пізніше⁸. Це було, очевидно, пов'язано зі здійсненим навесні 1935 р. переїздом родини в нове власне помешкання на вулиці Масарика, 10, яке знаходилося в безпосередній близькості до «Лицею Великого воєводи Міхая».

Дивним чином саме зі шкільними роками та румунською шкільною системою загалом біографи Целана мають певні проблеми. «Сімнадцятилітнім він закінчив ліберальну Українську гімназію в Чернівцях, до якої перейшов через антисемітизм у державній вищій реальній гімназії»⁹ — пише Джон Фелстайнер. Подібного роду інформація може тільки дезорієнтувати читача, не знайомого з буковинськими реаліями, оскільки вона створює враження, що в середині 1930-х років у румунських Чернівцях існували ще «ліберальні» гімназії національних меншин, в той час як насправді всю шкільну систему вже в середині 1920-х років було ґрунтовно румунізовано, а що стосується антисемітських тенденцій, то вони були в цей час у всіх румунських школах Чернівців приблизно однакові.

Інше твердження Дж. Фелстайнера, яке стосу-

⁸ Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz. Bearbeitet von Axel Gellhaus. Deutsche Schillergesellschaft Marbach 2001 [Marbacher Magazin 90/2000], S. 30–31.

⁹ John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Verlag C. H. Beck 1997, S. 32.

ється періоду навчання Целана у Чернівецькому університеті, який в 1944/45 роках знову став радянським, звучить ще неймовірніше: «Щоб поповнити свій скромний бюджет, він здійснював переклади з румунської на українську мову для місцевої газети.»¹⁰ Відомо, що Целан був надзвичайно обдарованим до мов і легко засвоював їх, проте важко собі уявити, щоб він перекладав газетні статті, хай би навіть вони були тільки пропагандистськими кліше, з румунської — мови, якою він, як випускник румунського ліцею вільно володів як в усній, так і писемній формі — на українську, яку він розумів хіба що пасивно. Насправді все було якраз навпаки — він перекладав статті з української газети «Радянська Буковина» для паралельного румунського (молдавського — як тоді це звалось) видання, яке виходило під назвою «Буковина советіке» (з 1967 р. — «Зоріле Буковіней»). Про це свідчить його власноручний запис у заповненій 24 березня 1945 р. російською мовою анкеті, віднайденій в архіві Чернівецького університету, де в пункті «робота за сумісництвом» тодішній студент філологічного факультету Чернівецького університету Павел Львович Анчель дає вельми чітку відповідь: «Перекладач і літературний редактор газети «Радянська Буковина» молдавською мовою»¹¹.

¹⁰ Felstiner, S. 52.

¹¹ Siehe Kopie dieses Dokuments in: Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz, S. 14–15.

Альфред Кіттнер — поряд з Альфредом Маргул-Шпербером один з найважливіших експонентів німецько-єврейської поезії Буковини старшого покоління — висловив після появи книги І. Халфена кілька критичних зауважень, які тут варто навести. На бухарестському Целанівському колоквіумі 1981 р. він закинув авторові біографії певну некоректність при проникненні у приватне життя Целана:

Я цілком свідомий того, що не в душі Целана було б говорити про нього як про особу, а не як про поета — отож часом я відчуваю це як кощунство, коли в загалом чесній книзі Ізраеля Халфена про молоді роки Целана — Орпліді (фантастично щаслива країна, вигадана німецьким поетом Едуардом Меріке — П. Р.) його чернівецьких витоків — радше агіографії, ніж біографії, — читаю про події, про які він сам волів би за краще мовчати.¹²

Інший докір, який Кіттнер закидає автору юнацької біографії Целана, полягає у певному ігноруванні постаті Іммануеля Вайсгласа, з яким Пауль Анчель у свої гімназійні роки був у найтісніших дружніх стосунках. Хоча його ім'я кілька разів побіжно згадується в книзі, проте це не відповідає тій ролі, яку Вайсглас відігравав тоді в житті Целана. Кіттнер, який сам був близьким другом Вайсгласа і

¹² Kittner, Alfred: Erinnerungen an den jungen Paul Celan. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 3, 32. Jg., 1982, S. 217 [Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981]

пройшов разом з ним через трудові табори Трансністрії, а згодом, упродовж багатьох років, спілкувався з ним у Бухаресті, високо цінував його як людину й поета, тому йому бракує в цій біографії бодай лаконічного окреслення сутності й характеру цієї неймовірно креативної дружби.

У той час Вайсглас і Целан, — зазначає Кітнер, — завжди, ймовірно, щоденно, були разом і вели свою «безкінечну розмову», яка переважно стосувалася одних і тих же поетичних творів та їхніх тлумачень, про що Вайсглас, який приходив до мене відразу після цих зустрічей з Паулем, докладно мені розповідав. У своїх думках я називав їх Орестом і Піладом. Тим дивнішим виглядає те, що Ізраель Халфен у своїй юнацькій біографії Целана обходить цю дружбу, яка мала для розвитку Целана вирішальне значення, цілковитим мовчанням.¹³

Безперечно, що в книзі Халфена обійдені й інші дитячі та юнацькі стосунки, про які стало відомо тільки після появи цієї біографії Целана, наприклад, про ранню дружбу поета з Моше Барашем чи пізніші взаємини з Іланою Шиндлер (Шмуелі), котрі зафіксували свої спогади про нього тільки через багато років¹⁴. Однак у рамках даної розвідки за-

¹³ Ebenda, S. 218.

¹⁴ Moshe Barasch über Paul Celan. Ein Interview. Von Cord Barkhausen. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht (vor-

ледве можливо охопити всі спогади про чернівецькі часи. Найважливішими з них є, либонь, ті, які свідчать про його перші поетичні спроби. Тут варто насамперед назвати Рут Крафт (Лакнер), якій поет присвятив багато своїх ранніх віршів, написаних ще в Чернівцях, особливо тих, що виникли в 1942–44 роках в румунських таборах¹⁵, або того ж Альфреда Кіттнера, який належить, мабуть, до перших, кому Целан прочитав біля металевої огорожі Кафедрального собору на тодішній Зібенбюргершрасе ранню версію своєї «Фуги смерті»¹⁶.

Целан, як згадує Ілана Шмуелі, «знав і завжди наголошував на тому, що для нього життя й поезія є одним цілим»¹⁷. Свої ранні життєві колізії та свої чернівецькі враження він тематизував не так експліцитно, як, наприклад, Роза Ауслендер чи Альфред Гонг, у віршах яких часто фігурують топоси їхнього дитинства. Попри те й у творчості Целана можна віднайти чимало вказівок на ці реалії, а на основі його текстів можна так само добре відстежити його буковинські й чернівецькі мотиви.

mals «Linguistik und Didaktik») 56/1985, S. 95–107; Ilana Shmueli. Ein Kind aus guter Familie. Czernowitz 1924–1944. Aachen: Rimbaud Verlag 2006, S. 78–79.

¹⁵ Siehe Paul Celan. Gedichte 1938–1944. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986.

¹⁶ Kittner. Erinnerungen an den jungen Paul Celan, S. 218.

¹⁷ Ilana Shmueli. Sag, dass Jerusalem ist, S. 9.

Найбільш ранній із цих віршів (окрім обох точно датованих поезій до Дня матері 1938 і 1939 рр.) — це «Потойбіч», який був, ймовірно, написаний дев'ятнадцяти- або двадцятилітнім поетом¹⁸. Він відкривав першу, видану ще у Відні й згодом знищену через велику кількість друкарських помилок, збірку «Пісок із урн» (1948).

ПОТОЙБІЧ

Лиш за каштанами — широкий світ.

Звідтіль на крилах хмар нагряне вітер,
комусь ночами спати не дає,
понад каштани хоче з ним злетіти:
«У мене папороть і наперстянка є!
Лиш за каштанами — широкий світ...!»

Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун,
і до крила його торкнутись хочу:
мій спів його так щільно огорта!
І знов я чую шепіт серед ночі:
«У мене — простір, в тебе — тіснота...»
Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун.

Коли ж пільма укриє небозвід,
й на крилах хмар нагряне знову вітер:
«У мене папороть і наперстянка є!» –

¹⁸ Siehe Kommentar von Barbara Wiedemann in: Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, Suhrkamp Verlag 2019, S. 656–657.

«Чорно,/ як рана пам'яті...»: Чернівці й Буковина...

й понад каштани схоче знов злетіти, –
я відчиню йому вікно своє...

Лиш за каштанами — широкий світ.¹⁹

Як і «Вільшаний король» Йоганна Вольфганга Ґете, цей вірш черпає свій баладний наратив з казково-фантастичної сфери, в якій ідеться про спокусу дитини смертю, позаяк папороть і наперстянка, які виступають тут формою спокуси, за допомогою якої важко дефінована фантастична істота («вітер... на крилах хмар») прагне захопити дитину, є, власне кажучи, отруйними рослинами. Вся напруга цього вірша прихована в опозиції тісноти й простору, що може бути реальною вказівкою на чернівецьке дитинство поета, який вельми пригнічено почував себе у задушливій атмосфері батьківського помешкання на Василькогасе. Цій тісноті обмежених соціальних умов відтак протиставлений «світ», «простір» (в оригіналі — «пломінка далеч»), які лежать потойбіч, «за каштанами». Каштани утворюють тут умовну межу, яка розділяє ці два світи у фантазії малюка. Мотив тісноти й пізніше з'являтиметься у віршах Целана, так, наприклад, у «Чорній сніговиці», де мати просить сина дати їй хустину, «щоб укрити ... тісноту світу», або у «Фузі смерті», де йдеться про «могілу в повітрі» — «там лежати нетісно». Проте

¹⁹Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 13.

не тільки у своєму батьківському домі відчував Целан цю тісноту — вона була загальною характерною рисою Чернівців — також як певна тіснота духовного простору. «У Чернівцях панувала тіснота, гарячковий літературний обмін, у якому й виникало щільне сплетіння метафор, щільний літературний світ образів»²⁰ — зазначає Гельмут Бьоттігер. Із цієї тісноти ліричне Я вірша намагається вирватися — «я відчиню йому вікно своє...».

Іншим частим мотивом ранніх віршів Целана, який тематизує Чернівці й Буковину, є глибоко вкорінений у фольклорі багатьох народів мотив криниці. Криниця — це характерна ознака буковинського ландшафту, її можна побачити практично на кожному селянському подвір'ї. Алегорична семантика криниці сягає найдавніших часів, як джерело води й джерело життя криниця була найважливішим елементом людського існування. У своєму ранньому вірші «Біла криниці» поет переводить цей мотив у символічний план: «Як піднесу я кволими руками/ жбан, повен безміру й нічної мли?»²¹. У вірші «Ти стала мов чужою», який пізніше було включено до збірки «Мак і пам'ять», Буковина з'являється як «Кринична сторона»²², а у «Вгорі, безшелес-

²⁰ Helmut Böttiger. Orte Paul Celans. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1996, S. 30.

²¹ Paul Celan. Gedichte 1938–1944, S. 117.

²² Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 52.

но» («Мовні ґрати») — як далеке відлуння дитячих літ — читаємо ці ностальгійні рядки, що утворюють взятую в дужки парантезу: («Розкажи про криниці, розкажи/ про криничний вінець. криничну корбу, про/ криничне цямриння — розкажи.// Полічи й розкажи, година, навіть оця, вона також спливає.»)²³ Образ криниці є для Буковини цілком архетипним, він приваблював до себе також багатьох інших поетів краю, наприклад, Ісаака Шраера, Альфреда Маргул-Шпербера, Давида Гольдфельда, Георга Дроздовського, Розу Ауслендер. Берлінська художниця Гельга фон Льовеніх створила на цю тему цикл акварельних картин, показавши їх кілька років тому на виставці під целанівською назвою «Пізніше на сім троянд шумить джерело: Мотив криниці в німецькомовній поезії Буковини», яка експонувалася в Чернівецькому художньому музеї.²⁴

Особливе місце у творчості Целана займає інший вірш баладного характеру — «Шахрайська і злодійська балада/ співана у Парижі поблизу Понтуаза/ Паулем Целаном/ з Чернівців біля Садагури», в яко-

²³ Там само, с. 113.

²⁴ Гельга фон Льовеніх. «Пізніше на сім троянд шумить джерело». Мотив криниці в німецькомовній поезії Буковини. Передм. і пер. поезій П. Рихла. [Каталог виставки картин в Чернівецькому обласному художньому музеї, 14.5.-9.6.2014]. – Чернівці: Книги XXI, 2014; див. також: Helga von Loewenich. «Wasser: welch ein Wort». Das Brunnen- und Wolkenmotiv in der deutschsprachigen Dichtung der Bukowina. Bilder im Dialog mit Gedichten. Mit einem Vorwort von Petro Rychlo. Czernowitz: Knyhy – XXI, 2019.

му єдиний раз у целанівській поезії експліцитно названо такі буковинські топоніми, як Чернівці й Садагора/Садагура (зб. «Нічийна троянда»). Детальний аналіз цього вірша вивів би нас далеко за визначені рамки, оскільки його проблематика надто широка, вона стосується єврейської екзистенції загалом. Ми зупинимося тут тільки на літературно-історичних референціях незвичного заголовка, в якому зустрічаються обидва буковинські топоніми. Цей заголовок є художньою стилізацією життєвого й творчого шляху видатного поета французького середньовіччя Франсуа Війона, автора ліричних балад, жанр яких він довів до досконалості («Великий заповіт») і які забезпечили йому літературне безсмертя. Війон був збанкрутілим школярем, який вже у свої студентські часи пов'язав себе з декласованим світом паризьких спекулянтів й убивць. Він мав проблеми із законом, багато разів був засуджений, після останнього арешту його сліди остаточно загубилися. Знаменитим став його чотиривірш «Про те, як Війон боявся, що його повісять» («Катрен»), який він написав буцімто у в'язниці в очікуванні страти:

Я — Франсуа, це всяк вам скаже,
з Парижа, біля Понтуазі.
І скільки моє гузно важить,
довідаються завтра в'язи.²⁵

²⁵ François Villon. Poesies. Préface de Ch. M. des Granges. – Paris: Librairie Gründ, p. 175.

«Чорно,/ як рана пам'яті...»: Чернівці й Буковина...

Целан підхоплює у своєму вірші цей грубий, драстичний тон війонівських балад, поєднуючи його з мотивом споконвічного переслідування євреїв. Його інтертекстуальний характер типовий для Целана — ми зустрічаємо тут не тільки війонівські ремінісценції, але й численні інші літературні алюзії — на Генріха Гайне (епіграф «До Едома»), пророків Старого Заповіту («І криве стане рівним» — Ісая, 40, 4), на Георга Форстера й середньовічні пісні ландскнехтів («Ми подалися в Фріулі...»), на одну із казок братів Грімм («Про ялівець») і навіть на Альбера Камю («Чума»):

ШАХРАЙСЬКА Й ЗЛОДІЙСЬКА БАЛАДА
СПІВАНА У ПАРИЖІ ПОБЛИЗУ ПОНТУАЗА
ПАУЛЕМ ЦЕЛАНОМ
З ЧЕРНІВЦІВ БІЛЯ САДАГУРИ

*Часом лиш, в похмуру пору.
Генріх Гайне, «До Едома»*

В той час, коли ще стриміли шибениці,
тоді — хіба ні — існувало
небо.

Де моя борода, борвію, де
мій юдейський знак, де
моя борода, яку ти скубеш?

Кривим був шлях, яким я йшов,
кривим був, ая,
адже, ая, він був рівним.

Гейя.

Кривим стає і мій ніс.
Ніс.

І ми подалися в Фріулі.
Перепало ж нам, перепало ж нам.
Бо тоді квітував рожевий мигдаль.
Рожевий мигдаль, можжевий ригдаль.
Рожевий сандаль, сажевий рондаль.
Ялівець, лавандаль.
Менораль.

Гейя.
аль.

Приспівка

І все ж,
і все ж стовбурчиться стовбур. Він,
він також
змагає супроти
чуми.²⁶

Найважливіша титульна алюзія Целанового вірша заснована на тому, що народжений у Парижі яко француз (в оригіналі François) Війон гірко шкодує про це, бо якби він народився, наприклад, в Понтуазі (нині передмістя Парижа; у французькій розмовній традиції до сьогодні — синонім глибокої провінції), то тоді він, як чужинець, міг би розрахо-

²⁶ Paul Celan. Die Gedichte, S. 139–140.

увати на м'якший вирок чи навіть на помилування з боку строгого паризького суду. А так його буде повішено. Обидва міста — Париж і Понтуаз — подані тут у перевернутій перспективі: маленьке, непримітне містечко Понтуаз отримує тут значення центру, в той час як велика метрополія Париж деградує до другорядного топосу, який розташований «поблизу Понтуаза». Ця гротескова констеляція переноситься на Чернівці й Садагуру — столиця Буковини лежить в цьому вірші біля маленького хасидського містечка Садагури. Проте це перевертання не зовсім свавільне, оскільки як один із центрів хасидизму, де колись правила знаменита рабинська династія Фрідманів і куди щороку стікалися тисячі паломників, Садагура могла міряться з Чернівцями чи навіть у чомусь перевершувати їх. Крім того, мати Целана Фридеріка Шрагер походила з Садагури, що для поета мало не останнє значення.

Чорний гумор є тлом цього перевертання, яке релятивує багато речей або ж надає їм нового виміру («В той час, коли ще стриміли шибениці,/ тоді — хіба ні — існувало/ небо.»). Целан мав виняткове чуття до таких абсурдних констеляцій, його вірші нерідко сповнені саркастичних випадів. Іронія, гротеск були близькими йому й на побутовому рівні — як засвідчує Гуго Гупперт, який одного разу читав йому вірш Гайнца Піонтека «Мемуари», після чого Целан відразу відчув себе наелектризованим

на явним у нім гумористичним ефектом: «Ось так мали б бути увічнінені мої улюблені Чернівці», — мовив він після читання Гупперта²⁷. Це збігається зі спогадом Ілани Шмуелі про її зустріч з Целаном у Єрусалимі під час його відвідин Ізраїлю восени 1969 р., спогадом про «Ти, яке знає, що означає чужина, яке розуміє його мову, з яким можна блазнювати, «черновіцювати» (czernowitzeln) — їдишем чи німецькою — з усіма неможливими словами, словесними іграми й старими історіями»²⁸.

Ставлення Целана до своєї старої вітчизни не має нічого спільного з т. зв. «локальним патріотизмом» чи з певним родом мрійливої ностальгії, проте його ранні враження не втратили своєї гостроти й після років паризької еміграції. Молодий Целан, який був чудовим знавцем рослинного світу, який власноруч своїм чітким почерком заносив у «Маленьку книжечку квітів» Рудольфа Коха й Фріца Кределя видавництва «Інзель» (1933) назви усіх зображених там квітів, який під час свого примусового перебування у «трудовому» таборі Табарешти написав для своєї подруги юності Рут Крафт цілу

²⁷ Hugo Huppert. «Spirituell». Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 322.

²⁸ Ilana Shmueli. Paul Celans Judentum und Israel. In: Hubert Gaisbauer, Bernard Hain, Erika Schuster (Hg.). Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposion Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag 2000, S. 291.

низку віршів про квіти²⁹, взяв із собою до Парижа як спогад також цей рослинний світ своєї вітчизни. Все розмаїте багатство Буковини постає відтак також і в його написаних у Франції віршах. Так, наприклад, у вірші «Керморван» зі збірки «Нічийна троянда» (1963):

Злототисячнику зірчастий,
вільхо, буку, чар-зілля сон,
з вами, близькими, хочу впасти
в твій, вітчизно, п'янкий полон.³⁰

Тут можна погодитися з Целановою подругою юності Едіт Зільберман, яка вважає, що «не тільки у своїх ранніх спробах, але й у пізнішій творчості поет завжди повертався у тематиці й метафорах до своєї буковинської вітчизни.»³¹ Це легко простежити також на деяких прикладах з його пізніх поезій, у яких образ старої вітчизни, попри просторову й часову дистанцію, попри політичні кордони й відмінність ідеологічних дискурсів, залишається, як і перше, незмінним.

²⁹ «Fremde Nähe». Celan als Übersetzer. Ausstellung und Katalog. Hg. von Axel Gellhaus u. a. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1997, S. 42.

³⁰ Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 155.

³¹ Edith Silbermann. Paul Celan und die Bukowina. Von der Wirkung der Herkunft. In: Pannonia, 14. Jg., Nr. 1, Frühling 1986, S. 8.

Чорно,
як рана пам'яті,
вишарюють очі тебе
в зубах серця сяйно надкушеним
коронним краї,
що зостанеться нашим ложем...³² —

скаже поет в одному з віршів зі збірки «Злам подиху» (1967). Образ колишньої цісарсько-королівської коронної землі Буковини постає тут як щось основоположне, що не улягає плинним змінам кон'юнктури, як щось таке, що завжди, незважаючи на всі хитання й вагання, є присутнім. Завдяки тому, що ця колишня коронна земля «сяйно» надкушена «зубами серця», себто душевно-емоційно, з усією сердечною теплотою, вона отримує позитивні конотації, які локалізовані у сфері любові й прихильності, але водночас впливають зі спогадів, які внаслідок розлуки з нею насліджені болем. «Чорно», себто з поглядом, повним невтоленної туги, «вишарюють» очі ліричного «Я» шматочок вітчизни, а контраст барв між «чорним» і «сяйним» збільшує напругу вираженого тут емоційного почуття. Те, що це зізнання робиться через 20 років після схожої на втечу еміграції з Буковини, свідчить про безперервність і справжність цього внутрішнього жесту.

³² Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 195.

«Чорно,/ як рана пам'яті...»: Чернівці й Буковина...

У Целановій палітрі барв спогад про Буковину завжди амбівалентний — в ньому зазвичай домінує темний тон страждання, оскільки розлука з вітчизною болісна, проте водночас він просвітлений, як у вірші «Піднесена в морок» з посмертно опублікованої збірки «Арія снігу» (1971):

ПІДНЕСЕНА В МОРОК, ще раз,
твоя мова стає
передзатіненим звихненням
букового листка.

З вами
ніяк не дійти до пуття,
ти в лен віддаєш усю чужість.

Мені чутно,
як бездонно заліг в тобі камінь.³³

Вірш має поетологічні риси, які перебувають тут у тісному зв'язку з Буковиною, назва якої етимологічно утворена від слов'янського слова «бук». «Буковина.// Так слов'яни назвали її. Buchenland / охрестили її поселенці шваби...»³⁴ — читаємо у Целанового товариша, чернівецького поета Альфреда Гонга. Парадоксальний целанівський новотвір «піднесена в морок» має дві семантичні й чуттєві пло-

³³ Paul Celan. Die Gedichte, S. 496.

³⁴ Alfred Gong. Gnadenfrist. Gedichte. Baden bei Wien: Verlag G. Grasl 1980, S. 12.

щини, які є антиномічними — мова тут підноситься в морок і стає сьайністю, себто це одночасний процес затемнення й осяяння. Амбівалентність поетичної мови Целана суголосна з тим закликом поета, в якому він свого часу вимагав не відділяти «так» від «ні» й дати своєму слову «доволі тині» («Вимов і ти»)³⁵. Ця «піднесена в морок» мова стає «передзатіненим звихренням букового листка», себто повертається до буковинських лісових просторів, які залишаються для нього джерелом поетичного натхнення.

У цьому вірші є також прихована внутрішня опозиція вітчизни й чужини. Вітчизна знайома, але далека, так що «звихрення букового листка» віддавна затінене. Чужина явно присутня, але водночас вона є тягарем, її не можна позбутися, хіба що віддати «в лен». Ліричне Я емпірично відчуває цей тягар як камінь, який «бездонно» заліг у ньому й править за символ ніколи не згасаючої пам'яті.

Хоча творчість Целана дуже далека від того, що зазвичай називають «Heimatdichtung», стара вітчизна живе в його поезіях, інколи майже всупереч усьому. Туга за нею охоплює його особливо в «похмуру пору» т. зв. «афери Голь», коли у своїй паризькій самотності емігранта він болісно відчував брак солідарності й підтримки з боку колег-літераторів. Тоді він згадував свої незабутньо-щасливі дні в Чернівцях, у колі найближчих друзів, яким він увесь

³⁵ Paul Celan. Die Gedichte, S. 89.

цей час залишався вірним. «Буковину свого дитинства та юності він ніколи не забував, — вважає його буковинський земляк, німецько-єврейський поет з Ізраїлю і перекладач його поезій гебрайською Манфред Вінклер, — вона раптом зринає навіть у його віршах з іншою тематикою — як поетичний рядок, як окремий образ і, можливо, тільки буковинець здатен збагнути це й знову віднайти себе в них»³⁶. Очевидно, тут ідеться також про те, що сліди його буковинського походження часом можна розпізнати тільки у специфічній буковинській мелодиці, в незвичній конструкції речень, у прикладах мовних інтерференцій, які були такими типовими для мультикультурного, багатомовного чернівецького оточення поета.

Зізнання в любові до своєї буковинської вітчизни Целан виражає не тільки у віршах, але й у своїх небагатьох літературно-теоретичних текстах, наприклад, в обох поетологічних промовах. У «Промові з нагоди присудження літературної премії вільного міста Бремена» (1958) він описує східно-європейський край свого походження як «нині поглинуту безісторичністю провінцію Габсбурзької монархії», яка була колись невід'ємною часткою того духовного простору, з якого вона внаслідок історичних катаклізмів нині вирвана. «Це край, в

³⁶ Manfred Winkler. Epilog auf Paul Celan. In: Die Stimme (Tel Aviv), 26. Jg., Nr. 245, Juli 1970, S. 6.

якому народилася чимала частка тих хасидських історій, які для всіх нас переказав німецькою мовою Мартін Бубер» — продовжує він. А потім він ще доповнює цю лаконічну характеристику своєї вітчизни, підносячи її в ідеальне і образно-метафоричне: «Це була місцевість, у якій жили люди і книги»³⁷. В цьому останньому реченні він узагальнює багато з того, що становило сутність буковинського мирного співіснування, взаємної толерантності й культурного розмаїття, водночас це прозора алюзія на страхотливу практику нацистів, які почали зі спалення книжок, щоб відтак перейти до спалення людей.

Також і в своїй промові з нагоди присудження літературної премії Георга Бюхнера «Меридіан» (1960) він звертається до Чернівців і Буковини, коли говорить про упорядника «Першого критичного видання творів Георга Бюхнера та його рукописної спадщини» Карла Еміля Францоza як про свого «знову віднайденого земляка». З ним і з Георгом Бюхнером він шукає «вельми непевним, позаяк тремтячим пальцем на географічній мапі — на дитячій географічній мапі» місце, «де я починав, місце мого власного походження» — і врешті знаходить щось несподіване: «Я знаходжу щось єднальне, котре, подібно до вірша, веде до зустрічі. Я знаходжу щось подібне до мови — нематеріальне, але земне,

³⁷ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 37.

террестричне, щось колоподібне, котре через обидва полюси повертається само до себе й при тому — як це не дивно — навіть перетинає троп(ік)и: я знаходжу... *меридіан*»³⁸. Цей пошук своїх естетичних і поетологічних витоків водночас приводить поета до його первісного буковинського коріння.

Ще частіше й експліцитніше з'являються чернівецькі й буковинські референції Целана у його листуванні з друзями юності або з його ментором і покровителем, також уродженцем Буковини Альфредом Маргул-Шпербером. Починаючи з 1960-х років, коли в Радянському Союзі та країнах Східного блоку було розвінчано культ Сталіна й у дусі хрущовської «відлиги» настала відносна лібералізація суспільного життя, стало можливим знову відновити листовні контакти зі старими друзями, чим Целан відразу скористався. У листах до них він розповідає про своє життя в Парижі, насамперед про свій сумний досвід на «цьому такому золотому Заході»³⁹. Його стосунки з друзями юності видаються йому в цей час єдиною опорою і надійною гаванню, які можуть принести йому душевний спокій і почуття людської солідарності. В апогей «афери Гольє» він з глибоким болем пише до Маргул-Шпербера: «Ах, знаєте... Я вже часто запитував себе, чи не

³⁸ Там само, с. 61–62.

³⁹ Paul Celan. Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest). 26. Jg., H. 7, Juli 1975, Brief vom 8.2.1962, S. 57.

краще було б, якби я залишився біля буків моєї вітчизни...»⁴⁰ й наголошує на своєму зв'язку зі старою вітчизною. В іншому листі він дякує йому за безкорисливу підтримку на ранньому етапі свого життя і підкреслює певну схожість їхніх поетичних доль. «У певному сенсі мій шлях є ще раз Вашим, як і Ваш, він починається біля підніжжя наших рідних гір і буків, він вивів мене, жартівливо кажучи — «карпатсько-фіксованого» — далеко у Транскарпатське».⁴¹

Особливо близькими й сердечними були стосунки Целана з чернівецьким другом юності Густавом Хомедом, який пройшов Другу світову війну офіцером Червоної Армії і відтак залишився у радянських Чернівцях. У їхньому листуванні велику роль відіграють певні шифри з дитячих і юнацьких літ — так, наприклад, стрімка Тепфергассе, на якій мешкав Хомед і яка утворювала взимку чудовий каток (про це колоритно згадує їхня подруга Едіт Зільберман⁴²) або французька пісенька «Au claire de la lune», яка слугувала їм своєрідним паролем. Коли Хомед у довгому листі до свого паризького друга дещо песимістично констатує, «Тепфергассе, любий Паулю, з усім тим, що було на ній і довокола

⁴⁰ Там само, лист від 30.7.1960, с. 56.

⁴¹ Там само, лист від 12.9.1962, с. 59.

⁴² Edith Silbermann. *Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation*. Aachen: Rimbaud Verlag 1993, S. 41.

неї, — її вже давно не існує»⁴³, то Целан енергійно заперече йому: «Au claire de la lune — non, notre chandelle n'est pas morte. Так само, як і Тепфергасце [...], яка все-таки існує: quia absurdum.»⁴⁴ Вони планують знову зустрітися, Густав Хомед запрошує свого друга на кілька тижнів до Чернівців («Можливо, ми знову будемо вести довгі нічні розмови?») ⁴⁵. Целан жваво реагує й пише про своє заповітне бажання «відвідати Радянський Союз, побачити Москву, Ленінград і, звичайно ж, моє рідне місто»⁴⁶, проте його здоров'я вже до такої міри підірване, що до цієї поїздки вже не доходить.

Приблизно в той же час, коли «залізна завіса» між двома ідеологічними системами почала поступово зникати, Целан раптом виявив у своїй поштовій скриньці лист із московським штемпелем, відправником якого був інший давній друг — Еріх Айнгорн. В 1941 р. Айнгорн втік разом з Червоною Армією в глибину Радянського Союзу, продовжив там свої студії германістики й невдовзі став радянським офіцером, якого в 1948 р. Целан зустрів у Відні, коли той відбував там свою військову службу в

⁴³ Paul Celan und Gustav Chomed. «Ich brauche Deine Briefe». Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann u. Jürgen Köchel. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, лист від 17.2.1962, S. 21–22.

⁴⁴ Там само, лист від 26.2.1970, с. 25.

⁴⁵ Там само, лист від 14.2.1970, с. 65.

⁴⁶ Там само, лист від 19.3.1970, с. 66.

радянській окупаційній зоні. Незабаром Айнгорн оселився у Москві, спершу викладав там німецьку мову в одному з вищих навчальних закладів, а згодом влаштувався перекладачем німецькомовного політичного часопису «Neue Zeit». Целан згадує його ім'я у вірші «Шібболет» зі збірки «Від порога до порога» (1955):

Айнгорне,
ти знаєш усе про каміння,
ти знаєш усе про води,
ходи-но,
я поведу тебе
до голосів
Естремадури.⁴⁷

Вже у першому листі від 24.4.1962 р. Целан торкається їхньої тісної дружби у Чернівцях, коли пише: «Все лишилося близьким і незабутнім, і хоча я вже чотирнадцять років — точніше, з 1948 року, живу в Парижі, своїми думками я часто дома і біля друзів тих часів.»⁴⁸ І далі: «Мое заповітне бажання — дістати змогу поїхати колись в Росію, додому, побачити Тебе, Густава і Таню [Таня Адлер-Штернберг, яка також належала до близького кола черні-

⁴⁷ Paul Celan. Die Gedichte, S. 87–88.

⁴⁸ Paul Celan – Erich Einhorn. «Einhorn: du weißt um die Steine...» Briefwechsel, hg. u. kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. Berlin: Friedenauer Presse 2001, S. 3.

вещьких друзів поета — П. Р.]»⁴⁹ Оскільки Целан у цей час інтенсивно займався російською літературою та перекладав російських поетів (Блок, Єсенін, Мандельштам), то листовний контакт з другом, який проживав у Москві, мав для нього особливе значення. У своїх листах вони повідомляють один одному про своє дотеперішнє життя й обмінюються актуальною інформацією про російську літературу, класичну музику (Айнгорн був великим любителем музики і пристрасним колекціонером платівок) та про переклади Целанових віршів російською мовою, однак для Целана цей контакт був важливий насамперед як відновлений діалог з найближчим другом юності, який тепер, після багатьох років задушливого мовчання, знову став можливим.

«Я можу відправитись, куди завгодно — Чернівці мене наздоженуть»⁵⁰ — написав якомсь німецькомовний прозаїк з Буковини, корінний чернівчанин Грегор фор Реццорі, який у кількох своїх романах, особливо у книзі «Горностаї з Чернополя», пластично змалював образ свого рідного міста та його мешканців. Сферою Пауля Целана була лірична поезія, за все своє життя він опублікував тільки одну-єдину прозову річ під назвою «Розмова в горах» (1960). Але він мав намір написати цілий цикл не-


⁴⁹ Там само, с. 4.

⁵⁰ Gregor von Rezzori. Die Toten auf ihre Plätze. Tagebuch des Films «Viva Maria». Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1966, S. 19.

величких прозових мініатюр такого роду, місцем дії якого повинно було стати його рідне місто, про що свідчать нотатки в його щоденнику. Поет навіть придумав для цього циклу назву: «Десять історій з Чернівців». У них мали б розповідатися курйозні й дивовижні випадки і діяти екстравагантні, гротескні фігури. За взірць йому мала правити книга Томаса Вульфа «Поглянь на дім свій, янголе»⁵¹. Цей, на жаль, не реалізований проєкт, повинен був перекинути нові містки до його старої вітчизни. В цьому сенсі поет занотував 21.8.1959 р. у своєму щоденнику — з думками про свою подругу юності Таню Адлер, яка після війни повернулася з евакуації у знову радянські Чернівці: «Таня, Таня: І там, у нас, у втраченому, було життя.»⁵² З цією вірою в те, що втрачене безслідно не зникає, конституюється Целанове переконання, що Чернівці й Буковина ніколи не можуть бути стерті з його пам'яті, позаяк вони належать до субстанційних, незгубних компонентів його особистості та його поезії.

⁵¹ Siehe Paul Celan. «Mikrolithen sinds, Steinchen». Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe, hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 477.

⁵² Там само, с. 81.



«Тобі знайомі їхні
ГОЛОСИ...»:

Пауль Целан у колі
німецькомовних поетів Буковини





Здається, що про Пауля Целана, найвидатнішого німецькомовного поета повоєнного часу, 100-річчя від дня народження якого світова літературна громадськість широко відзначає в 2020 році, вже давно все сказано й немає більше жодного вільного щільника, в який можна було б додати ще щось недосліджене про його життя і творчість. Проте це враження оманливе, оскільки в целанознавстві існує ще чимало невивчених сегментів, які ще чекають на своїх дослідників. Один із них становить контекст німецькомовної поезії його вітчизни Буковини. Хоча окремі аспекти цієї теми піднімалися в працях Ізраеля Халфена, Барбари Відеман-Вольф, Гельмута Бьоттігера, Вольфганга Еммеріха, Акселя Гельгауза, Дітера Шлезака, Джона Фелстайнера та ін.¹, все ж стосунки

¹ Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/M.: Insel Verlag 1979; Barbara Wiedemann-Wolf. Anselm Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985; Helmut Böttiger. Orte Paul Celans. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1996; Wolfgang Emmerich. Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999; Axel Gellhaus. Anselm Paul/Paul Celan in Czernowitz. Marbacher Magazin 90/2000; Dieter

поета з представниками т. зв. «буковинської поетичної школи» (як одного разу Альфред Маргул-Шпербер іронічно назвав чернівецьких літераторів) ще далеко не досліджені. Це тим більше важливо, коли взяти до уваги, що буковинське культурне середовище — а його потрібно розуміти широко — як духовну атмосферу його рідного міста, коло улюбленої лектури, перші літературні імпульси гімназиста, юнацьку дружбу, взагалі ранній етап його особистого й поетичного становлення, який охоплює все-таки добру половину його життя, — справили відчутний вплив на розвиток його особистості й визначили напрямок його поетичних витоків. Бо як би реалізувався цей розвиток без раннього відкриття творчості Кафки, поезій Гельдерліна, Рільке й Тракля, з якими молодий Пауль Анчель познайомився вже в Чернівцях, без зацікавлення французькими символістами Верленом і Рембо, поетами-сюрреалістами Полем Елюаром і Луї Арагоном, віршами яких він захоплювався вже на ранній стадії свого поетичного розвитку?

Перші поетичні спроби Целана припадають на його шкільні роки. Тут варто насамперед відзначи-

Schlesak. Die verborgene Partitur. Herkunft und Frühwerk von Paul Celan als Schlüssel zu seiner Metapoese. In: Die Bukowina: Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hrsg. von Dietmar Goltsch-nigg u. Anton Schwob unter Mitarbeit von Gerhard Fuchs. Tübingen: Franke, 1990, S. 333–354; John Felstiner. Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Verlag C. H. Beck 1997.

ти його юнацьку дружбу й літературне суперництво з Іммануелем Вайсгласом, який пізніше, як автор поетичних збірок «Каменоломня на Бузі» (1947) та «Останнє пристановище» (1972), а також численних перекладів з румунської й на румунську став одним з найважливіших репрезентантів німецькомовної літератури Буковини в Румунії. З ним молодого Целана поєднували як спільна любов до літератури й написані у своєрідному творчому змаганні ранні поетичні тексти, так і перші літературні спроби перекладів сонетів Шекспіра, віршів знаного румунського поета Тудора Аргезі чи видатного російського лірика Сергія Єсеніна. Пізніше, після Другої світової війни, обидва буковинські поети переселилися до Бухареста, де їхні шляхи, після страхітливого досвіду Голокосту, назавжди розійшлися. Однак їхня юнацька дружба залишила помітні сліди у їхньому житті та їхній поезії. Найпереконливішим свідченням цього став опублікований незадовго до самогубства Целана вірш Вайсгласа «ВІН», який містить вражаюче схожі мотиви й образи, відомі нам з найзнаменитішого вірша Целана «Фуга смерті». Ця обставина спонукала деяких дослідників творчості Целана (напр., Генріха Штілера)² до різного роду спекуляцій, які зрештою виливалися у до-

² Heinrich Stiehler. Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Ansätze zu einer vergleichenden Literatursoziologie. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1979.

волі сумнівні припущення про гіпотетичний плагіат³. У своєму листуванні з Гергартом Бауманом, яке розгорнулося між ними вже після Целанової смерті, Вайсглас спростував подібні твердження й пояснив подібність деяких образів і мотивів в обох віршах «товариським контрапунктом», який об'єднував тоді нероздільних «діоскурів» у Чернівцях⁴. Тому такі паралелі пояснюються аж ніяк не взаємною залежністю один від одного, а щільністю культурної атмосфери у Чернівцях і спільним трагічним досвідом обох поетів.

Ще в Чернівцях, у найжахливіші часи нацистських переслідувань, Пауль Целан познайомився з Розою Ауслендер, чия збірка «Райдуга», яка вийшла ще 1939 р. в чернівецькому видавництві «Аврора», була йому відома. Під час однієї влаштованої спільними друзями зустрічі у єврейському гетто вони читали одне одному свої вірші. Однак невдовзі їхні поетичні шляхи розійшлися, оскільки Роза Ауслендер вже наприкінці 1946 р. знову емігрувала в США, де вона вже якийсь час жила раніше. Тільки в 1950-ті роки, під час своєї першої великої подорожі

³Leonard Forster. «Todesfuge»: Paul Celan, Immanuel Weißglas and the Psalmist. In: German Life and Letters. New Series, Volume XXXIX, No. 1, October 1985, S. 1–64.

⁴Joachim Jordan. «Die Wiederbegegnung mit mir selber». Briefe von Immanuel Weißglas an Gerhart Baumann samt Briefen von Beatrice Alexiu-Weißglas und Dokumenten. Aachen: Rimbaud Verlag 2012, S. 16.

по Європі, обоє знову зустрілися в Парижі. Целан увів свою майже на покоління старшу чернівецьку подругу, яка багато років була відірваною від німецького літературного процесу й писала переважно тільки англомовні вірші, у німецьке літературне життя і познайомив її з німецькою літературною модерною. Він подарував їй тоді свої збірки віршів «Мак і пам'ять» та «Від порога до порога» з теплими посвятами. Хоча пізніші спроби Рози Ауслендер підтримувати з ним постійний особистий контакт не увінчалися успіхом, очевидно, через психічні проблеми Целана, проте їхні зв'язки продовжувалися на літературному рівні, хоча й у дещо односторонньому варіанті. Зі зростаючим інтересом стежила Р. Ауслендер за поетичним шляхом Целана, намагалася придбати кожну його нову збірку, згодом присвятила йому низку своїх віршів, серед них і вражаючу епітафію «Могила Пауля Целана», й часто згадувала його ім'я у своїх поетичних та есеїстичних текстах на одному подиху з іншими улюбленими авторами — Гельдерліном, Рільке, Кафкою, Траклем, які водночас були й улюбленими авторами Целана.

Ще ближчі людські стосунки пов'язували Целана зі старшим буковинським поетом, покровителем і ментором, «Опіцем» німецькомовної поезії Буковини й видатним представником німецькомовної поезії повоєнної Румунії Альфредом Маргул-Шпер-

бером, який у міжвоєнний час був свого роду літературною інстанцією і найважливішою інтеграційною фігурою в культурному житті Чернівців. Безперечно, що Целан ще гімназистом знав його збірки віршів 1930-х років «Параболи ландшафту» (1934) та «Таємниця й зречення» (1939). Їхнє особисте знайомство відбулося, щоправда, тільки в повоєнні роки в Бухаресті — А. Маргул-Шпербер був для Целана першою адресою після його прибуття до румунської столиці. У невеличкому бухарестському помешканні Маргул-Шпербера чернівецькі «екзильанти» зустрічалися тоді майже щотижня. Саме в цьому колі вперше з'явився поетичний псевдонім молодого Пауля Анчеля — «Пауль Целан», — який відтоді став його поетичним ім'ям. Участь Маргул-Шпербера у подальшій життєвій і поетичній долі Целана важко переоцінити. Коли Целан наважився втікати на Захід, Маргул-Шпербер дав йому рекомендаційні листи до важливих осіб літературного життя німецькомовного культурного простору — до редактора віденського часопису «Plan» Отто Базіля чи редактора цюріхської газети «Die Tat» Макса Рихнера, де Целан уперше опублікував свої вірші у західних медіях. В одну з версій укладеної Маргул-Шпербером ще в 1930-то роки антології німецько-єврейської поезії з Буковини «Die Buche» («Бук»), яка, на жаль, за життя упорядника залишилася не опублікованою — вона з'явилася тільки

через багато десятиліть у мюнхенському видавництві Інституту культури та історії Південно-Східної Європи (IKGS)⁵ — він включив також низку поезій молодого Пауля Анчеля. Коли Целан вже жив у Парижі, між обома почалося жваве листування (Целанові листи до свого покровителя були свого часу опубліковані в бухарестському журналі «Neue Literatur»)⁶, яке містить чимало цікавих аспектів нашої теми. Як у поетологічному, так і в людському сенсі це листування має велике значення і розширює проблематику буковинського контексту Целана важливими гранями.

До бухарестського кола друзів, окрім А. Маргул-Шпербера, належав також буковинський поет старшої генерації Альфред Кіттнер, автор опублікованої в 1938 р. у Чернівцях збірки віршів «Хмарний вершник», який під час Другої світової війни, подібно до І. Вайсгласа, пройшов через румунські «трудові» табори Трансністрії. Він залишив цікаві спогади про молодого Целана⁷, з яких випливає, що вони знали один одного вже в Чернівцях, а згодом

⁵ Die Buche. Eine Anthologie deutschsprachiger Judendichtung aus der Bukowina. Zusammengestellt von Alfred Margul-Sperber. Aus dem Nachlass herausgegeben von George Guțu, Peter Motzan und Stefan Sienerth. München: IKGS Verlag 2009.

⁶ Paul Celan. Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest), 26. Jg., 1975, H. 7, S. 50–63.

⁷ Alfred Kittner. Erinnerungen an den jungen Paul Celan. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 3, 32. Jg., 1982, S. 217–219.

у Бухаресті працювали в одному видавництві. В той час вони часто зустрічалися й дискутували на літературні теми, часом доволі гостро. Саме Кіттнер був тим, кому Целан вже 1944 р., після того, як обидва повернулися з румунських таборів, вперше прочитав біля металевої огорожі греко-православного Кафедрального собору свою «Фугу смерті»⁸. Але вже тоді між обома друзями-поетами виявилися суттєві поетологічні розбіжності. Після втечі Целана на Захід ці контакти стали набагато спорадичнішими, проте вони ніколи не губили один одного з поля зору й принагідно обмінювалися листами.

За приклад негативних стосунків між Целаном та його буковинськими колегами-поетами можуть правити його стосунки з Мозесом Розенкранцем. Чи не найпродуктивніший поет Буковини, який вже у 1930-ті роки опублікував у Чернівцях три поетичні збірки («Життя у віршах», 1930, «Вітражі», 1936 та «Скрижалі», 1940), був зі своїми традиційними, майже патріархальними естетичними уявленнями абсолютним антиподом до налаштованого на естетичний авангард і поетичну модерну Целана. Це, зрештою, й могло стати причиною їхнього взаємного особистого ігнорування. Хоча під час нацистських переслідувань вони якийсь час були інтерновані в одному й тому ж румунському таборі⁹,

⁸ Там само, с. 218.

⁹ Табарешти біля Бузеу, близько 400 км від Чернівців.

між ними не виникло дружніх стосунків. Пізніше їхні людські та поетичні долі також виявилися діаметрально протилежними. Після Другої світової війни Розенкранца відправили на заслання до Сибіру, де він 10 років мусив страждати як в'язень радянського ГУЛАГу, перш ніж йому вдалося в 1960-х роках нарешті втекти до Німеччини й оселитися в одному з сіл Шварцвальду, що вже з цих об'єктивних причин робило їхнє зближення неможливим. Проте в їхніх віршах існують деякі образні паралелі, які мають радше типологічний характер («Кривава fuga» Розенкранца і «Фуга смерті» Целана).

Дещо затіненими залишаються стосунки Целана з іншим його чернівецьким ровесником, пізнішим німецько-американським поетом Альфредом Гонгом. Можна припустити, що вони знали один одного вже в Чернівцях, проте їхнє зближення, яке припадає на 1948 р., коли обидва перебували у Відні, досі залишається білою плямою. У спадщині Гонга, яка зберігається в університетській бібліотеці Цінциннаті, виявлено його рукописи, які містять деякі коректури, зроблені рукою Целана¹⁰, що дозволяє зробити висновок про те, що тоді між обома існували інтенсивні контакти. У свідомості Гонга Целан і пізніше був завжди присутнім, а в його віршах ім'я

¹⁰ Siehe Alfred Gong. *Early Poems. A Selections from the Years 1941–1945*. Edited by Jerry Glenn, Joachim Herrmann, Rebecca S. Rodgers. Columbia, South Carolina: Camden House 1987, p. 124–127.

друга виникає кілька разів у різних контекстах, головним чином у зв'язку зі спільною буковинською вітчизною. Проте географічна відстань між Гонгом, який вже на початку 1950-х років емігрував до Нового світу, й оселеним у Парижі Целаном, який дедалі більше конфронтував зі своїми психічними проблемами, суттєво ускладнювали їхні дружні стосунки, про що свідчать також радше невдалі епізодичні спроби листовних контактів.

Молода поетеса Зельма Меербаум-Айзінгер, яка доводилася Целанові двоюрідною кузиною і 1942 р. 18-літньою померла в одному з румунських таборів Трансністрії від висипного тифу, знала Пауля Целана, мабуть, тільки побіжно. Вона належала до «дівчачого гуртка», в якому юний Пауль Анчель часто декламував вірші Рільке й перші власні поетичні спроби. Ближчі творчі контакти між ними були неможливі вже через юний вік дівчини. Однак перший вірш Зельми в упорядкованій Гайнцем Зайделем антології «Яке слово поглинула тьма», яка вийшла 1968 р. в одному з видавництв НДР¹¹, з'явився саме завдяки Целану, котрий дозволив публікацію у цій книзі своєї «Фуги смерті» за умови включення до неї вірша Зельми «Поема». Можна припустити, що Целан знав текст цього вірша вже задовго

¹¹ Welch Wort in die Kälte gerufen. Die Judenverfolgung des Dritten Reiches im deutschen Gedicht. Ausgewählt und hrsg. von Heinz Seydel. Berlin: Verlag der Nation 1968, S. 352.

до відкриття поетичного спадку Зельми її гімназійним вчителем Гершем Сегалом¹² та німецьким публіцистом Юргеном Зерке¹³. Її ліричні любовні зізнання типологічно можуть бути співвіднесені на тематичному та образному рівні з написаними в румунському таборі любовними віршами Целана.

До буковинського кола поетів Целана належать, поза сумнівом, також ті уцілілі чернівецькі автори, які після Другої світової війни вимандрували до Палестини/Ізраїлю і продовжили там свою німецькомовну творчість або почали писати поетичні тексти у новій вітчизні. Тут варто в першу чергу назвати Манфреда Вінклера, Ельзу Керен та Ілану Шмуелі, які зазнали відчутного впливу Целана і присвятили йому чимало своїх віршів.

Недавно померлий поет і скульптор Манфред Вінклер спромігся уже в 1950-ті роки видати в Румунії кілька віршованих збірок. Після своєї еміграції до Ізраїлю він спершу реалізував себе як гебраїський автор, проте згодом почав паралельно знову писати німецькою. У своїх німецькомовних збірках «Неспокій» (1997), «В затінку скорпіона» (2006), «При сяйві довгої ночі» (2008), «Це була наша тінь»

¹² Selma Meerbaum-Eisinger. Blütenlese. Gedichte. Rechovot 1976 [Privatdruck, hrsg. von Hersch Segal]

¹³ Selma Meerbaum-Eisinger. «Ich bin in Sehnsucht eingehüllt». Gedichte eines jüdischen Mädchens an seinen Freund. Hamburg: Hoffmann und Campe 1980.

(2010) й особливо у томі повного зібрання віршів під заголовком «Лови вітру» (2017)¹⁴ помітна поетологічна близькість до Целанових віршів, з якими він веде безкінечний інтертекстуальний діалог, нерідко його вірші підхоплюють Целанові образи й мотиви й розвивають їх далі. Вінклер відомий також як перекладач поезій Целана гебрайською.

Також Ельза Керен, подруга Зельми Меербаум-Айзінгер, яка разом зі своєю однокласницею Рене Абрамавич врятувала альбом з віршами Зельми, вже наприкінці Другої світової війни залишила Чернівці й емігрувала у «землю обітовану». Наприкінці 1940-х років вона студіювала у Парижі іноземні мови й малярство, де інколи зустрічалася з Целаном. Пізніше вона видала в Ізраїлі збірку віршів «...тоді я пішла через Pont des Arts» (1989)¹⁵, у якій є багато ремінісценцій та алюзій на вірші Целана. В 1997 р. у клагенфуртському видавництві «Алекто»

¹⁴ Manfred Winkler. *Unruhe. Gedichte. Mit einem Nachwort von Hans Bergel.* München. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997; Manfred Winkler. *Im Schatten des Skorpions. Gesammelte Gedichte. Mit einem Nachwort von Hans Bergel.* Aachen: Rimbaud Verlag 2006; Manfred Winkler. *Im Lichte der langen Nacht. Neue Gedichte.* Aachen; Rimbaud 2008; Manfred Winkler. *War es unser Schatten. Gedichte. Mit einem Nachwort von Hans Bergel.* Aachen: Rimbaud Verlag 2010; Manfred Winkler. *Haschen nach Wind. Die Gedichte, hg. von Monica Tempian und Hans-Jürgen Schrader.* Wien; Wuppertal: Arco Verlag 2017 [Reihe «Europa in Israel»].

¹⁵ Else Keren. «...dann ging ich über den Pont des Arts». *Gedichte.* Ramat-Gan 1983.

вийшла її двомовна (німецько-англійська) збірка віршів «У піску твоїх думок» з англійськими перекладами Герберта Кунера¹⁶.

Особливий розділ у контексті німецькомовної буковинської поезії становлять стосунки Целана з Іланою Шмуелі. Народжена 1924 р. в заможній бюргерській єврейській родині в Чернівцях як Ліана Шиндлер, вона пережила Другу світову війну в своєму рідному місті й емігрувала 1944 р., після звільнення Чернівців Червоною Армією, разом з батьками до Палестини. Після заснування держави Ізраїль вона студіювала соціальну педагогіку й багато років працювала у цій сфері. Ще молодою дівчиною вона познайомилася в Чернівцях з Паулем Целаном. Проте їхні ближчі стосунки розвинулися значно пізніше, коли Целан в 1969 р. вперше відвідав Ізраїль. Під час Целанового перебування там Ілана Шмуелі постійно супроводжувала його по Єрусалиму, в той час між ними виникли любовні стосунки, які знайшли свій відбиток також у віршах поета. Після повернення Целана в Париж між ними почалося інтенсивне листування, яке побачило світ 2004 р. у видавництві Зуркамп¹⁷. Після смерті Цела-

¹⁶Else Keren. Im Sand deiner Gedanken. / In the Sand of your Thoughts. Übersetzt von / Translated by Herbert Kuhner. Einleitung von / Introduction by Armin A. Wallas. Klagenfurt: Alekto Verlag 1997 [Edition Mnemosyne, Band 6].

¹⁷Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel. Hrsg. von Ilana Shmueli u. Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

на Ілана Шмуелі, глибоко вражена його поетичною особистістю, почала сама писати. Так виникла книга інтерпретацій Целанових віршів, насажених його поїздкою до Ізраїлю — «Скажи, що Єрусалим є»¹⁸, дві книги спогадів («Дитина з порядної родини»¹⁹, у якій, між іншим, розповідається також про її перші зустрічі з молодим поетом у Чернівцях, і «Плин часів — Лист»²⁰, де вона ще раз у стислій формі описує важливі етапи свого життя). Однак поезія Целана пробудила і її власний поетичний голос — тож у наступні роки з'являються дві збірки віршів Ілани Шмуелі, які несуть відчутний відбиток Целанової поетики та стилістики («Між Нині й Нині»²¹ та «Ескіз життя. Поезії зі спадщини»²²). Поетичний діалог між ними, як і їхнє близьке й відверте листування, утворюють одну з найцікавіших граней пізньої фази буковинського контексту Пауля Целана.

¹⁸ Ilana Shmueli. Sag, dass Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970. Eggingen: Edition Isele 2000.

¹⁹ Ilana Shmueli. Ein Kind aus guter Familie. Czernowitz 1924–1944. Mit einem Nachwort von Andrei Corbea-Hoisie. Aachen: Rimbaud Verlag 2006.

²⁰ Ilana Shmueli. Zeitläufe – ein Brief. Mit einem Vorwort von Rob Riemen. Aachern: Rimbaud 2009.

²¹ Ilana Shmueli. Zwischen dem Jetzt und dem Jetzt. Gedichte. Aachen: Rimbaud Verlag 2007.

²² Ilana Shmueli. Leben im Entwurf. Gedichte aus dem Nachlass. Mit einem Nachwort von Matthias Fallenstein. Aachen: Rimbaud Verlag 2012.

Якщо поглянути на окреслені вище ранні контакти Целана з його буковинськими друзями-поетами, то виникає слушне запитання: якою мірою творчість німецькомовних авторів Буковини справила вплив на його поезію? У своїх «Спогадах про молодого Пауля Целана», з якими Альфред Кіттнер виступив на бухарестському Целанівському конлоквіумі 1981 р., він зазначає: «На часто спрямоване до мене запитання, чи лірична творчість поетичних попередників з його рідної буковинської провінції вплинула на його власну творчість, можна відповісти, що від них він навряд чи сприйняв якісь вирішальні імпульси. Тут щонайбільше можна говорити про певний вплив через унікальну ландшафтну й культурну атмосферу Буковини»²³. До цієї атмосфери Кіттнер зараховує також творчість їдишистських чернівецьких поетів Елієзера Штейнбарга або Іцика Мангера. Особливо любив і цінував він байки Штейнбарга, які ще малим хлопчиком декламував у родинному та дружньому колі — «хоча у своєму батьківському домі він заледве коли-небудь чув слово їдишу і вивчав цю мову насамперед з тою метою, щоб читати й краще розуміти ці вірші.»²⁴

Ці міркування Кіттнера вимагають певного пе-реакцентування, тим паче, що сьогодні нам уже на-

²³ Alfred Kittner. «Erinnerungen an den jungen Paul Celan». In: Texte zum frühen Celan. Bukarester Kolloquium 1981. In: Zeitschrift für Kulturaustausch, 32. Jg., 1982 / 3. Vj., S. 219.

²⁴ Там само, с. 219.

багато більше відомо про те, яку величезну кількість чужих впливів увібрав у себе Целан і як креативно він переробляв ці впливи. У період своєї юності він захоплювався насамперед творчістю Гельдерліна і Рільке, Кафки і Тракля, і це залишило відчутні сліди на його ранніх поезіях, однак й контакти з такими чернівецькими авторами, як Роза Ауслендер, Маргул-Шпербер, Кіттнер, Розенкранц чи Вайсглас, з текстами яких він познайомився ще в Чернівцях (з Вайсгласом навіть вступав у своєрідні поетичні турніри), відіграли в його поетичному розвитку певну роль — від них він також отримував необхідні творчі імпульси, хай навіть на рівні заперечення їхньої традиційної манери письма. Творчість цих поетів — попри їхню «традиціоналістсько-метафоричну» дикцію, яка загалом залишилася великою мірою «провінційною», була для нього все-таки певною поетичною парадигмою, яку він намагався подолати. Вона була для нього — як справедливо підкреслює Гельмут Бьоттігер — «живильним ґрунтом [...] у тому сенсі, що в цьому оточенні він знаходить у ліриці свій власний тон, виламується з традиційного строфічного вірша у верлібр і шукає шляху до модерни»²⁵.

Стосунки Пауля Целана зі своїм рідним краєм Буковиною і народженими там друзями-поетами,

²⁵ Helmut Böttiger. Orte Paul Celans. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1996, S. 30.

які мають як біографічний, так і поетичний вимір і супроводжували його на різних етапах життя і творчості, становлять особливу площину людських і творчих контактів, прояснення яких має велике значення для розуміння його психологічних передумов і вироблення естетичних поглядів. Дана розвідка є першим, тільки пунктирним наближенням до заявленої в її назві теми, яка має на меті лише окреслити й оприаявити багатий, локалізований у буковинському культурному просторі і ще не освоєний у повному обсязі матеріал буковинських референцій Целана. У перспективі ці зв'язки мають бути конкретизовані, розширені й критично переосмислені, щоб з цього погляду пролити нове світло на творчість одного із найважливіших представників німецькомовної повоєнної лірики.



«L'heure de Sperber»:
Пауль Целан —
Альфред Маргул-Шпербер
(Історія однієї дружби)





Коли в останніх числах квітня 1945 р. Пауль Анчель разом з родиною своєї тітки Регіни Ронес і ще кількома знайомими пересік у переповненому військовому автомобілі радянсько-румунський кордон у напрямку Серету, він остаточно попрощався зі своїми чернівецькими дитинством та юністю, які відтепер залишилися в іншому світі — тому світі, куди він надалі буде повертатися хіба що у своїх споминах і рефлексіях.

Чи було це прощання для нього важким? Безумовно, позаяк він мусив залишити свою вітчизну і численних друзів, залишити свій «меридіан». Однак для нього не існувало жодної іншої альтернативи, оскільки він нізащо не хотів залишатися у Чернівцях, які знову стали радянськими, тим паче, що уже розгледів сутність цього режиму в т. зв. «російський» рік (1940–1941) і зовсім не мав бажання і надалі терпіти його ідеологічний догматизм, суспільне лицемірство і людську несвободу. Румунія була єдиною країною, яку радянські власті тримали відкритою для небажаного єврейського елемента.

Його метою був Бухарест, і це мало свої причини. По-перше, туди виїхала кілька місяців тому його улюблена подруга Рут Крафт (Лакнер), і Пауль, звичайно, хотів бути поряд з нею. По-друге, румунська столиця, відома як «Париж Сходу», пропонувала значно ширші можливості для розгортання його творчого обдарування, ніж відрізані від світу, принижені до глухого провінційного радянського міста Чернівці. Пауль Анчель хотів утвердитися насамперед як поет, причому як німецькомовний поет, що у цих до невпізнання змінених Чернівцях заледве було можливо. Однак існувала ще одна причина, через яку він зважився виїхати до Бухареста — там проживав буковинський поет Альфред Маргул-Шпербер, авторитет якого в літературному світі всього німецькомовного простору був незаперечним. Від нього Пауль Анчель сподівався отримати перший критичний відгук на свої вірші, його він розглядав як найвищу інстанцію в естетичних і поетологічних питаннях.

Роль А. Маргул-Шпербера (1898–1967) у буковинському літературному процесі міжвоєнного часу важко переоцінити. Він був духовним вождем творчого кола німецькомовних поетів Буковини, рушійною силою всіх його ініціатив. «З точки зору західноєвропейської модерни, — читаємо в літературному лексиконі Вальтера Кілі, — Маргул-Шпербер зробив вагомий внесок у те, аби подолати дилетантизм провінційної моралістичної

літератури. Його програмні висловлювання про літературу та його лірика уможливили наступним авторам іти в своїй творчості в ногу із загальноєвропейським розвитком¹.

Народжений у містечку Сторожинець на Сереті в родині Ізідора Шпербера, управителя маєтків пізнішого першого румунського міністра від Буковини Янку Флондора, та його дружини Маргарити (біблійна форма — Маргула, від якої згодом було утворено літературний псевдонім поета), він у роки Першої світової війни навчався в гімназії у Відні, а відтак молоденьким лейтенантом цісарсько-королівського війська був відправлений як «однорічник» на Східний фронт, на Україну. Після розпаду Габсбурзької монархії він розпочав студії права в Чернівецькому університеті, проте дуже швидко розчарувався у навчанні («збанкрутілий правник» — напише він згодом в одному із ранніх віршів), перебрався на Захід, «був керівником еміграційного пункту в Парижі, робітником-металістом, вуличним торговцем, мийником посуду, клерком і, нарешті, прокурисом великого банку в Нью-Йорку².

¹ Waldemar Fromm. Alfred Margul-Sperber. In: Literaturlexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. von Walter Killy. B. 7. – Gütersloh; München: Bertelsmann Lexikon Verlag. 1990, S. 485.

² Alfred Kittner. Alfred Sperber – der Mensch und das Werk. In: Alfred Margul-Sperber- Geheimnis und Verzicht. Das lyrische Werk in Auswahl. Bukarest: Kriterion 1975, S. 594.

На цей час припадають також його перші літературні успіхи. Він публікує вірші й прозу в заснованому в 1919 р. Альбертом Маурюбером чернівецькому експресіоністському журналі «Der Nerv», а також у часописах «Das Ziel» і «Das neue Ziel» (Кронштадт/Брашов), «Zenit» (Загреб) та ін. Під час своїх мандрів він познайомився з Іваном Голлем і Уолдо Франком, захоплено стежив за творчістю Жана Кокто, Макса Жакоба, Гійома Аполлінера, Поля Валері, Анрі Мішо, Генрі Девіда Торо, Роберта Фроста, Карла Сендберга, Едварда Естліна Каммінгса, Уоллеса Стівенса, Томаса Стернза Еліота, перекладав їхні вірші (так, напр., «Каліграми» Аполлінера або «Безплідну землю» Еліота), співробітничав у лівих органах преси («New Yorker Volkszeitung») і сам писав авангардистські, наснажені експресіоністсько-активістськими образами вірші («Elf große Psalmen» / «Одинадцять великих псалмів»). Через виявлений невдовзі туберкульоз був змушений повернутися на свою батьківщину, де спершу зробив собі ім'я як журналіст і культур-редактор газети «Czernowitzer Morgenblatt», а згодом, оселившись в маленькому південно-буковинському містечку Бурдюжень, видав чужомовною кореспонденцією великої ковбасної фабрики, яка експортувала свою продукцію до багатьох країн світу. Будучи редактором, він відкривав і безкорисливо підтримував такі молодші літературні обдарування, як Мозес Розенкранц, Роза

Ауслендер, Альфред Кіттнер, Давид Гольдфельд, Роберт Флінкер та ін. Наприкінці 1920-х роках він інспірував знамениту «аферу П'єховича» (історія божевільного слюсаря, котрий буцімто писав геніальні вірші), про яку розповів у своєму журналі «Die Fackel» Карл Краус і яка на короткий час зробила Чернівці центром європейського суспільного інтересу³. Його ентузіазм, духовна вітальність принесли йому визнання не тільки його буковинських земляків, але й таких особистостей, як Томас Манн, Герман Гессе, Мартін Бубер, Кнут Гамсун, Жорж Дюамель, Егон Ервін Кіш, Стефан Цвейг, Томас Стернз Еліот, Альфред Польгар, Фелікс Браун, Йозеф Вайнгебер, Ернст Фішер, Райнгольд Шнайдер, Отто Базіль, Макс Рихнер, з якими він перебував у жвавому листуванні. Наприклад, Карл Краус писав про нього, що «Альфред Шпербер зі Сторожинця біля Чернівців опікується інтересами німецької культури сумлінніше, ніж це відбувається на всьому просторі між Берліном і Віднем»⁴. В 1934 р. А. Маргул-Шпербер опублікував у Сторожинці свою першу збірку віршів «*Gleichnisse der Landschaft*» («Параболи ланд-

³Karl Kraus. Aus Redaktion und Irrenhaus. In: Die Fackel, Anfang Juni 1928, XXX. Jahr. Nr. 781–86, S. 84–104; ders. Aus Redaktion und Irrenhaus oder Eine Riesenblamage des Karl Kraus. In: Die Fackel, Anfang Februar 1929, XXX. Jahr. Nr. 800–805, S. 75–132.

⁴Karl Kraus. Aus Redaktion und Irrenhaus oder Eine Riesenblamage des Karl Kraus. In: Die Fackel, Anfang Februar 1929, XXX. Jahr. Nr. 800–805, S. 90.

шафту»), за якою відтак з'явилася книга «Geheimnis und Verzicht» («Таємниця й зречення», Чернівці 1939). Крім того, в цей час він багато друкувався у солідних часописах німецькомовного регіону, нерідко під різними псевдонімами, що часом приводило до курйозних випадків, коли, напр., нацистський літературний журнал «Das deutsche Wort» славив його як «справжнього німця [...], пригнобленого брата» з Румунії, «ліричні твори якого [...] можуть стати долею, можливо, навіть фатумом»⁵. Його вірші «Der Fackelläufer» («Факелоносець») та «Ein Neger erringt den Olympiarekord für die USA» («Негр здобуває олімпійський рекорд для США») обійшли тоді майже всі вільні еміграційні газети, виразивши рішучий протест проти божевільних расових законів. «Цей чернівецький єврей на ймення Шпербер хоч і пише пристойні вірші, однак не варто заплющувати очі на те, що при цьому він, сховавшись у німецькому лісі, тільки імітує спів німецького солов'я» — писав член літературної палати Третього Рейху, видавець журналу «Die schöne Literatur» (згодом «Die neue Literatur») Вілль Феспер⁶.

⁵ Цит. за: Alfred Kittner. Alfred Margul-Sperber – der Mensch und das Werk, S. 607.

⁶ Hans Bergel. Erinnerungen an Alfred Margul-Sperber. Aus den Bukarester Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Die Bukowina: Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hg. von Dietmar Goltschnigg u. Anton Schwob unter Mitarb. von Gerhard Fuchs. – Tübingen: Franke 1990. – S. 190.

Мовби чудом пережив Маргул-Шпербер, завдяки заступництву своїх румунських колег-письменників, роки Другої світової війни, не будучи депортованим, і пізніше також залишався центром німецькомовного літературного життя румунської столиці, навколо якого постійно гуртувалися молодші літератори. Цей поет, який зазнав незліченних бідувань, який в молоді роки не цурався авангардистських експериментів, який був у дружніх стосунках з найбільшими літературними знаменитостями свого часу і який, як підкреслював М. Розенкранц, «писав найінтимніші й найтихіші вірші, які зринали німецькою після Рільке чи лилися після Гайне з єврейської душі»⁷, мусив був справити на молодого Пауля Анчеля особливе враження. «Шпербер був у ті роки в румунській столиці, — пише Ганс Бергель, — центральною постаттю для всіх, хто вдавався у своїх літературних спробах до німецької мови»⁸. На момент свого прибуття до Бухареста П. Анчель мав уже три конволюти власних віршів: записник з «трудового» табору Табарешти, що містив 25 віршів, які в 1943 р. були написані для Рут Крафт⁹, т. зв. «Типоскрипт 1944» з 93-ма віршами і, нареш-

⁷ Alfred Kittner. Alfred Margul-Sperber – der Mensch und das Werk, S. 596.

⁸ Hans Bergel. Erinnerungen an Alfred Margul-Sperber, S. 188.

⁹ Пауль Целан/Пауль Анчель в Чернівцях Текст Акселя Гельгауза. Пер. Петра Рихла [Marbacher Magazin 90'2000].

ті, «Манускрипт 1945» з 97-ма віршами, що виникли в 1943–44 роках, який був задуманий як подарунок для Рут, але водночас — за сприятливих обставин — мав також бути показаний Маргул-Шперберу для критичної оцінки в надії на першу публікацію¹⁰. Щоправда, ще раніше, в 1943–44 роках, у чернівецькому гетто Пауль читав деякі зі своїх віршів поетесі Розі Ауслендер, але тоді не йшлося про гіпотетичну публікацію, та й Р. Ауслендер не важила тоді в його очах стільки, як А. Маргул-Шпербер. Заледве прибувши до румунської столиці, Пауль поспішив до свого старшого колеги. Рут уже передала йому кілька тижнів тому манускрипт з віршами, і Маргул-Шпербер, «який був у захопленні від поезій Пауля і чекав його з нетерпінням, хотів зробити все можливе, щоб знайти для нього видавця»¹¹.

Якою була ця перша особиста зустріч поетів? Яке враження справили вони один на одного? Жоден із них не залишив спогадів про цю мить їхнього знайомства, але, можливо, все відбулося так, як під час першого візиту трансільванського письменника Ганса Бергеля, який описує це не без гумору: «Натискаючи на кнопку дзвінка [...], я не міг передбачити, що на мене чекає у багатьох сенсах вражаюча несподіванка. Отож коли двері відчинилися, я не

¹⁰ Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983, S. 141–143.

¹¹ Там само, с. 145.

глянув, як буває у таких випадках, людині в обличчя, а побачив гудзика сірої, вручну сплетеної вовняної блузки, і тільки задерши голову геть догори, я помітив над собою гейби у недосяжній висоті пару темних очей і сиву шапку волосся. На моє німе здивування велетень, перед яким я стояв, мовив: «Так, так, я тільки на три сантиметри нижчий за Фридриха Шиллера — він мав два метри і шість сантиметрів зросту. Ви знали про це?»¹².

Пауль Целан був, як відомо, середнього зросту (1,7 м) й ледве сягав своєму опікунові до плечей. Він був також на 22 роки молодшим від Шпербера, що майже автоматично перетворювало їхні відносини на стосунки батька і сина. Як би там не було, його прийняли в домі Шпербера на вулиці strada Buzzești 98 з теплотою й душевністю, які в подібних випадках не завжди обов'язкові й свідчать про особливу гостинність «щиросердного велетня», як називав його Альфред Кіттнер. Дружина Шпербера Єссіка (Єтті) також прихилилася серцем до молодого буковинського земляка й по-материнськи піклувалася про нього. В домі подружжя Шперберів Пауль знайшов у перші дні після свого прибуття в Бухарест стіл і нічліг. Згодом він ділитиме їх у студентській комірчині зі своїм другом з чернівецьких часів Леонідом Міллером.

¹²Hans Bergel. Erinnerungen an Alfred Margul-Sperber, S. 187.

Позаяк Шпербери не мали у своєму маленькому, набитому книгами помешканні зайвого ліжка, то Пауль влаштував своє нічне ложе на столі. Сюрреалістично видозмінену ремінісценцію даного факту зустрічаємо у вірші «Das Gastmahl» («Бенкет»), який вперше з'явився в журналі «Агога» Йона Карайона, а пізніше був включений до першої поетичної книжки П. Целана «Der Sand aus den Urnen» («Пісок із урн»):

Отож загортайтесь в плащі —
й за мною, на стіл бенкетовий:
Чи ж можна ще спати інакше,
як стоячи серед бокалів?¹³

Про це він пізніше згадує також в листі до Маргул-Шпербера з Відня від 11-го лютого 1948 р., якого він жартома завершує словами, що обіграють як його тимчасове ложе, так і величезний зріст Шпербера: «Але мені хочеться залізти на стіл, мовби перед сном, і обійняти Вас»¹⁴.

Вже в Бухаресті між поетами виникла гідна подиву духовна спорідненість і близькість. Вони багатократно доповнювали один одного: як збагачений досвідом, спокушений у світовій літературі ментор

¹³ Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Bd. 1: Gedichte I. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983, S. 25.

¹⁴ Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest). 26. Jg., Juli 1975, Heft 7, S. 51.

і допитливий вихованець, що марить про поезію; як орієнтований на класичні метри й форми «poeta doctus» і спраглий нового поетичного вислову молодий бунтар; як турботливий, люблячий «батько» і сповнений поваги, вдячний «син». Про повноту й інтенсивність цього зв'язку свідчать також взаємні поетичні присвяти. Так, свій написаний, вірогідно, в 1944 р. і завдяки посередництву Шпербера вперше опублікований в 1948 р. у віденському журналі «Plan» вірш «Der Pfeil der Artemis» («Стріла Артеміди», більш рання версія мала ще назву «Mythentod» — «Міфічна смерть») П. Целан присвятив своєму покровителю:

Час владно входить в свою мідну еру,
і срібен застаєшся тільки ти.
Оплакуєш пташину вогнеперу,
змагаєш звіра й прагнеш висоти.

Не те, щоб серце відчаю не знало,
чи темінь не торкалась твоїх скронь.
Та місячного сяйва ще немало
з озер яріє і твоїх долонь.

Як може той, хто на блакитній ріні
в легкім танку із німфами кружля,
не думати, що з тятиви богині
вже пущена у бік його стріла?¹⁵

¹⁵ Paul Celan. Gesammelte Werke, B. III, S.21. В журналі «Plan» вірш з'явився під заголовком «Die Zeit tritt ehern». Під назвою

Присвята Целана могла бути інспірована раннім міфологічним циклом Маргул-Шпербера «*Lethe und Liebe*» («Лета і любов»), який пізніше було включено до його збірки «*Sternstunden der Liebe*» («Зоряні миті кохання», 1963). Тут Маргул-Шпербер поетично відтворив постаті давньогрецької міфології, як про це свідчать вже самі назви поезій: «Хімера», «Фавн», «Кентавр», «Медуза», «Психея», «Нарцис», «Едіп», «Евридика», «Геракл» та ін. — всього 19 міфологічних портретів. Можливо, що Маргул-Шпербер показував ці вірші своєму молодому другові в рукописі, й тоді з'ясувалося, що Целан також звертався до цієї тематики. Ледве чи переконливим є твердження В. Еммеріха, начебто у присвяченому своєму патроніві вірші Целан «виражає відстань між ним і собою [...], коли починає словами: „Die Zeit tritt ehern in ihr letztes Alter. / Nur du allein bist silbern hier”»¹⁶. Тоді, власне, ще не існувало ніякої відстані, оскільки ранні вірші Целана навряд чи випадають з естетичних рамок буковинської поезії. Та й присвята до вірша з'явилася дещо пізніше. Отож звертання «*Nur du allein bist silbern hier*» було, найвірогідніше, звертанням до уявного співбесідника або до себе самого.

«*Der Pfeil der Artemis*» він був опублікований у збірці *Der Sand aus den Urnen*. У третьому томі «Зібрання творів» присвята Шперберу помилково замінена присвятою «Едгарові Жене», яка належить до вірша «*Erinnerung an Frankreich*». Найраніша версія «*Mythentod*» ще не має присвяти.

¹⁶ Wolfgang Emmerich. Paul Celan. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1999, S. 59.

Цей вірш і особливо його присвята, мабуть, дуже зворушили Маргул-Шпербера. Він віддячує своєму молодому другові віршем «Думка» («Думка»), виникнення якого датується 21 вересня 1945 р. і який містить присвяту «Паулю Анчелю»:

Верба понад водою
в пустинній стороні,
де тінню голубою
спить вечір вдалині.
Сидів юнак там, слухав,
як плин води шумить,
свій час і свою скруху
він забував на мить.

Ні сяйва зір, ні вітру,
що прохолодь несе, –
цей край був непримітний,
та там було усе.
Від отчого порога –
і аж за небокрай
життя було убоге,
та це був рідний край.

Відтак настало лихо,
й земля запала в тьму.
Він віддалився тихо
у безгомін'я німу.
Пізнав холодні ночі,
простори чужини,
жінок вродливих очі
терзали його сни.

Та ось кінець розпуки,
сплив час, немов мана.
Порожні в нього руки –
він не нажив майна.
Вечірньою порою –
лиш це тепер в ціні –
верба понад водою
в пустинній стороні¹⁷.

Цей вірш баладного характеру можна розглядати як варіацію мотиву про блудного сина або ж як притчу про долю поета *par excellence*. Безперечно, що Маргул-Шпербер синтезував тут свій власний життєвий досвід, свої власні мандри і блукання. Але даний вірш пророчо випереджує й деякі моменти подальшої біографії Целана, а своїм меланхолійним тоном нагадує портрет Целана в романі Інгеборг Бахман «Маліна» («Таємниці принцеси з Каграну»).

Незабаром Пауль Анчель зміг надійніше влаштуватися в Бухаресті, знайшовши відповідне до своїх літературних нахилів місце у видавництві російської літератури «Cartea Rusă» («Російська книга»). Дружні стосунки з Маргул-Шпербером стали ще стабільнішими, «пізніше, — як пише І. Халфен, — він часто приходив у дім свого земляка і завжди мав там найсердечніший прийом»¹⁸. У неділю перед обі-

¹⁷ Alfred Margul-Sperber. *Ins Leere gesprochen: Ausgewählte Gedichte 1914–1966*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Peter Motzan. – Aachen: Rimbaud 2002, S. 127–128.

¹⁸ Israel Chalfen. *Paul Celan*, S. 145.

дом він нерідко зустрічав там Альфреда Кіттнера¹⁹. В іншому листі до Маргул-Шпербера з Відня від 21 квітня 1938 р. він згадує ці відвідини, коли пише: «Хто приходить ще до Вас у неділю перед обідом? Я намагаюся переконати себе в тому, що місце у Вашому серці, де я стояв трохи засоромленим, трохи невдячним (як тепер Ви можете оцінити мене, оскільки я пишу Вам так рідко), але завжди щасливим, аби прочитати Вам вірші, ще не зайняте, і воно залишиться таким, доки ми не зустрінемось»²⁰. А. Маргул-Шпербер і надалі залишався для молодого поета єдиною людиною, якій він міг показувати свої нові вірші і вислуховувати про них критичні зауваження, який відкривав йому нові імена й поетичні світи. Маргул-Шпербер був не тільки свідком, але й добрим порадником Целана при komponуванні його першої збірки «Der Sand aus den Urnen».

Подружжю Шперберів П. Анчель завдячує і своїм літературним псевдонімом. Вже у Чернівцях виникали дискусії навколо питання, що з банальним іменем ледве чи можна стати знаменитим, що магія імені важлива. При цьому вказувалося на приклад Фрідріха Гундольфа, який під своїм бюргерським

¹⁹ Alfred Kittner. Erinnerungen an den jungen Celan. In: Zeitschrift für Kulturaustausch. 32. Jg. 1982 / 3.Vj. [Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981]. – Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, S. 219.

²⁰ Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 52.

іменем Гундельфінгер навряд чи міг би стати таким відомим²¹. Деякі кроки в цьому напрямку Целан зробив уже як перекладач російської літератури, вдаючись до таких псевдонімів, як «Paul Aurel» чи «A. Pavel». На пропозицію дружини Шпербера Єссіки з румунської транскрипції його прізвища «Ansel», шляхом простої перестановки складів, і було утворено псевдонім «Celan»²². Цим новим іменем він підписав уже в 1947 р. румунський переклад «Фуги смерті» в газеті «Contemporanul», а також свої перші, опубліковані Іоном Карайоном в 1947 р. в єдиному числі журналу сучасної лірики «Агога» німецькі вірші. За цими публікаціями стояв, з одного боку, його румунський друг Петре Соломон²³, а з іншого — знову ж таки його добрий янгол-хранитель Маргул-Шпербер, який познайомив його з І. Карайоном²⁴. «З безпомильною інтуїцією, або, краще сказати, «з абсолютним слухом», як це зветься у музиці, Шпербер розпізнав у молодого поета з Буковини [...] оригінальний голос, який мав оновити німецьку лірику повоєнного часу [...]. Читаючи його вірші, які були такими відмінними від його власної манери

²¹ Israel Chalfen, Paul Celan, S. 147–148.

²² Petre Solomon. Erinnerungen an Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest), 24. Jg. 1973/9, S. 4.

²³ Israel Chalfen, Paul Celan, S. 147.

²⁴ Alfred Kittner. Alfred Margul-Sperber – der Mensch und das Werk, S. 610.

письма, Шпербер відкрив для себе справді новий тон і намагався докласти всіх зусиль, аби полегшити Целанові прорив»²⁵, — зазначає П. Соломон.

Цей прорив Целан бачив для себе тільки в царині німецької мови. Хоча він цілком вільно почував себе і в румунській, а його друзі не раз пропонували йому перейти в своїй поетичній творчості на румунську (щоб зробити їм приємність, він і справді написав низку віршів румунською мовою, не кажучи вже про інтенсивну перекладацьку діяльність), проте в принципі відкидав таку перспективу. «Тільки рідною мовою можна висловити власну правду, чужою мовою поет фальшивить»²⁶, — любив він повторювати. Він надто добре розумів, що справжній прорив у Румунії, де до того ж дедалі відчутнішим ставало комуністичне панування, був неможливим. Це розумів також його старший друг, який думав при цьому про свої контакти на Заході, щоб допомогти Паулю налагодити зв'язки з літературним життям німецькомовних країн.

Ще під час перебування Целана в Бухаресті Маргул-Шпербер надіслав багато його віршів, до яких він додав відповідний коментар, швейцарському есеїстові й літературному критикові Максу Рихнеру (1897–1965), тодішньому шефові культурного від-

²⁵ Petre Solomon. *Erinnerungen an Sperber*, S. 4.

²⁶ Israel Chalfen, *Paul Celan*, S. 148.

ділу цюрихської газети «Die Tat». Рихнер був у захопленні від цих віршів і виявив готовність надрукувати їх у своїй газеті, що й справді реалізувалося в літературному додатку до «Die Tat» від 7 лютого 1948 р., де було вміщено 7 віршів Целана з коротким вступним словом М. Рихнера. Але, мабуть, у своєму супровідному листі до Рихнера Шпербер змалював розрив між німецькою мовою поезії Целана та румунським оточенням, у якому він виріс, як настільки непереборну суперечливість, що це привело до непорозуміння. Отож у вступній примітці Рихнера, яка, щоправда, має тільки підпис «редакція», читаємо: «Пауль Целан, який виріс у румунському селі, завдяки дивному збігові обставин засвоїв німецьку мову і опинився в лоні нашої поезії. У власний, разюче прекрасний спосіб підніс він свій голос у її хорі, наново народившись у первинно чужій стихії як поет»²⁷. Таким чином, Рихнер перетворив Целана з румунського громадянина на етнічного румуна і оселив його, крім того, на селі. Тому-то й німецька мова молодого поета, яка була для нього рідною, виглядає в цій примітці якимось незбагненим дивом.

«Життєвий план» Целана — стати німецьким поетом — міг, однак, здійснитися тільки на вільному Заході, отож він наважився на втечу з Румунії. Він попрощався з Маргул-Шпербером та ще з кількома найближчими друзями і таємно покинув

²⁷ Die Tat (Zürich). 37. Jg., vom 7. Februar 1948, S. 11.

у грудні 1947 р. країну. Коли перед самим Різдом, після виснажливої подорожі через Будапешт, він прибув до Відня, то найперше звернувся до віденського поета й видавця журналу «Plan» Отто Базіля, якому Маргул-Шпербер ще 9 жовтня 1947 р. надіслав рекомендаційного листа з характеристикою поезії Целана та рукопис першої збірки «Der Sand aus den Urnen». Цей захоплений, багато разів цитований лист є, безперечно, вершиною шляхетного вболівання Маргул-Шпербера за свого молодшого друга. Тут Маргул-Шпербер ще раз показав себе у всій своїй безмежній душевній величі, як і в своєму унікальному дарі майже пророчно передбачити масштаб поетичного таланту молодого Целана та його значення для німецької лірики повоєнного часу, коли він звертається до О. Базіля з такими словами: «Надсилаю Вам разом з цим листом рукопис віршів Пауля Целана «Пісок із урн». Не випереджуючи Вашої, безперечно, авторитетнішої оцінки, я хотів би все-таки сказати Вам, що Пауль Целан є *тим* поетом нашого західно-східного ландшафту, якого я очікував від нього добру половину людського віку і який це сподівання щедро винагороджує. Він народився 1920 року і жив винятково тут, у Румунії, себто в ненімецькому мовному оточенні. Однак його вірші, здається, доводять, що існує світлосяйний дух мови, який не обмежується живим спілкуванням від уст до уст. З усіх форм вислову наймолод-

шої німецької поетичної генерації його творчість видається мені найсвоєріднішою і найоригінальнішою; щоправда, вона нелегко дається читачеві і вимагає від нього люблячої відкритості, готовності й віддачі. Не те, щоб реалії його поезії розігрувалися в якомусь міфічному просторі — світло, яке в них дримає, витікає гейби з іншого спектру — поетична дійсність також трансфігурована, це, так би мовити, астральне тіло цієї дійсності, яке чатує на нас. Емоціональне, сонорне, візіонерське — все несе в собі знаки зміщення, асоціація є асоціацією сну, яка намацує — в тому числі й мовну — цілину. Я — на свій скромний розсуд — вважаю, що «Пісок із урн» є найважливішою німецькою поетичною книгою цих останніх десятиліть, єдиним «ліричним» відповідником до творчості Кафки»²⁸.

Після того, як О. Базіль прочитав рукопис із віршами Целана, він повністю погодився з характеристикою Маргул-Шпербера. І вже в наступному числі журналу «Plan», яке з'явилося навесні 1948 р., він опублікував на першому місці 17 віршів Целана, а в кінці журналу — витяг з листа Маргул-Шпербера.

Одразу після свого прибуття до Відня П. Целан послав 21 грудня 1947 р. поштову листівку Шпербе-

²⁸ Otto Basil und die Literatur um 1945: Tradition – Kontinuität – Neubeginn. Hg. von Volker Kaukoreit u. Wendelin Schmidt-Dengler – Wien: Paul Zsolnay Verlag 1988, S. 56–57. [Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs 2/1988]

ру, в якій він сповістив його про «жахливо важку подорож»²⁹, позаяк регулярний рух поїздів ще не був відновлений, і він довгі відрізки шляху мусив долати пішки. Цією листівкою починається нова фаза у їхніх стосунках, яка обмежується тільки листуванням. Вони вже ніколи не зустрінуться. Проте опубліковані в 1975 р. в бухарестському часопису «Neue Literatur» листи Целана до Маргул-Шпербера дають нам унікальну можливість реконструювати подальші відносини на основі автентичних документів.

Як уже згадувалося вище, стосунки між А. Маргул-Шпербером і П. Целаном у Бухаресті розвивалися як відносини «батька» і «сина». З точки зору глибинної психології це тим більш виправдано, коли взяти до уваги, що подружжя Шперберів не мало дітей, а Целан уже не мав батьків (їх було замордовано в Трансністрії). Отож ці стосунки являли собою відчутне взаємне тяжіння і ностальгійне компенсаційне прагнення, в яких обидві сторони шукали заміни певних нереалізованих зв'язків. Біографи Целана, як правило, не звертають належної уваги на архетипний характер цих стосунків, лише зрідка, ніби між іншим, відзначаючи, що Целан убачав у своєму наставникові свого роду «батьків-

²⁹ Wolfgang Emmerich. Paul Celan, S. 69.

ську фігуру»³⁰. Однак те, що це були стосунки надзвичайної душевної інтенсивності, доводять листи Целана, які відзначаються неабиякою теплотою і за своєю стилістикою імітують мало не любовні послання.

«Мій любий, добрий пане Шпербер, — пише Целан 11-го лютого 1948 р. з Відня, — Ви, напевне, гніваєтесь, і ці рядки прийдуть, мабуть, надто пізно, щоб умиропорити Вас. Чи смію я все-таки сказати Вам, що у думках я вже багато разів писав до Вас, але відтак передумував, оскільки не міг сказати Вам *того*, що лежало у мене, але, очевидно, і у Вас, на серці [...] В одному з моїх ненаписаних листів я по-новому охрестив Вас: Мій великий і добрий покровитель Шпербер»³¹.

У свої перші віденські місяці Целанові настільки не вистачає його покровителя, що він намагається знайти йому якусь заміну. З деяким розчаруванням повідомляє він про те, що О. Базіль, після перших дружніх зустрічей, тепер «відчутно віддалився», проте хтось інший прийняв його «у своє серце, чи, принаймні, у передсердя, — художник Едгар Жене, він став моїм тутешнім Шпербером — о, звичайно, меншим, ніж Ви»³².

³⁰ John Felstiner. Paul Celan. Eine Biographie. München: Beck 1997, S. 244.

³¹ Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 50–51.

³² Там само, с. 50.

Пошана Целана до Шпербера, яку він виніс із Бухареста, не зникла й на Заході. Можливо, вона навіть зросла, позаяк особистий контакт був уже неможливим, а спомини дедалі більше просвітлювали образ «доброго велетня». «Тема» Шпербера знову і знову зринала у його розмовах з новими друзями, які вчилися на віддалі любити «духовного батька» Целана. Так трапилося, наприклад, з подружжям — Едгаром та Ерікою Жене. Після того, як Целан вже покинув Відень і перебрався до Парижа, Еріка Жене, інспірована цими розмовами, написала 21 липня 1948 р. Шперберу надзвичайно сердечного листа, який свідчить про те, що той, завдяки невтомному уславленню з боку Пауля, перетворився у Відні майже на міф.

«Вельмишановний пане Шпербер, — читаємо там, — я такою мірою зобов'язана Вам, що мушу Вам про це сказати, навіть якщо Вам це й зовсім нецікаво. Вже та обставина, що Ви взагалі існуєте, і що в одному давньому журналі можна прочитати чудовий пасаж про чоловіка, “який зі Сторожинця, що біля Чернівців, сумлінніше опікується інтересами...” і т.д., сама по собі варта вдячності, а недавно Базіль дав мені Ваш вірш “Етимологія”, який настільки гарний, що я з гордістю і задоволенням показую його всім людям, які розуміють, що таке поезія, [...] А третя частина нашого вдячного боргу полягає в тому, що Ви, очевидно, були першим, хто розпізнав у Паулі поета! І Ви послали його нам, і він

прийшов і приніс нам свої вірші й себе самого. Тут також небагато людей розуміє, яким прекрасним дивом цього світу він є, але ті, хто це збагнув, ніколи не зможуть забути цього. І я гадаю, що яблучко, яке Ви покотили, знайде вірний шлях — якщо дурість людей не сильніша за його геніальність. Мені хочеться ще сказати Вам, пане Шпербер, що він настільки зобов'язаний Вам, як можна бути зобов'язаним людині, котру любиш і поважаєш. Не було жодного дня, коли б він не говорив про Вас. Отож ми — мій чоловік і я — знаємо про Вас дуже багато й любимо Вас як давнього друга або родича»³³.

Інше коло друзів, з яким Целан спілкувався у Відні, утворювали молоді письменники Міло Дор і Рейнгард Федерман. Вони були не менше вражені особистістю й лірикою Целана. Їм Пауль також багато розповідав про своє чернівецьке й бухарестське життя, а також про свого старшого колегу і друга А. Маргул-Шпербера. Ці розповіді, мабуть, глибоко запали їм в душі, позаяк один із головних героїв їхнього опублікованого в 1953 р. роману «Інтернаціональна зона», дія якого відбувається у Відні, носить ім'я Петре Маргул. Тут автори контамінували елементи імен двох найближчих бухарестських друзів Целана — Петре Соломона і Альфреда Маргул-Шпербера. Біографічне тло цього фіктивного літературного героя багато в чому збігається з Цела-

³³ Там само, с. 53.

новим. Як і Целан, він також злидений єврейський втікач з Румунії, матір якого замордували нацисти. Подібно до Целана, він наважується у фіналі твору покинути Відень і переселитися до Парижа. Окрім цих зовнішніх паралелей, помітна деяка схожість і в рисах характеру. Щоправда, сама дія цього кримінального роману відбувається в середовищі перекупників і спекулянтів, куди втягнутий також Петре Маргул. «З огляду на численні біографічні деталі та особисті риси, — зазначає Джеррі Гленн, — Целана легко можна впізнати у симпатичному Маргулі»³⁴.

Що, однак, насамперед пов'язувало Целана і Маргул-Шпербера в Бухаресті, то це, звичайно, їхнє поетичне покликання. Воно й надалі залишається основною темою їхнього листовного діалогу. Целан інформує свого кореспондента про підготовку своєї першої поетичної збірки і про (на жаль, не реалізований) намір Едгара Жене видати сюрреалістський номер журналу «Plan» з роботами віденських сюрреалістів, про свої нові вірші й про відвідини Отто Базіля у Відні чи Людвіга фон Фікера в Іннсбруку. Він просить Маргул-Шпербера допомогти йому при виборі віршів для книги «Пісок із урн» і виражає захоплення поезіями свого старшого колеги («Етимологія»), надсилає йому щойно написане і

³⁴Jerry Glenn. Paul Celan in Wien. In: In memoriam Reinhard Federmann. Hg. von Milo Dor. Wien: Löcker & Wögenstein 1977, S. 106–107.

сповіщає про свої перші поетичні успіхи. «Що мене особливо порадувало, — пише він Маргул-Шперберу стосовно своїх відвідин Людвіга фон Фікера, — це те, що він торкнувся єврейської проблематики моїх віршів, — Ви знаєте, як багато це для мене важить. Отож я можу пишатися собою, і цим я завдячую насамперед Вам, мій любий, любий пане Шпербер. Я говорив також про Вас, і Людвіг фон Фікер згадав Вашу книжку [...], отож я був подвійно щасливий»³⁵.

Цю першу, досить активну фазу листування, яка припадає в основному на віденський період Целана і хронологічно охоплює першу половину 1948 року, можна охарактеризувати як час їхньої найжвавішої і найбезпосереднішої кореспонденції. З переїздом Целана до Парижа в липні 1948 р. настає довга пауза, яка розтягується приблизно на 12 років, під час якої листування майже зовсім припиняється. Чи, може, ці роки просто гірше задокументовані? Адже видається мало реальним, щоб такий близький людський і духовний зв'язок раптом обірвався на більше, ніж десятиліття. На користь того, що контакти між ними не зникли, свідчать також деякі пасажі з листів до Петре Соломона, які відносяться до цього періоду: «Я пишу до Шпербера а *tes bons soïn* [на твою адресу]»³⁶ або «А нашому доброму Шперберу я сердечно дякую за книжку його поезій

³⁵ Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 52–53.

³⁶ Petre Solomon. Briefwechsel mit Paul Celan 1957–1962. In: Neue Literatur (Bukarest), 1981, Heft 11, S. 75.

«L'heure de Sperber». Пауль Целан — Альфред Маргул-Шпербер

в румунських перекладах»³⁷. Отож можна припустити, що ці контакти продовжувалися в іншій формі: окружними шляхами, через посередництво інших осіб, через взаємні присвяти в книгах і т.д. Як завершальний акорд віденського періоду можна розглядати адресовану Шперберу 10 вересня 1948 р. з Парижа поштову листівку, яка містить тільки віршований текст «Auf Reisen» («У мандрах»): свого роду привітальний і прощальний змах в одному жесті:

Це година, яка замість пошту вгорта тебе хмарою пилу,
вона робить твій дім у Парижі
жертвником твоїх долонь,
твое чорне око — чорнющим оком.

Це дворище, де вже готова упряж для твого серця.
Грива твого волосся воліє затріпотіти на вітрі,
та їй це не вільно.
Ті, що лишилися й махають услід, не відають цього³⁸.

Друга фаза інтенсивної кореспонденції відноситься до 1960-х років і відображає глибоку депресію Целана, ба навіть відчай у зв'язку з сумно відомою аферою Клер Голль. А. Маргул-Шпербер знав поетичне подружжя Івана та Клер Голль ще зі своїх паризьких часів і був, власне кажучи, «призвідцем» Целанового знайомства з ними.

³⁷ Там само, с. 77.

³⁸ Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 54.

В своєму листі від 30 липня 1960 р. Целан детально викладає всю «передісторію» цієї афери, пов'язуючи її з проявами неонацизму в Німеччині. На всю підступність підлих звинувачень у плагиаті він відповідає мовчанням, щоб «не робити їй люб'язності своїм реагуванням»³⁹, однак ми відчуваємо, який незмірний біль стоїть за цим. Особливо боляче вразило його цинічне твердження Клер Голль про те, що історія його замордованих батьків є «легендою», яку він «вміє розповідати таким трагічним тоном». Тому він просить у Маргул-Шпербера автографи всіх своїх ранніх віршів і перекладів, які залишилися у старшого колеги та в бухарестських друзів, щоб мати у своєму розпорядженні якомога більше доказового матеріалу проти звинувачень підступної вдови. І він завершує цього листа гіркими словами: «Ах, знаєте... Я вже часто запитував сам себе, чи не краще було б, якби я залишився біля буків моєї вітчизни...»⁴⁰.

На цей повний відчаю лист Маргул-Шпербер, здається, не відповів. Задавнена хвороба серця прикувала його на багато місяців до ліжка. «Я дуже сподівався на відповідь, — пише Целан через півтора року, 8 лютого 1962 р., ненав'язливо наголошуючи, якою важливою була для нього ця відповідь. — Аж ось я чую від одного віденського публіциста, Вольф-

³⁹ Там само, с. 56.

⁴⁰ Там само.

ганга Крауса, що з Вами не все гаразд. Від усього серця я бажаю Вам всього-всього доброго”⁴¹.

Чого очікував Целан від свого старшого друга? Чи розраховував він на те, що Шпербер публічно підніме свій голос у цій наклепницькій кампанії? Це припущення вірогідне, адже хто ще знав тоді творчість Целана від її найперших початків краще, ніж його невтомний заступник? Однак він знав також, як ніхто інший, інтриганську сутність Клер Голль, з якою мав сумний досвід спілкування ще у 1920-ті роки. Отож він був, може, єдиною людиною, котрій були відомі всі відкриті й приховані причини цієї афери й чие слово в цій історії могло бути вирішальним. Чи, може, Целан просто хотів почути від свого старшого друга слово розради, шукав його поради, хотів вилити йому свій жаль? Можливо, Целан потребував у своїй паризькій самотності насамперед співрозмовника, який міг би морально підтримати його, тому він звернувся у своїй скруті до людини, яку вважав своїм духовним батьком і яку зараховував до своїх найближчих друзів, до якої він мав абсолютну довіру. На жаль, Маргул-Шпербер був у той момент фізично не спроможний підтримати його. Целан зрозумів і прийняв це, хоча тодішнє мовчання Шпербера мусило глибоко образити його.

⁴¹ Там само.

Реакція Шпербера надійшла значно пізніше, після того, як він трохи оговтався від своїх фізичних страждань. У своєму листі від 1 березня 1962 р. він, нарешті, висловлює своє ставлення до даної історії, пояснюючи Целанові причини свого мовчання. «З початку 1962 р. я важко хворий, — пише він. — Важка сердечна недуга, пов'язана з безнадійною відмовою апарату травлення — у фатальній колюзії — вже не раз приводила мене до краю могили. Коли прийшов Ваш перший лист, я вже багато місяців перебував у лікарні [...]. Весь час мене терзають докори сумління — чому я свого часу не застеріг Вас від пані Голль. Сорок років тому вона також безперервно плела інтриги між мною і своїм чоловіком, так що врешті-решт Голль приходив тільки до мене, оскільки я уникав його дому. Однак вона була, як з'ясувалося пізніше, тільки сліпим інструментом у розв'язуванні того цькування проти Вас, до якого, ймовірно, дійшло б і без неї. Я не можу збагнути, як Ви так близько берете до серця все це свинство — бо ж хіба може воно бодай на йоту змінити реальний факт Вашого провідного становища у німецькій ліриці? [...] Якби Ви знали, що казав про Вас Ганс Майер, який навесні був тут [...], тоді Ви наплювали б на весь цей гавкіт і сморід [...]. Заради Бога, любий Паулю, Ви ж повинні усвідомити собі, хто Ви є і яке значення має Ваша творчість. Гучне дзеленькання часу ще ніколи не могло утвердитись надовго. —

Я шанобливо зберіг, найдорожчий і найвірніший друже, всі Ваші рукописи...”⁴².

Як багато значила для Целана ця дружня моральна підтримка, засвідчує його відразу по тому написаний лист від 9 березня 1962 р., в якому він якнайсердечніше дякує Шперберу за його відповідь: «Відтепер ми вже не самі. (Адже не тільки у ФРН, — але й тут у нас нема нікого)», — скаржиться він. Його туга за людським співчуттям і теплом такі безмірні, що він, зазвичай замкнутий і заглиблений в себе, апелює майже до всіх своїх знайомих, проте знову й знову мусить розчаровуватися їхньою реакцією. «Мені не хочеться [...] нав'язувати Вам надто багато нових тягарів — найохочіше я послав би Вам копії численних листів, які я понаписував за останні два роки: всі ці листи були правильними, всі адресати — фальшивими...” Перед ним ширяє щось на кшталт образу недосяжної людської солідарності, позаяк він почуває себе у західному світі дедалі ізольованішим. І він тужить за часом, проведеним на Буковині й в Бухаресті, де він мав ще справжніх друзів: «У своїй [...] промові з приводу присудження Бюхнерівської премії [...] я, між іншим, сказав, що я знову там, де я починав. — Авжеж, я знову там, саме там. Разом з тим “no pasarán”, що стоїть у вірші “Шібболет”: цього панове в Західній Німеччині також не можуть мені простити...”⁴³.

⁴² Barbara Wiedemann (Hg.). Paul Celan – Die Goll-Affäre. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 511–512.

⁴³ Briefe an Alfred-Margul-Sperber, S. 58.

Неонацистські рецидиви в Німеччині початку 1960-х років стають для Целана дедалі нестерпнішими, вони стають його основною проблемою, перетворюються майже на «*idée fixe*». Він воює з ними при кожній нагоді, і його висловлювання дедалі похмуріші. Це добре відчутно і в листах до Маргул-Шпербера. Проте він знаходить для свого старого друга також інші слова й теми, торкаючись кожного разу того, що їх об'єднує. Він сповіщає йому про свою нову й майже завершену збірку віршів «*Die Niemandrose*» («Нічийна троянда») і долучає «гіркий» вірш, який він спершу хотів назвати «*Eine deutsche Weise*» («Німецький мотив»). Йдеться тут, очевидно, про «Шахрайську і злодійську баладу, співану в Парижі, поблизу Понтуаза, Паулем Целаном з Чернівців, біля Садагури», яка з обома своїми топографічними вказівками мусила мати для Маргул-Шпербера особливу звабу. Він хоче надіслати йому томик своїх перекладів Єсеніна і свою промову «Меридіан». І він знову тужить за своїми румунськими друзями. «Коли б я міг, як Ганс Майер, приїхати в Бухарест! Але робота в *École Normale* не залишає мені часу»⁴⁴. Щоб підтримати свого хворого друга у скруті, він намагається в іншому, через три дні написаному листі, «говорити про веселіші речі, ніж досі: про щось зі сфери сполучених посудин, про щось «меридіаноподібне». «Ви знаєте, що я вже багато ро-

⁴⁴ Там само, с. 58.

ків маю Вашу книжку «Параболи ландшафту»? (Мій примірник з дарчим надписом залишився в Корінни...) [бухарестська подруга — П.Р.]. — Я витягнув її, «сповнений передчуття і спраглий дії», як каже Томас Манн, в одного букініста з-під велетенського стосу різних книг”⁴⁵.

На цей час припадає також написаний 12 вересня 1962 р. в Моасвіллі, тільки в копії збережений лист, який містить незвичне для Целана — за своєю інтимністю й сердечною теплотою — зізнання. Целан інформує свого друга про підготовку невеличкої книжечки вибраних поезій у видавництві Фішера, на яку він дав згоду, власне кажучи, шкільного видання, яке відкривається присвяченим Маргул-Шперберу вже багато років тому віршем «Стріла Артеміди». І далі він пише: «Отож Ваше ім'я стоїть там, де воно завжди стояло: на початку того, що спонукало мене йти шляхом, яким я йшов, зі словами нашої мови, Вашої і моєї. Ви завжди були для мене взірцем, любий Альфреде Шпербер, я ніколи не забував, чим я Вам зобов'язаний і — якщо я смію сказати також і це — : за Вашим прикладом я передавав далі й дарував те, що мені потрапляло до рук, з пережитого й прочитаного, з прочитаного й пережитого. У певному сенсі мій шлях є ще раз Вашим, як і Ваш, він починається біля наших рідних гір і буків, він вивів

⁴⁵ Там само, с. 59.

мене, — жартівливо мовлячи, „карпатофіксованого”, далеко у Транскарпатське»⁴⁶.

Тут Целан намагається стояти якомога ближче до свого турботливого ментора, часом навіть здається, немовби він прагне ідентифікувати себе з ним. Якщо взяти до уваги відмінність естетичних модусів і поетичних манер, то це прагнення до ідентифікації тим більше дивує. Цей парадоксальний феномен намагався свого часу пояснити Генріх Штілер, застерігаючи водночас від «надто поспішних аналогій»: «Шпербер, — пише він, — залишається взірцем і прикладом для Целана; приміром, у своїй безкорисливій готовності до покровительства, у своїй терпимості до тих, хто пише інакше, у своїй глибокій любові до німецької культурної традиції. Але, на відміну від свого молодшого колеги, Шпербер був консервативнішим автором, консервативним у сенсі орієнтації на прості, класичні форми, оберігати які в часи фашистського варварства йому видавалося найважливішим завданням. Поетична ж мова Целана мусила пройти, — тут Г. Штілер цитує Бременську промову Целана, — «крізь своє власне безгоміння, пройти крізь страхітливе оніміння, пройти крізь тисячі темряв смертоносного промовляння». «„Збагачена” усім цим», вона не могла залишатися тим, чим вона завжди була для Маргул-Шпербера,

⁴⁶ Там само, с. 59.

якому вдалося уникнути депортації й „трудового” табору: медіумом стилізації пейзажу, неоромантичним контрапунктом до цинізму влади»⁴⁷.

Г. Штілер обмежує спорідненість між Шпербером і Целаном, власне кажучи, тільки зовнішніми, паралітературними чинниками. Натомість він наголошує на консерватизмі Шпербера, який у сфері форми віршів цілком очевидний. Проте ледве чи витримує критику спроба змістити Маргул-Шпербера у сферу «сентиментальних кліше неоромантично-візіонерського», як це має місце в іншій його праці⁴⁸. Вже у своїх перших збірках «Параболи ландшафту» (1934) і «Таємниця й зречення» (1939) Шпербер зовсім не був клішеподібним і сентиментальним, нерідко він навіть наважувався на досить сміливі модерністські експерименти. Однак його творчість потрібно розглядати у контексті часу і не забувати, що цю творчість дуже високо оцінювали такі особистості, як Герман Гессе, Йозеф Вайнгебер

⁴⁷ Heinrich Stiehler. Muß ich das wissen, um zu verstehen? Nachträgliches zu Israel Chalfens Biographie der Jugend Paul Celans und einer Rezension Peter Horst Neumanns. In: Zeitschrift für Kultur-austausch. 32. Jg. 1982 / 3. Vj. [Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981]. – Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, S. 233.

⁴⁸ Heinrich Stiehler. Paul Celan, Oskar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Ansätze zu einer vergleichenden Literatursoziologie. Frankfurt am Main; Bern; Cirencester/U.K.: Peter Lang 1979, S. 36.

чи Райнгольд Шнайдер, і що Целан належав уже до наступної поетичної генерації, яка мала зовсім інші поетологічні уявлення. Прагматичнішою видається в цьому сенсі позиція румунського германіста Георге Гуцу (Джордже), який вказує не стільки на відмінності, як радше на спорідненості й паралелі в поезії обох авторів. «У Шпербера можна часто зустріти місця, які, без сумніву, демонструють свою приналежність до образного світу Целана»⁴⁹, — стверджує він. Докори, які Г. Штілер закидає Маргул-Шперберу, можна віднести й на карб інших буковинських авторів, «включаючи більшу частину віршів Целана до „Фуги смерті”»⁵⁰. Крім того, Шпербер аж ніяк не прагнув у своїй ліриці до «стилізації ландшафту». Його поетична мета — «досягнути праобразу» — сформульована ним у передмові до збірки «Параболи ландшафту», означала, як підкреслював його румунський колега Александу Філіппіде, «пошуки глибшої суті речей [...] Іншими словами, поет є шукачем абсолютного, адже цей „праобраз”, цей архетип є не що інше, як поетичний абсолют»⁵¹,

⁴⁹ George Guțu. Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens. Universitatea din București 1990, S. 136 (hektographiert).

⁵⁰ Winfried Menninghaus. «Czernowitz/Bukowina» als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur. In: Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 1999, H.3/4, S. 356.

⁵¹ Alexandru Philippide. Die Dichtung Alfred Margul-Sperbers. In: A.Margul-Sperber. Geheimnis und Verzicht: Das lyrische Werk in Auswahl. Bukarest: Kriterion 1975, S. 5.

що великою мірою співзвучний не тільки з поетичною концепцією Рільке (його т. зв. «вірші-речі»), але й з невтомними поетологічними пошуками Целана.

У своїх пейзажних поезіях Маргул-Шпербер завжди прагнув розшифрувати якесь таємне послання природи, магічний зміст, «параболу» людського життя і глибоку екзистенційну загадку. Назвемо тут, як приклад, його численні вірші про дерева. З повним правом підкреслював це А. Кіттнер, коли говорив: «Шпербер не обмежувався самим лише відтворенням пейзажної картини, а прагнув проникнути в її символічний характер, розкрити певною мірою внутрішнє, „друге обличчя” цього пейзажу»⁵². Це «друге обличчя» речей і явищ прагнув віднайти через глибинні пласти словесної семантики у своїй поетичній творчості й Пауль Целан. В одному зі своїх поетологічних віршів з книги «Fadensonnen» («Волокнисті сонця») він формулює цю програму цілком недвозначно, коли вимагає:

Вистели печери слів
шукарами пантер,

розправ їх, руном наверх і досподу,
сенсом наверх і досподу,

⁵² Alfred Kittner. Alfred Margul-Sperber – der Mensch und das Werk, S. 603.

дай їм передсердя, шлуночки, клапани
й дикі пустки, парієтально,

і слухай їх другий,
щоразу другий і другий
тон⁵³.

Загалом можна стверджувати, що між Шпербером і Целаном існує набагато більше точок дотику, ніж це зазвичай вважається. Так, наприклад, Едіт Зільберман вказує на те, що рання поезія Целана перебуває «майже цілковито під знаком метафорики природи», яка була такою типовою для Шпербера, а вплив румунської народної поезії (дойна) можна помітити не тільки у Шпербера, але й у Целана⁵⁴, як це, скажімо, засвідчує присвячений пам'яті замордованої матері вірш «Осокорє, ти в пітьмі сивієш...». На значення віршів Маргул-Шпербера, присвячених матері, особливо їхніх ірреально-хитких образів і темного містичного тону для ранньої творчості Целана вказували свого часу Ізраель Халфен⁵⁵ та Горст Фассель⁵⁶. Феномен мови однаковою

⁵³ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 252.

⁵⁴ Edith Silbermann. Paul Celan und die Bukowina. Von der Wirkung der Herkunft. In: Pannonia. 14. Jg., N 1, Frühling 1986, S. 11–12.

⁵⁵ Israel Chalfen. Paul Celan, S. 143.

⁵⁶ Horst Fassel. Sprachliche Anverwandlung des Vorgegebenen.

«L'heure de Sperber». Пауль Целан — Альфред Маргул-Шпербер

мірою цікавив їх обох і впливав на них, тієї німецької мови, якій нацистськими спотвореннями було завдано таких глибоких ран. Травма диявольського розриву між «Muttersprache» і «Mördersprache», між бестіальною бруталністю і найвищим гуманістичним покликанням німецької сутності й німецького духу спонукали Маргул-Шпербера написати наприкінці Другої світової війни вірш під назвою «Aus dem Schlaf gesungen» («Співаючи вві сні»), в якому він продемонстрував це болюче поєднання з вражаючим риторичним жестом:

Коли утямлять покоління нові,
що Кант і Гітлер — однієї крові,
вони сахнуться від такого лона –
народу Фауста і фауст-патрона.

Бо мова, що слова ці породила,
що мудреця і вбійника зростила,
таїть питання болісно-полинне:
чи є в ній також рима до людини?⁵⁷

Про це йдеться і в листі Целана до Шпербера від 12 вересня 1962 р., де він засвідчує йому свою незлам-

Notizen zur Lyrik Paul Celans. In: Literatur und Kritik (Salzburg). 1978, N125, S. 263–273.

⁵⁷ Welch Wort in die Kälte gerufen: Die Judenverfolgung des Dritten Reichs im deutschen Gedicht. Ausgewählt u. herausgegeben von Heinz Seydel. Berlin: Verlag der Nation 1968, S. 489.

ну вірність ідеалам молодості й свою незмінну внутрішню сутність. «Щось таке, — пише він, — що часто являється мені сьогодні, як і Вам у часи нацизму, щось зіспрагле рими, неримоване — слово *Mensch* (людина) — воно оживає і зживається з римою, коли я адресую Вам чи іншим друзям — з такої далекої далини таким близьким — якусь думку чи рядок, саме це відбувається зараз, і це Зараз означає Завжди, ото ж я, полонений численними видавництвами [...], все ще є тим, котрого Ви знаєте, котрому Ви відкрили стільки віршів — а отже й світів — всупереч усьому незашнурований, незв'язаний...»⁵⁸. Целанівський новотвір «*Menschen-und-Juden*» знаходить цю риму, — вважає Джон Фелстайнер: «*Menschen-und-Juden, / das Volk-vom-Gewölk*»⁵⁹.

Між цими двома такими різними й водночас такими подібними поетами існували незримі узи, які єднали їх. У своєму ставленні до Маргул-Шпербера Целан за всі ці роки майже не змінився. Зворушлива його турбота про хворого друга, коли він, наприклад, довідується від П. Соломона, що той перебуває в лікарні: «Мене втішає думка, що він знаходиться в добрих руках і добре доглянутий. Я від усього серця сподіваюся, що він незабаром одужає», — пише він П. Соломону й просить його показати хворому ці

⁵⁸ Briefe an Alfred Margul-Sperber, S. 60.

⁵⁹ John Felstiner. Paul Celan. Eine Biographie, S. 250–251.

рядки⁶⁰. При допомозі Жизель він посилає йому медикаменти, які не доступні Шперберу в Бухаресті⁶¹. Тільки єдиний раз він демонструє певне роздратування, коли Шпербер в одному з листів закидає — напевне, не надто вдалий, — жарт у зв'язку з аферою Клер Голль. Позаяк Целан завжди надчутливо реагує на цю болючу тему, то тут спрацьовує чисто емоційний рефлекс: «Мені зовсім не до смаку жарти Шпербера, — читаємо в листі до П. Соломона від 2 серпня 1965 р. — Він старий, він хворий — мені б не хотілося завантажувати його пробами тої „літератури“, яка і далі циркулює повсюдно моїм коштом. Однак мені також не хотілося б, аби на мою адресу щось дофантазували. Тепер не час для фольклору такого роду. Навіть для метафольклору. — Вже віддавна я веду тривалу боротьбу, боротьбу солідарної з поезією правди...»⁶². Цими словами, що є ремінісценцією «Поезії і правди» Йоганна Вольфганга Гете, Целан показує свою власну безкомпромісність у справі, яка стала його злим фатумом. Водночас вони сигналізують і стан тривожного душевного

⁶⁰ Petre Solomon. Briefwechsel mit Paul Celan. 1957–1962. In: Neue Literatur (Bukarest). 32. Jg., 1981/11, S. 79.

⁶¹ Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. B. 1. Suhrkamp Verlag 2001, S. 365.

⁶² Petre Solomon. Zwanzig Jahre danach: Erinnerungen an Paul Celan. – In: Neue Literatur (Bukarest), 33. Jg., 1982/11, S. 31.

напруження, а також певного роздратування, які були першими вісниками ще більшого нещастя.

Обом час був уже відміряний. 7 грудня 1966 р., приблизно за місяць до смерті Шпербера, Целан відправляє своєму менторові останнє послання. Він вкладає його в лист П. Соломона, який в той час гостював у Парижі. Тон цього послання геть іронічний, проте він не може завуалювати змісту, що має мовби прощальний характер, коли Целан пише: «„L'heure de Sperber“ („Година Шпербера“): Так щойно сказав, уже не вперше, наш добрий [...] Петер, який, крім інших своїх промахів, уже вичерпав нам пів-Сени й до того ж переправив численні матеріальні й нематеріальні пам'ятки культури у напрямку Дембовиці — так, здається, зветься бухарестська Шпрее? „L'heure de Sperber“: бозна яка велетенська, „надшпреейна“ година, відкрита в усі напрямки світу цієї нашої не тільки посткаканійської екзистенції, — але так само і в усі напрямки пекла. (Авжеж, з розгорнутого тому Мішо — Ви були, двадцять років тому, першим, хто звернув на нього мою увагу, а тоді можна ж було дістати лише дві-три його речі, — лине на нас, а значить і на ці рядки, „Prince de la nuit“ („Принц ночі“), а поміж ними ще й „Contre“, водночас вказуючи і руйнуючи шлях). — Так, багато чого, здалека і ще далі, ніж здалека, й нині живе у серці — і Ви, любий Альфреде Шпербер, у самому центрі»⁶³.

⁶³ Briefe an Alfred Sperber, S. 61.

Смерть Шпербера 3 січня 1967 р. — хоча після тривалої хвороби вона й не була вже надто несподіваною — приголомшила Целана. Він випадково довідався про це з німецької газети («Die Welt»). Відтак прийшов лист від Петре Соломона з Бухареста. Целан відповідає на нього того ж дня, 9 січня, й описує в небагатьох скупих словах свій душевний стан після того, як до нього дійшла ця трагічна звістка: «Я вийшов на вулицю, було холодно, я шукав, як це часом зі мною буває, свою північ (яка безсумнівно лежить трохи на Сході). Це ще раз була, з морозом і його подихом, „година Шпербера“ („l'heure de Sperber“), його, так би мовити, тотальна година. Mi-ea a năduseală, a lacrimă (Мене кидало в піт, душили сльози — рум.). A wipping (Душив плач — англ.). Я подумав, чи не полетіти літаком. Відтак я відмовився від цього наміру»⁶⁴. Він називає життя Шпербера «трохи анахронічним, трохи катахронічним [...] — як і всяке життя поета» — і не виключає, напевне, із цього кола й себе самого. «Всі поети — жиди», — мовлячи словами Марини Цветаєвої, які він зробив епіграфом до свого вірша «Und mit dem Buch aus Tarussa» («З книгою із Таруси») зі збірки «Die Niemandrose».

«Після смерті Шпербера, — згадує Янош Сас, — Пауль Целан розповідав мені в Парижі про ньо-

⁶⁴ Petre Solomon. Zwanzig Jahre danach, S. 32.

го досить часто. Тільки тоді я збагнув, що цей чоловік, який виглядав, як велетенські дерева Буковини, був не тільки видатним поетом, але й упродовж війни та після неї цілою інституцією; людиною, яка разом із кавою й бутербродом давала молодим німецьким і румунським поетам також добре напутнє слово, яке згодом допомагало їм рухатися далі. Отож він був одним із тих людей, про яких прийнято казати, що якби їх не існувало, то їх потрібно було б вигадати»⁶⁵.

Те, що ця неординарна особистість була в житті Пауля Целана, слід віднести до найщасливіших спіткань, які доля спроможна подарувати своїм улюбленицям.

⁶⁵ János Szasz. Die Geschichte eines fundamentalen Witzes. In: Neue Literatur (Bukarest). 24. Jg., 1973/9, S. 6.



«Вони мовили
сяйно і темно»:

Пауль Целан та Інгеборг Бахман
як закохана пара





17 травня 1948 р. молода віденська студентка Інгеборґ Бахман сповіщає своїм батькам у Клагенфурт про свої відвідини сюрреалістського художника Едгара Жене, «де було дуже мило» й де в її поле зору «дещо потрапив відомий поет Пауль Целан»¹. Хоча й означення «відомий» було тут доволі далеким від істини, позаяк Целан був лише початківцем, перша поетична збірка якого «Der Sand aus den Urnen» / «Пісок із урн» ще тільки чекала своєї публікації у невеличкому віденському видавництві, однак таке цілеспрямоване зацікавлення його особою свідчить про інстинктивне почуття симпатії, яке вже тоді пробудилося в найпотаємнішому куточку її серця. Через декілька днів у Клагенфурт надходить новий лист, де перше побіжне зауваження конкретизується і розвивається: «Сьогодні трапилося ще дещо. Сюрреалістський поет Пауль

¹ Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan- Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008, S. 251.

Целан [...], який є надзвичайно привабливим, чудесним чином закохався в мене, і це додає мені в моїх монотонних трудах трохи гостроти. [...] Моя кімната зараз нагадує макове поле, оскільки він має звичку осипати мене цим сортом квітів»². Приблизно через місяць, 25 червня 1948 р. (в цей день їй виповнюється 22 роки), молода дівчина, сповнена гордошів, повідомляє, як щедро вона обдарована своїм новим другом, старшим від неї на вирішальних шість років: «Від Пауля Целана — два розкішні томи сучасного французького малярства з останніми творами Анрі Матісса й Сезанна, том Гілберта Честертона (знаменитий англійський поет), квіти, сигарети, вірш, який віднині повинен належати тільки мені, фотографія, яку я зможу показати Вам під час канікул. (Він їде завтра до Парижа). Тому вчора, напередодні дня народження, я ще дуже святково виходила з ним у місто, ми повечеряли й випили трохи вина»³.

Так ідилічно починалося це кохання двох найважливіших протагоністів повоєнної німецькомовної поезії. Проте ця ідилія оманлива, тому що заледве можна уявити собі разючіші відмінності між двома людьми, ніж ті, які були наявні тут: він, виходець із буковинської єврейської родини з Чернівців, батьків якого було замордовано у німецькому «трудовому» таборі, і вона — донька каринтійського вчите-

² Там само, с. 251.

³ Там само, с. 251.

ля початкової школи, який вже в 1932 р. вступив до націонал-соціалістського руху. Це були не тільки нездоланні суперечності, це були два світи, розділені глибокою прірвою. Тим захопливішою є відвага молодих людей піднятися над несприятливою констеляцією політичних, національних і релігійних стосунків і протиставити всьому цьому кохання як найвищий етичний закон людського буття.

Те, що Пауль Целан та Інґеборґ Бахман зустрілися у перші повоєнні роки у Відні й стали там закоханою парою, було відомо давно. Проте їхнє листування, яке могло пролити світло на ці стосунки, виявилось на тривалий час закритим: листи Целана — в бахманівському архіві Австрійської національної бібліотеки у Відні, листи Бахман — у целанівській спадщині Німецького літературного архіву в Марбаху-на-Некарі. За цей час не бракувало спроб віднайти доступ до цих стосунків на основі слідів, залишених у творчості обох поетів⁴. Так, наприклад, вже доволі рано були відкриті переконливі

⁴ До ранніх спроб цього роду належать наступні літературознавчі праці: Sigrid Weigel. «Sie sagten sich Helles und Dunkles». Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan. In: Text + Kritik (1995), S. 123–135; Wolfgang Emmerich. Begegnung und Verfehlung. Paul Celan – Ingeborg Bachmann. In: Sinn und Form 48 (1996), S. 278–294; Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997; Otto Pöggeler. Celan und Ingeborg Bachmann. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/1998), S. 225–235; Sigrid Weigel. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften

кореспонденції між окремими віршами Целана й Бахман («Corona», «Kristall», «Todesfuge», «Erinnerung an Frankreich» Целана й «Dunkles zu sagen» «Früher Mittag», «Paris», «Hôtel de la Paix» Бахман). Напевне, найпромовистішим прикладом інтертекстуальних зв'язків обох поетів є роман І. Бахман «Маліна» — «єдина алюзія»⁵ на Целанові вірші, як висловилася якось сама Бахман, — особливо інтегрована заднім числом легенда «Таємниці принцеси Кагранської» з багатьма целанівськими цитатами, головним чином зі збірки «Mohn und Gedächtnis» / «Мак і пам'ять». Так само легко розпізнати тут і поетологічні паралелі, які демонструють спробу подолання травми націонал-соціалізму у світлі мовної критики й мовної утопії⁶, скажімо, в «Франкфуртських лекціях», де вона багато разів експліцитно покликається на

unter Wahrung des Briefgeheimnisses. – Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999; Joachim Eberhardt. «Es gibt für mich keine Zitate»: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. – Tübingen: Niemeyer 2002 [Studien zur deutschen Literatur; Bd. 165; zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 2001]; Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002; «Im Geheimnis der Begegnung». Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Hg. von Dieter Burdorf. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2003.

⁵ Christine Koschel. «Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte». In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, S. 17.

⁶ Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / Hg. von Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann. – Stuttgart; Weimar: Metzler

творчість Целана, або в новелі «Ундина йде», яка являє собою закодовану відповідь на Бюхнерівську промову Целана «Меридіан»⁷. Зіґрід Вайґель пропонує у своїй монографії про Інґеборґ Бахман детальний синоптичний огляд окремих цитат і образів із Целанових поезій, які відтак трансформовано спливають у творчості Бахман⁸.

До п'яти віршів, які Целан написав за час свого перебування у Відні в першій половині 1948 р., належить також вірш із латинською назвою «Соґопа» (вінець, корона), який, очевидно, являє собою рефлексію на кохання до І. Бахман, хоча насправді його зміст є набагато глибшим і багатшим: тут тематизується кохання і пам'ять про мертвих, в багатшаровому переплетінні:

CORONA

Осінь ласує в мене з руки своїм листям:

ми подружилися з нею.

Ми вилушуєм час із горіхів і вчимо його знову ходити:

Час вертає назад у свою шкаралуцу.

2008, S. 319.

⁷ Dagmar Kann-Coopman. Undine verlässt den Meridian. Ingeborg Bachmann gegenüber Paul Celans Büchnerpreisrede. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, S. 250–259.

⁸ Sigrid Weigel. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 420–424.

В люстерці — неділя,
у маренні спитьсся,
уста кажуть правду.

Мій погляд блукає до лона коханої:
наші очі стрічаються,
ми шепочемо темні слова,
ми кохаємось палко, як мак і пам'ять,
ми спимо, наче вина у мушлях,
як море в кривавому місячнім сяйві.

Ми стоїмо край вікна обійнявшись,
вони з вулиці нас розглядають:
вже час, щоби знати!
Вже час, щоб каміння навчилось цвісти,
щоб забилося серце в тривозі.
Вже час, щоб настав-таки час.

Вже час.⁹

Вірш містить чимало цілком експліцитних еротичних елементів, які водночас, як підкреслюють дослідники, ведуть нас до проблематики Голокосту («ми кохаємось палко, як мак і пам'ять»), проте не варто затінювати також і його реальне біографічне тло, що стосується самої любовної зустрічі, яке

⁹Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 39.

тут так само, безсумнівно, присутнє — адже воно недвозначно підтверджується листуванням¹⁰. Тому можна погодитися з Барбарою Відеман, яка пише: «У вірші „Soneta“ вкорінені обидва способи прочитання [еротика й пам'ять про мертвих — П.Р.]. Тут, здається, зроблено — хай навіть екстремальну — спробу написати вірш «після Аушвіцу». Чи здійснено цю спробу під впливом актуального любовного досвіду — і якого — для самого вірша заледве чи важливо — важливим це є хіба що для вуайеристського обходження з літературою.»¹¹ З іншого боку, цей вірш доцільно було б розглядати в руслі екзистенційної та часової проблематики — до цього схиляє бодай його тісний інтертекстуальний зв'язок зі знаменитою поезією Рільке «Осінній день» («Час, Господи. Вже літо стало ярим»), в якій мотив незворотності часу є провідним лейтмотивом.

Проте лише поява листування обох поетів, на публікацію якого, беручи до уваги його величезне історико-літературне значення, зважилися спадкоємці Целана й Бахман в 2008 р., — себто на п'ятнадцять років раніше, ніж передбачалося — уможливує новий погляд на ці стосунки. В цьому зв'язку говорять про «віху в історії літератури», захищуючи

¹⁰ Herzzeit, S. 11, 22.

¹¹ Barbara Wiedemann. Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten? In: «Im Geheimnis der Begegnung», S. 27.

ють ці листи до «найдраматичніших і найдоленосніших фактів німецької літератури після 1945 р.»¹²

На початку письмової кореспонденції стоїть вірш Целана «In Ägypten» / «В Єгипті», який молодий поет 24 червня 1948 р., до 22-го дня народження Інгеборг Бахман, власноруч надписує своїй коханій в альбом Анрі Матісса з присвятою «Für Ingeborg» / «Для Інгеборг». Це любовний вірш, який у формі біблійного декалогу декларує дев'ять заповідей кохання до чужинки, пам'ятаючи про замордованих нацистами єврейських жінок:

В ЄГИПТІ
Для Інгеборг

Ти повинен сказати оку чужинки: обернися на воду.
Ти повинен шукати усіх нероздільних з водою
в оці чужинки.

Ти повинен їх кликати з води: Рут! Ноємі! Міріам!
Ти повинен убрати їх пишно, коли лежиш у чужинки.
Ти повинен оздобити їх піднебесним
волоссям чужинки.

Ти повинен сказати до Рут, Міріам, Ноємі:
Гляньте, я ділю з нею ложе!

Ти повинен чужинку, котра біля тебе,
убрати препишно.

¹² Marko Pajević. Die Korrespondenz Ingeborg Bachmann/Paul Celan – «exemplarisch»? Der «lebensschriftliche» Anspruch der Dichtung. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 56. Jg., 4/2010, S. 519.

Ти повинен її закосичити сумом за Рут, Міріам, Ноемі.
Ти повинен сказати чужинці:
Глянь, я ділив з ними ложе!¹³

Тут також тісно переплелися між собою еротичні, історичні й релігійні аспекти. «Кохання у сценарії віденського повоєнного часу можливе тільки тоді, коли еротичне сп'яніння стає спомином про мертвих»¹⁴, — зауважує італійський германіст Луїджі Рейтані. Любовний зв'язок із чужинкою, себто неєврейкою, завдяки називанню імен єврейських жінок, які викликають старозавітні конотації, водночас переводиться у міфічну й символічну сферу.

Однак після від'їзду Целана в Париж обоє віддаляються не тільки географічно. Тільки на Різдво, себто через півроку, Бахман пише Целанові, обіцяючи йому приїхати на кілька днів до Парижа й при цьому дещо невпевнено запитує, чи він хотів би побачитися з нею — «на якусь годинку або дві»¹⁵. Можливо, за цей час були й інші листи, які не збереглися, або ж телефонні розмови, про які ми не знаємо. У всякому разі, це запитання видається доволі дивним, якщо згадати проведені разом щасливі тижні у Відні. Очевидним є дистанціювання

¹³ Herzzeit, S.7.

¹⁴ Luigi Reitani. Annäherung und Widerstand. Paul Celans Spuren in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: «Im Geheimnis der Begegnung», S. 90.

¹⁵ Herzzeit, S. 8.

закоханих, насамперед з боку Целана, коли взяти до уваги, що Бахман навіть не знає про появу його першої поетичної книжки «Der Sand aus den Urnen» / «Пісок із урн». Вона сприймає це болісно й пише: «Восени друзі подарували мені Твої вірші. Це була вельми сумна мить, позаяк я отримала їх від чужих людей і без жодного слова від Тебе»¹⁶. Як і багато закоханих, вони винаходять свою таємну мову, яку розуміють тільки обоє. Так, наприклад, Целан має у цій мові свого двійника, «брата», котрий одного разу вклав у її медальйон засушений листок, який вона буцімто загубила, в чому він тепер їй дорікає.

У перші місяці після розлучення Целан пише рідко, він обмежується головним чином поштовими картками, які містять лише кілька рядків. Проте вона не здається, вона й далі пряде їхній спільний любовний міф і знаходить для нього в листах найсердечніші слова: «Ти прийшов до мене з далекої Індії, або з іще віддаленішого, таємничого, брунатного краю, Ти для мене — пустеля і море, і все, що є таїною [...] я мусила б мати для нас прекрасний замок і забрати Тебе до себе, щоб Ти міг бути в ньому моїм чарівним володарем, у нас там буде безліч килимів і багато музики, і там ми винайдемо кохання.»¹⁷ Закохані тужать одне за одним, вони зважують перспективу нової зустрічі в Парижі.

¹⁶ Там само, с. 9.

¹⁷ Там само, с. 11.

Проте в умовлений час у серпні 1949 р. Бахман не приїздить — ймовірно тому, що має дуже багато обов'язків або з фінансових причин. Целан ображений цим і вперше після розставання пише їй цілком інтимно: «Знаєш, Інґеборґ, чому я так рідко писав Тобі упродовж останнього року? Не тільки тому, що Париж загнав мене у жахливе мовчання, з якого я й досі не виборсався; але й тому, що я не знав, що Ти думаєш про ті короткі тижні у Відні. Який висновок міг я зробити з твоїх перших, хапливо накиданих рядків, Інґеборґ? Можливо, я помиляюся, можливо, все виглядає так, що ми уникаємо одне одного саме там, де воліли б зустрітися, можливо, вина лежить на нас обох. Інколи я кажу сам собі, що, можливо, моє мовчання є промовистішим за Твоє, поза-як темрява, яка накладає його на мене, давніша. [...] Як далеко чи як близько Ти тепер, Інґеборґ? Скажи мені це, щоб я знав, чи Ти заплющуєш очі, коли я тепер цілую Тебе.»¹⁸

Можливо, в цей час вони ще не хочуть нічого остаточного, з обох боків, вони резервують собі можливість маневру на майбутнє. «Чи пам'ятаєш іще, як Ти ніяковів завжди від моєї відвертості в деяких справах? Я не знаю, що б Ти хотів тепер знати, а що ні, однак Ти, напевно, міг би припустити собі, що час, який сплив від тої миті, коли ми були

¹⁸ Там само, с. 13.

разом, не минув у мене без стосунків з чоловіками»¹⁹, — пише вона дещо зухвалим тоном впевненої у собі жінки, яка хоче бути абсолютно вільною у своєму виборі. Але при цьому додає, що ніщо не стало для неї міцним зв'язком і що віденські місяці й надалі залишаться у її пам'яті як «найпрекрасніше» кохання.

Проте повинен був проминути ще цілий рік, перш ніж обоє нарешті зустрінуться у Парижі: з 14 жовтня й до середини грудня 1950 р. Бахман перебуває у французькій столиці, після того як навесні вона захистила свою дисертацію про критичне сприйняття екзистенціальної філософії Мартіна Гайдеггера. Упродовж цих двох місяців вони проводять багато часу разом. Однак це побачення, як і повторне в лютому/березні 1951 р., лише підтверджує неможливість спільного життя. В одному з листів Бахман до Ганса Вайгеля йдеться про те, що це був «стріндбергівський» сценарій, і обоє «з якихось незбагнених, демонічних причин [...] відбирали одне в одного повітря»²⁰. Любовні стосунки переживають нову кризу, і цього разу в ній знову винен Целан, передусім через свій соліпсизм, свою раціональність, які не здатні дотягнутися до жару її почуттів: «Я так тужу, так сильно тужу за Тобою,

¹⁹ Там само, с. 15.

²⁰ Zit. nach: Hans Höller. Ingeborg Bachmann. Hamburg: Reinbek 1999, S. 64.

що деколи майже хвора від цього, і бажаю собі лиш одного, знову Тебе побачити, де-небудь, та не коли-небудь, а якнайшвидше. Однак, коли я намагаюся собі уявити, як і що Ти на це міг би сказати мені у відповідь, стає дуже тяжко, виринають давні суперечки між нами, яких я так хотіла би позбутись»²¹, — напише вона йому невдовзі після свого другого перебування в Парижі.

Між тим міняються також деякі зовнішні обставини життя обох кореспондентів: навесні 1951 р. Бахман отримує роботу в американській окупаційній управі, з осені вона обіймає посаду на радіостанції «Rot-Weiß-Rot» як «Script-Writer», а пізніше як редактор цього каналу. На початку листопада 1951 р. відбувається перша зустріч Целана з його майбутньою дружиною Жизель де Лестранж. На цей момент Бахман вже розуміє, що їхні любовні стосунки не мають подальшої перспективи, проте вона не хоче втрачати надію, вона не бажає остаточно втратити коханого. «Любий Паулю, — пише вона йому 10 листопада 1951 р., — я знаю, що Ти вже не кохаєш мене, і не думаєш більше про те, щоб забрати мене до себе — та я, однак, не можу інакше, як жити надією, як працювати, у сподіванні створити підґрунтя для спільного з Тобою життя, підґрунтя, яке дало б нам деяку фінансову забезпеченість, яке

²¹ Herzzeit, S. 23–24.

б уможливило нам тут, а чи там, знову розпочати все спочатку.»²² Вона дбає про його літературні виступи й публікації його поезій в Австрії, ініціює його запрошення на зібрання «Групи 47», вона знову хоче приїхати до нього в Париж. Целан мовчить кілька місяців, у лютому 1952 р. приходиться, нарешті, його відповідь — суха й жорстока: «Ось те, що я наважуюся сказати: не говоримо більше про речі, які неможливо повернути, Інге, — вони лише сприяють тому, що рана знову відкривається, вони збуджують у мене гнів і обурення, вони сполохують минуле — а це минуле так часто здавалося мені порушенням пропорцій [...] Ні, не кружляймо більше навколо того, що безповоротно втрачене, Інгеборг. І не приїжджай, будь ласка, заради мене до Парижа! Ми завдаватимемо одне одному тільки болю — Ти — мені, а я — Тобі — який у цьому сенс, скажи? Ми достатньо добре знаємо одне одного, щоб усвідомлювати, що між нами можлива тільки дружба. Все інше безповоротно втрачене.»²³

Можна собі уявити, що такий лист дався Целанові нелегко. Але як боляче мусили ці слова вразити Інгеборг Бахман! Це був удар, який приводить її на грань самогубства, і її відповідь свідчить про найглибше душевне потрясіння: «Коли я вчора зно-

²² Там само, с. 38.

²³ Там само, с. 41.

ву й знову перечитувала Твого листа, на душі мені було дуже злиденно, усе видавалось мені позбавленим сенсу й даремним, мої зусилля, моє життя, моя праця. [...] Моя ситуація стає дедалі примарнішою. Я все поставила на одну карту, і я програла. Що далі зі мною станеться, мене мало цікавить.»²⁴

Це була найнижча точка стосунків, які тепер, здається, мали б розірватися назавжди, якби Інґеборґ Бахман не продемонструвала стільки такту, терпіння й любові, всупереч усьому. Між лютим 1952 та жовтнем 1957 року, тобто впродовж п'яти з половиною років, їхня кореспонденція має лише односторонній характер: на її численні листи не надходить більше жодної відповіді, за винятком короткої присвяти у збірці «Mohn und Gedächtnis» / «Мак і пам'ять» (березень 1953 р.). Відчутний дисонанс у їхні стосунки вносить зібрання «Групи 47», яке відбувається 23–25 травня 1952 р. в Ніндорфі (там, до речі, було зроблене їхнє єдине спільне фото) і яке завершується для Целана катастрофою, позаяк він декламує свою «Фугу смерті» надто патетично й піддається з боку членів групи відвертим насмішкам. Натомість для Бахман це зібрання означає справжній триумф. Щоправда, вона читає свої вірші таким тихим голосом, що відтак «один з учасників із потужнішим голосовим апаратом зму-

²⁴ Там само, с. 43.

шений був ще раз декламувати їх, оскільки ніхто нічого не второпав. Коли її припровадили до готельної кімнати, вона знепритомніла»²⁵. Пізніше Целан повністю поклав вину за цю свою невдачу на Бахман, хоча вона робила все можливе для того, щоб підтримати його й всіляко сприяла його визнанню. 23 грудня 1952 р. він одружується з Жизель де Лестранж, що стає рубіжним вододілом у їхніх стосунках. Приблизно тоді ж Бахман зустрічає композитора Ганса Вернера Генце, з яким вона, починаючи з 1953 р., час від часу живе разом, і так завершується перша фаза цієї непростой любовної історії. Її промовистим художнім наслідком стали збірки віршів Бахман «Die gestundete Zeit» / «Відрочений час» (1953) та «Die Anrufung des Großen Bären» / «Заклинання Великої Ведмедиці» (1956) — «продовження кохання іншими засобами»²⁶, як висловився з цього приводу Марко Паєвич. Про неможливість подолати різку відмінність в походженні, статі й характері свідчить також вірш Бахман «Братерство», який тлумачить тему тотального комунікативного розладу спільноти закоханих з надзвичайно песимістичної точки зору:

²⁵ Gerda Marko. Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich; Düsseldorf: Artemis & Winkler 1995, S. 126.

²⁶ Marko Pajević, Die Korrespondenz Bachmann/Celan – exemplarisch?, S. 527.

БРАТЕРСТВО

Все — лиш гострі болючі злами,
і нікого ніхто не простив.
Вкрита ранами й сіючи рани,
я тобою жила на розрив.

Духу чисте палахкотіння
ще раз доторком нас поймає,
ми збагнемо його в старінні,
загорнувшись в мовчання німе.²⁷

Лише через кілька років, у жовтні 1957-го, під час одного письменницького зібрання у Вупперталі, Целан і Бахман знову поновлюють свої любовні стосунки. Все починається раптово й мовби ненароком, цього разу запалюється Целан, в наступні дні він передає своїй коханій багато рукописних віршів з вимогою «Читай, Інґеборґ, читай!» і присвятою «Для Тебе, Інґеборґ, для Тебе». Після цього зібрання обоє зустрічаються в Кельні, де він мешкає в готелі на вулиці Ам Гоф (вулиця розташована неподалік собору й берега Рейну й веде від архієпископського палацу (Hof) до Ратушної площі). Вірш Целана «Köln, Am Hof» / «Кельн, Ам Гоф», який виник невдовзі після цієї зустрічі, є поетичним свідченням цієї знову спалнулої пристрасності, її

²⁷ Ingeborg Bachmann. Sämtliche Gedichte. München; Zürich: Piper 2002, S. 160.

зашифрованою сублимацією. Назва вулиці «Ам Гоф» пізніше стала для них своєрідним паролем:

КЕЛЬН, АМ ГОФ

Година серця, тут
наснилі правлять нам за
ряд опівнічних чисел.

Щось промовляло у тишу, щось мовчало,
щось ішло своїм шляхом.
Вигнанці й блукальці
мали домівку.

.....

О собори.
О незримі склепіння соборів,
о непідслухані води,

о годинники глибоко в нас.²⁸

У Бахман цей вибух почуттів Целана викликає тривогу й страх, позаяк він уже одружений і має сина. Вона не схильна обманювати Жизель. Але після того, як Целан посвячує свою дружину в цей довголітній любовний зв'язок, її спершу охоплює справжня паніка. Коли вона трохи опановує себе, то просить його в жодному разі не покидати Жизель.

²⁸ Celan. Die Gedichte, S. 104.

«Я вдячна Тобі за те, що Ти про все розповів дружині, бо «заощадити» їй це все означало б, усе-таки, брати на себе більшу вину, а також її принижувати. [...] Ти не смієш залишити її та вашу дитину. Мені Ти відповіси, що це вже сталося, що вона вже й так покинута. Однак я прошу Тебе, не залишай її. Чи мушу це обґрунтовувати? Коли я змушена буду думати про неї та про дитину — а я завжди про них буду думати — я не зможу обіймати Тебе. [...] Ти сказав мені, що назавжди примирився зі мною, я ніколи цього не забуду. Чи мушу думати, що знову роблю Тебе нещасливим, що знову несу руйнування, їй і Тобі, Тобі й собі? Що можна бути настільки приреченою, — цього я збагнути не можу»²⁹, — пише вона. Особливо вражена Бахман прийняттям і розумінням цієї ситуації з боку Жизель, так само, як і Жизель, зі свого боку, — терпінням і стражданнями Бахман у цьому коханні, що створює основу для їхньої взаємної симпатії: Бахман бажає особисто познайомитися з дружиною Целана, а Жизель просить свого чоловіка показати їй вірші Бахман. Нотатки, які Жизель вносить у цей час до свого щоденника, приголомшують: «Вчора я до пізньої ночі читала вірші Інґеборґ. Вони потрясли мене. Я розплакалася. Яка жахлива доля. Вона так тебе кохала! Як міг Ти бути таким жорстоким до неї? Тепер

²⁹ Herzzeit, S. 62–63.

я ближча до неї, я приймаю те, що Ти знову хочеш побачитися з нею, я спокійна.»³⁰

«Година серця» означає для Целана насамперед нову любовну лихоманку: він невтомно засипає свою кохану листами (інколи по два листи на день!), надсилає їй свої нові вірші й переклади, він береться разом з нею за укладання німецькомовної частини редагованого Маргаритою Каетані міжнародного часопису «*Bottege oskure*», присвячує їй цілі снопи рукописних текстів. Тепер вони багато днів проводять разом — під час поетичних виступів і літературних зібрань. «Жизель знає, що я хочу поїхати до Тебе, вона така мужня!»³¹, — повідомляє він їй. «Як ми могли тоді до смерті зацьковувати свої серця такою кількістю дріб'язкового, Інгеборг! Кого ми тоді слухали, скажи, кого?»³² — риторично запитує він. Під час їхнього спільного перебування в Мюнхені 7–9 грудня 1957 р. він вручає їй конвюльт з 21 вірша з нової збірки «*Sprachgitter*» / «Мовні ґрати» й присвяти до 23 віршів у збірці «*Mohn*

³⁰ Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Zweiter Band: Kommentar. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 100.

³¹ Herzzeit, S. 67.

³² Там само, с. 72.

und Gedächtnis» / «Мак і пам'ять», які він позначає скороченнями «f. D.» «u. f. D.» («für Dich», «und für Dich» — «для Тебе», «і ще раз для Тебе»). І знову й знову він благає про нові зустрічі — в Кельні, Гамбурзі, Тюбінґені, Мюнхені чи деінде: «Подумай про те, чи не могли б ми зустрітися десь на півдорозі. Можна у Вюрцбурзі, Франкфурті, Гейдельберзі та ін. Або ж у Фрайбурзі, Базелі, Страсбурзі.»³³ Тепер він знаходить для неї найніжніші слова, оживляє в пам'яті найкращі спогади, знову й знову запевняє її у своєму коханні: «Ти знаєш це: Ти була, коли я Тебе зустрів, для мене і тим, і тим: чуттєвим і духовним. Це завжди нероздільне, Інґеборґ. Згадай-но „В Єгипті”. Щойно я читаю цей вірш, як бачу в ньому Тебе: Ти — життєвий ґрунт, зокрема й тому, що Ти є і продовжуєш бути виправданням мого промовляння»³⁴, — пише він у листі від 31 жовтня 1957 р. І наступного дня: «Хіба „Кельн, Ам Гоф” не гарний вірш? Вальтер Гьоллерер, якому я недавно передав його для „Акцентів” (я мав на це право?) сказав, що це один з моїх найкращих віршів. Завдяки Тобі, Інґеборґ, завдяки Тобі. Хіба він коли-небудь з'явився б, коли б ти не розповіла про „насних”? Одне Твоє слово — і я можу жити. І яке щастя, що тепер я знову чую Твій голос!»³⁵

³³ Там само, с. 85.

³⁴ Там само, с. 64.

³⁵ Там само, с. 65.

При всій цій словесній екзальтації, з якою закохані зізнаються одне одному в своїх почуттях, ідеться тут, власне кажучи, про нерівноправні стосунки, особливо з огляду на творчість іншого. Якщо скористатися вживаною в цьому листуванні символікою брата й сестри, то Целан виразно демонструє стосовно Бахман відчутний комплекс «старшого брата», який не має для неї ні очей, ні вух, позаяк завжди зайнятий тільки самим собою. В той час, як Бахман сприймає кожен його вірш як одкровення, він читає її вірші лише поверхово, й вони, здається, не справляють на нього якогось особливого враження. Навіть коли він у листі від 9.12.1957 докладно описує, як глибоко його зворушило захоплення однієї випадкової попутниці її віршами³⁶, то це все-таки не естетична, а радше емоційна оцінка. Подарована йому Бахман поетична збірка «Die gestundete Zeit» / «Відрочений час» викликає у нього жваву реакцію («Інгеборг, Інгеборг. / Я так переповнений Тобою. / І я знаю, нарешті, якими є Твої вірші.»³⁷), але, по суті, ці слова є порожньою формулою. В той час, як Бахман постійно опікується ним, розглядає його вірші як знаки долі й часто покликається на них у своїй творчості, він майже не звертає увагу на її творчі й життєві проблеми.

³⁶ Там само, с. 74–75.

³⁷ Там само, с. 77.

Остання фаза цього любовного зв'язку розігрується наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років і спричинена новими обставинами в житті обох партнерів, які кардинально змінюють характер стосунків. Восени 1958 р. Інґеборґ Бахман зустрічається в Мюнхені зі швейцарським письменником Максом Фрішем і вирішує пожити разом з ним. Целан акцептує її рішення, хоча в глибині душі він, очевидно, почуввається дещо ображеним і обділеним. Для Бахман це було спробою забезпечити собі трішки певності й захистку, яких їй всі ці роки так не вистачало. Вона не має стосовно характеру цього нового зв'язку якихось ілюзій, коли пише Целанові: «Ми ж бо знаємо, що для нас, либонь, неможливо, жити разом із кимсь іншим. Однак, оскільки ми знаємо це, то не піддаємось омані й не намагаємося ввести в оману інших і, може, зі щоденних старань постане все-таки щось добре, тепер я в це вірю.»³⁸ Тим часом Целан отримує посаду німецького лектора в Еколь Нормаль (Вища педагогічна школа, філіал Сорбонни), що трохи тісніше пов'язує його з реальністю паризького життя. Відтоді вже немає мови про інтимні зустрічі, хоча листування деякий час ще триває.

Вирішальною цезурою в цих стосунках стають дедалі активніші атаки проти Целана з боку німець-

³⁸ Там само, с. 94–95.

кої преси, які він розцінює як антисемітські випадки, особливо сумно відома «афера Голль», під час якої Клер Голль, вдова дадаїстсько-сюрреалістського поета Івана Голля, безпідставно звинувачує його у плагіаті творів свого чоловіка. Тепер проблеми інтимних стосунків відходять на другий план, оскільки Целан з якоюсь маніакальною одержимістю віддається перипетіям цієї афери, яка надзвичайно глибоко травмує його й заганяє в дедалі небезпечніші депресії. Бахман робить усе можливе, щоб відволікти його від цього, однак процес озлоблення проти світу, ба навіть проти найближчих друзів, які, на його думку, недостатньо заступаються за нього в цій ситуації, вже неможливо стримати. Після появи у берлінській газеті «Der Tagesspiegel» (від 11 жовтня 1959 р.) рецензії Гюнтера Бьокера на збірку Целана «Sprachgitter» / «Мовні ґрати», в якій його віршам відмовляють у будь-якій дотичності до реальності («контрапунктні вправи на нотному папері»³⁹ — таку характеристику дає їм рецензент), він надсилає їй листа, який містить ці жорстокі слова: «Яким би важким це не було для мене, Інґеборґ — а мені це важко, — я змушений тепер просити Тебе не писати мені, не телефонувати мені, не надсилати мені ніяких книжок; ні тепер, ні в наступні місяці — довго. Таке ж прохання я адресую, через Тебе, й Максо-

³⁹ Там само, с. 124.

ві Фрішу. І, будь ласка, не ставте мене в становище, щоб я відсилав Вам Ваші листи назад!»⁴⁰ Проте вже через п'ять днів він не витримує цього мовчазного бойкоту й ламає його, на що Бахман негайно реагує словами: «Щойно, кур'єрською поштою, надійшов Твій лист, Паулю, слава Богу. Я знову можу дихати. [...] Не може бути, щоб ми розминулися знову, — це знищить мене»⁴¹.

Проте і її терпіння не безмежне. Після подальших непорозумінь та ексцесів із закидами в недостатній підтримці, які, ймовірно, звучать при новій особистій зустрічі або ж по телефону, вона змушена написати: «Дорогий Паулю, після всього, що сталося, я думаю, що для нас немає більше продовження. Для мене це вже неможливо»⁴².

Подальші листовні контакти, як і принагідні зустрічі між обома партнерами, мають відтоді лише формальний характер — йдеться про дискутування окремих граней «афери Голь», в якій Бахман все ще намагається підтримувати його («Спростування» на закиди в плагіаті, яке вона підписує разом з Клаусом Демусом і Марією Луїзою Кашніц), про візит до Цюриха Неллі Закс, яку обоє добре знають і високо цінують, про взаємні присвяти книг і т.п.,

⁴⁰ Там само, с. 127–128.

⁴¹ Там само, с. 128–129.

⁴² Там само, с. 135.

однак при цьому вже бракує сердечності й довіри, зустрічі відбуваються зазвичай у присутності третіх осіб (Макс Фріш, Жизель). Ще через якийсь час вони вже перестають вітати одне одного з днем народження чи з іншими святами, як це неодмінно робили раніше, не реагують навіть на отримання літературних премій... У 1960-ті роки душевний стан Целана стає дедалі загрозливішим, частішають його перебування у психіатричних клініках, позаяк депресії починають повторюватися в дедалі коротші відтинки часу. Розлука з Фрішем (1962) викликає і в Бахман серйозні психічні проблеми. Проте вона виявляється стійкішою і в одному з останніх листів до Целана від 27 вересня 1961 р., який вже так і не був відісланий, вона безжально діагностує його душевну ситуацію: «Я справді думаю, що найбільша біда — у Тобі самому. Нищість, яка приходить ззовні [...], хоча й діє, наче отрута, але перед нею можливо вистояти, потрібно вистояти [...] Тобі хочеться бути жертвою, однак від Тебе залежить не бути жертвою [...] Ти це санкціонуєш. [...] Ти йдеш на це. Це я маю Тобі за зле. Ти йдеш на це і так розчищаєш усьому цьому шлях.»⁴³

Але не менше розчарована Бахман і в Целановому образі Іншого, коли в тому ж багатосторінковому листі, який вона, напевне, розглядала як влас-

⁴³ Там само, с. 153–155.

ну сповідь чи словесну автотерапію, вона мовби відсилає в якесь невідоме й неокреслене майбутнє наступні думки: «З усіх кривд та образ, яких я знала досі, найгіршими для мене завжди будуть ті, яких завдав мені Ти — також і тому, що я не можу відповісти на них зневагою або байдужістю, бо не можу боронити себе від них, бо моє почуття до Тебе завжди пересилює і робить мене беззахисною. Звичайно, Тобі йдеться тепер передусім про інші речі, про Твою скруту, та для мене, для того, щоб могло йтися про неї, передусім йдеться про наші стосунки [...] І тепер я запитую себе, хто я для Тебе, хто, після стількох років? Фантом чи реальність, яка більше не відповідає фантому? Бо в моєму житті багато чого відбулося, і я хочу бути тою, ким я є сьогодні, та чи сприймаєш Ти мене сьогодні?»⁴⁴ Одначе зрозуміло, що Целан більше не міг сприймати її в такій іпостасі, і всі її запитання були адресовані хіба що самій собі, позаяк обоє вже розмовляли між собою цілком різними мовами.

За останні роки — аж до Целанового самогубства в Сені (кінець квітня 1970 р.) — приходять ще два листи від нього, які залишилися без відповіді. Звістка про його смерть застає Інґеборґ Бахман у Римі, де вона живе з осені 1966 р. В 1971 р. виходить у світ її роман «Маліна» з інтегрованою в перший

⁴⁴ Там само, с. 153–154.

розділ легендою «Таємниці принцеси Кагранської», в якому постає образ «загорнутого в довгий, чорний плащ»⁴⁵ чужинця, народ якого «найдавніший з усіх народів і розвіяний на всі сторони світу»⁴⁶. В цьому описі неважко впізнати образ Целана, тим більше що тут зустрічаються чимало ремінісценцій з його ранньої лірики у формі прямих цитат або поетичних парафраз. У другому розділі роману зринає пасаж, який ще раз викликає в пам'яті згадану вище легенду й може вважатися символічним підсумком цих «показових» любовних стосунків: «Чи можу я звернутися до Вас, на хвилю? питає мене якийсь чоловік, я маю Вам передати звістку. Я запитую його: Кому, кому Ви маєте передати звістку? Він каже: Тільки принцесі Кагранській. Я накидаюся на нього: Не вимовляйте цього імені, ніколи. Не смійте мені щось казати! Однак він показує мені засушений листок, і в ту ж мить я знаю, що він сказав правду. Моє життя закінчилося, бо під час депортації він потонув у ріці, він був моїм життям. Я любила його більше, ніж власне життя.»⁴⁷

Вона пережила його тільки на три з половиною роки і знайшла смерть у стихії, яка не поєднувана з водою: у вогні.

⁴⁵ Ingeborg Bachmann. *Malina*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 63.

⁴⁶ Там само, с. 68.

⁴⁷ Там само, с. 203–204.



«Що це за підлі часи...»:

Сліди Брехта
у творчості Пауля Целана





Про культурно-мистецьку атмосферу міста Чернівці, яка панувала тут у міжвоєнний період, за останні роки зібрано й опубліковано чимало свідчень. Як «місцевість, у якій жили люди й книги»¹, як «таємна столиця німецької лірики»², як місто німецької культури, де навіть під румунським верховенством німецьке слово ще відносно вільно звучало з уст більшості мешканців, незважаючи на відчутний румунізаторський тиск, і де, поряд з багатомовними газетами різних національностей, виходили також п'ять щоденних німецьких газет, Чернівці вже ґрунтовно утвердилися в суспільній свідомості. Найважливішою опорою цього пристрасного захоплення чернівчан німецькою культурою було німецько-асимільоване єврейство, яке відзначалося особливим чуттям до нових тенденцій у розвитку літератури й мистецтва й сформувало цілі

¹ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 37.

² Andreas Breitenstein. *Noch einmal: Galizien. Unterwegs zwischen Lemberg, Brody und Czernowitz*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr.176 vom 3.August 1998, S. 39.

когорти пристрасних адептів. «Тут марили Фридрихом Гельдерліном, Рільке, Стефаном Георге, Траклем, Ельзою Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфрідом Бенном, Бертольтом Брехтом»³, — згадує поетеса Роза Ауслендер. Майже ті самі автори зринають у пам'яті іншого колишнього чернівчанина, професора стародавньої історії Тель-Авівського університету Цві Явеца, коли він пригадує свої молоді роки у Чернівцях: «Освічені германофіли, які до Першої світової війни навчалися в німецькій гімназії, все ще читали Фридриха Гельдерліна й Стефана Георге, Томаса Манна й Германа Гессе, Бертольта Брехта й Ельзу Ласкер-Шюлер»⁴. В обох випадках ім'я Брехта є невід'ємним елементом літературної системи координат, в якій існувало чернівецьке єврейське бюргерство. Він належав, таким чином, до найважливіших експонентів модерної німецької літератури, якою насолоджувалася чернівецька читацька публіка.

Таким чином, творчість Брехта не була в румунських Чернівцях «книгою за сімома печатями», його твори можна було віднайти не тільки в чернівецьких публічних і приватних бібліотеках чи в добре облаштованих книгарнях, але й прочитати у чернівецьких газетах і журналах. Так, соціалістич-

³ Rose Ausländer. Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S. 109.

⁴ Zvi Yavetz. Erinnerungen an Czernowitz. Wo Menschen und Bücher lebten. – München: Verlag C.H.Beck 2007, S. 177.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

на преса Буковини вмішувала вже наприкінці 1920-х років його тексти як матеріал для пропаганди своїх ліворадикальних ідей — наприклад, чернівецький соціал-демократичний журнал «Die Gemeinschaft» публікував їх поряд з текстами Курта Тухольського, Карла Крауса, Еріха Кестнера, Ріхарда Демеля, Альфреда Польгара, Оскара Марії Графа, Макса Брода, Вальтера Мерінга, Егона Ервіна Кіша, Ернста Толлера, Фридриха Вольфа та ін.⁵ Після приходу до влади Гітлера антифашистські вірші Брехта часто з'являються також у чернівецькій соціал-демократичній газеті «Vorwärts»⁶.

Отож нічого дивного, що й для молодого Пауля Целана вірші й драми Брехта були відомі вже в

⁵ Andrei Corbea-Hoisie. Die Czernowitzer *Gemeinschaft* (1928–1930). Zur Bestandaufnahme des «kulturellen Feldes» deutscher Sprache in der Bukowina der Zwischenkriegszeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 79. Jg. 2005, Heft 4 (Dezember), S. 646. Див. також: Horst Fassel. Die deutsche Literatur in der Bukowina. Entwicklungstendenzen und Forschungslücken. In: Anton Schwob (Hrsg.). Deutsche Literatur Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite. München. Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1992. S. 100.

⁶ Так, напр., вперше опублікований 1934 р. у Парижі вірш «In den Konzentrationslagern» («Vorwärts», Czernowitz, vom 25.05.1934) – див.: Hartmut Merkt. Poesie in der Isolation. Deutschsprachige jüdische Dichter in Enklave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert. Zu Gedichten von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas. – Wiesbaden: Harassowitz Verlag 1999, S. 72.

його гімназійні роки й мали для нього велику притягальну силу. Навіть через багато років він любив весело артикулювати ці ранні літературні враження у вузькому колі друзів або в стосунках з близькими людьми. Брігітта Айзенрайх, одна з його інтимних подруг у Парижі, сповіщає про це наступним чином: «...часом, коли надія ще не повністю полишала його, він співав, здебільшого російською, революційні пісні своєї молодості. Тут могло йтися про вельми популярну в Росії „Варшав'янку“, відтак про „Партизанську пісню“ Червоної Армії, про власне троцькістську „Ціммервальд“ і про співану німецькою брехтівсько-ейслерівську „Vorwärts und nicht vergessen“, пісню солідарності, яку Целан називав „віденською пісенькою“, „вивчив її ще хлопчиком у Чернівцях“ і згадує в одному з листів до Роберта Ноймана...»⁷.

Ця написана в 1931 р. бойова пісня, яка часто співалася віденським пролетаріатом під час його класових сутичок 1934 р. й приспів до якої «die Solidarität» Целан «з великою ностальгією пов'язу-

⁷ Brigitta Eisenreich. Celans Kreidestern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou. – Berlin: Suhrkamp Berlin 2010, S. 52; див. також: Paul Celan. Brief an Robert Neumann. «Die Wahrheit, die Laubfrösche, die Schriftsteller und die Klapperstörche. In: 34 x erste Liebe. Dokumentarische Geschichten. Hrsg. von Robert Neumann. – Frankfurt am Main 1966, S. 32 f.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

вав із духом товариськості між людьми своєї східної вітчизни»⁸, була для нього таємним паролем спротиву проти експлуатації й тоталітарної влади, особливо проти зростаючого нацистського панування:

Єдність — в ній наша сила.
Не вік нам цей гніт нести.
І хай нас біда косила –
В єдності — наша сила,
У солідарности.⁹

Про солідарність Целанові йшлося вже як учасникові нелегального гуртка антифашистської молоді у Чернівцях, де він засвоїв лівий світогляд, почавши студіювати твори Карла Маркса, Фридриха Енгельса, але також «Взаємну допомогу» анархістського князя Кропоткіна й праці вигнаного з Радянського Союзу «сина революції» Льва Троцького¹⁰. Ці політичні обставини, як і усвідомлення свого єврейського коріння, спричинили його симпатії до Брехта, якого у 20–30-ті роки вважали «enfant terrible» буржуазного суспільства. «Безперечно, Целан високо цінував „комуніста без партійного квитка”, безком-

⁸ Edith Silbermann. *Begegnung mit Paul Celan*. – Aachen: Rimbaud 1993, S. 13.

⁹ Bertolt Brecht. *Hundert Gedichte 1918–1950*. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag 1968, S. 247.

¹⁰ Див.: Israel Chalfen. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1983, S. 62–64.

промисного противника нацистів і вигнанця, який завжди стояв на боці своєї дружини-єврейки Гелене Вайгель, революційного театрального реформатора (деякі з його п'єс він бачив на сцені) й тонкого лірика Брехта»¹¹, — читаємо в недавно виданому енциклопедичному довіднику «Celan-Handbuch». На ранній паризькій фазі свого життя він демонстрував жвавий інтерес до творів Брехта й просив своїх друзів у німецькомовному просторі купувати для себе деякі книжки Брехта, як це видно з листування з Клаусом Демусом, який 11 листопада 1951 р. відповідає на його прохання: «Вибач, Паулю, — Ліхтенберга я шукаю для Тебе ще з вересня, але й з Брехта неможливо нічого знайти; проте, сподіваюся, що незабаром щось таки знайду.»¹² Про те, що інтерес до творів Брехта не знижувався й пізніше, свідчить та обставина, що в 1967 р. Целан придбає собі його «Зібрання творів», щоб завжди мати тексти Брехта під рукою. Про цей набуток він сповіщає в листі від 22.11.1967 р. своєму багатолітньому другу й листовному партнерові Францу Вурму:

¹¹ Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S.325.

¹² Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus. Hg. u. kommentiert von Joachim Seng. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2009, S. 80.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

Еколь [...] знаходиться поблизу, а значить і моє «робоче» «бюро». Вчора мені поставили навіть нову шафу, так що я зміг, нарешті, належним чином розмістити виданого доктором Унзельдом на тонкому папері Брехта. Лесінг — «гордість Німеччини» — як вражено прочитав я кілька років тому у Вольфенбюттелі — стоїть поряд, а також віддрукований на цигарковому папері Рільке, як бачите, геть безреспектно-найреспектабельніше.¹³

Брігітта Айзенрайх згадує, що під час їхніх таємних зустрічей з Целаном нерідко заходила мова про літературу, і важливу роль у цих розмовах відігравали ліричні автори:

При цьому фігурувало багато поетів — насамперед Георг Тракль, вряди-годи Рільке, Оскар Льорке й навіть Франц Верфель, про якого ми тоді сформували спільну думку, що у свій ранній експресіоністський час, наприклад, у віршах зі збірки «Ми є» (1917), яку я маю (і Целан також мав), він уже дещо випереджав Брехта.¹⁴

У спогадах Б. Айзенрайх спливає також збірка Брехта «Домашні проповіді», яка також була в її невеличкій

¹³ Paul Celan – Franz Wurm. Briefwechsel. Herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 114–115.

¹⁴ Eisenreich, Celans Kreidestern, S. 142.

бібліотечці і ставала предметом їхніх розмов із Целаном. Далі вона розповідає про їхні спільні музичні враження, до яких обоє долучалися у її маленькому помешканні за допомогою програвача. При цьому вони слухали насамперед єврейські пісні на їдиші, але також інші музичні твори, скажімо, камерну музику Франца Шуберта й Йозефа Гайдна, кантати Баха, «Пісні про мертвих дітей» Густава Малера «чи навіть зонги з „Тригрошової опери” Курта Вайля й Берта Брехта — передусім пісню піратки Дженні про „корабель на вісім вітрів”, яку він сам охоче співав...»¹⁵.

Наведемо тут першу строфу цього баладоподібного вірша, в якому розповідається уявна історія про давно вимріяний тріумф бідної дівчини, яка врешті-решт мстить за свої щоденні приниження. Його повна назва звучить як «Морська піратка Дженні, або Мрії покоївки». Казкова метаморфоза цієї сучасної Попелюшки втілює тугу за соціальною справедливістю, яка ще з юних літ вабила Целана:

Нині, панове, я лиш мию за вами склянки
І стелю постіль кожному з вас, панове,
Й ви даєте мені стертий пенні, і я дякую вам за те
І ви бачите моє вбоге ганчір'я й цей убогий готель
Й ви не знаєте, з ким ведете розмову.
Але якось увечері здійметься галас в порту
І спитають: що там за галас такий?

¹⁵ Там само, с. 148.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

І побачать, як я усміхаюся, миючи склянки,

І скажуть: чого це так весело їй?

І вітрильник на вісім вітрил

І півсотні гармат

Зайде в гавань як стій.¹⁶

У зображуваних тут стосунках Целана з Брехтом є й інший, типологічний бік, який так само має чимало граней. Можна було б досліджувати обох авторів в інтертекстуальному чи специфічно жанровому аспекті, себто порівнювати спосіб їхнього обходження з чужими текстами й цитатами або розглянути трансформацію традиційних жанрових форм, наприклад, псалмів. Арнольд Штадлер присвятив свого часу цьому питанню спеціальну працю, в якій він досліджує засвоєння цієї старозавітної форми у творчості обох поетів¹⁷. У їхніх біографіях заледве можна обійти питання про афери, пов'язані зі звинуваченнями у плагіаті, позаяк свого часу вони викликали неабиякий суспільний резонанс і залишили глибокі сліди в їхньому житті та творчості, які відтак мали для них серйозні юридичні, моральні чи навіть психічні наслідки. Йдеться про скандал, пов'язаний з інсценізацією Брехтової «Тригрошової опери», де були використані вірші середньовіч-

¹⁶ Brecht. Hundert Gedichte, S. 28.

¹⁷ Arnold Stadler. Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts: Zu den Psalmen in Werk Bertolt Brechts und Paul Celans, Köln 1989.

ного французького поета Франсуа Війона у перекладі Карла Антона Аммера та про звинувачення Клер Голль, за якими Целан буцімто здійснив плагіат віршів її чоловіка Івана Голля. Обидві історії надто різні за своїм характером, але водночас вони демонструють, що справжнє мистецтво врешті-решт легко долає й відкидає такі інсинуації. Це підтвердив ще на початку 1961 р. один із німецьких літературних критиків, виклавши суть цієї афери в оригінальний і дотепний спосіб, з переконливими літературно-історичними екскурсами:

Коли після смерті Вергілія зі спадщини поета було опубліковано його основний твір, «Енеїду», то, поряд із захопленими голосами, піднявся й хор лютих заздрісників. Вергілій, дорікали вони, є не ким іншим, як плагіатором найгіршого гатунку, який геть безсоромно використав у своїх цілях творіння Гомера. А й справді: в «Енеїді» є сцени, які навіть у деталях спираються на Гомера; та й в інших поетів Вергілій майже буквально запозичив окремі вірші, ввівши їх у свій епос. Галас заздрісників давно вже вщух, велич Вергілія безперечна. — Подібні крики піднялися, коли Берт Брехт поставив на сцені свою «Тригрошову оперу». Він зухвало ввів до свого тексту окремі рядки Війона в перекладі Карла Антона Аммера, гавкали деякі критики. Ця афера також уже поросла траввою. —

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

Тепер, через понад тридцять років, знову чути галас: «Держіть його, він — плагіатор!» На цей раз даний вигук стосується лірика Пауля Целана [...] Целан, як стверджує Клер Голль, вдова лірика Івана Голля, безсовісно скопіював вірші її чоловіка. «Докази» для цього звинувачення, які надала вона та її правовірні, виявилися, що-правда, вельми жалюгідними. «Подібності» так званих «паралельних місць» є настільки хиткими, що при бажанні в усій сучасній німецькій ліриці можна констатувати самі лише плагіати [...] Звичайно, що на цій підставі авторові вражаючої «Фуґи смерті» має бути винесений остаточний вирок, і звичайно ж Целан повинен бути, позаяк Іван Голль 1932 року також написав «Фуґу», затаврований як плагіатор! Логіка тут така: якщо Моцарт написав скрипковий концерт, то скрипковий концерт Людвіґа ван Бетховена мусить вважатися плагіатом, адже обидва мають назву «скрипковий концерт.»¹⁸

Хоча типологічні аспекти в сучасному літературознавстві є вельми улюбленими й пропонують нам ширші можливості для порівняння, я все ж волів би в даному випадку залишитися біля доказів свідо-

¹⁸Eckart Kleßmann. Celan und Goll. Was ist ein Plagiat? In: Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente einer „Infamie“. Zusammenge stellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000, S. 333–334. Nachdruck aus der Wochenzeitung «Christ und Welt» vom 17.2.1961, S. 6.

мої рецепції Брехта з боку його молодшого колеги, позаяк лише такі конкретні приклади спроможні переконливо проілюструвати рецептивний процес літературного зв'язку, який характеризує целанівське поняття «меридіану», а з ним і поняття ін-тертекстуального діалогу. Тому особливий інтерес викликають тут насамперед прямі наближення, які демонструють нам вимір і напрямок цієї рецепції. При цьому конче потрібними видаються тут не тільки літературні тексти, але й спогади, листи та інші писемні чи усні документи. Важливим є при цьому, які тексти Брехта Целан знав, за яких обставин він з ними контактував, як він їх оцінював, якого значення він їм надавав тощо. В цьому відношенні важливе кожне свідчення біографічного чи текстуального контакту.

Все це часом стосується лише якихось побіжних епізодів, як, наприклад, ось цей: з 11 до 13 жовтня 1957 р. Целан брав участь у засіданні вуппертальського Товариства духовного оновлення «Vund» на тему «Літературна критика — під критичним оглядом». На завершення цього колоквиуму німецький літературознавець Вальтер Єнс читав доповідь «Передумови інтерпретації й критики сучасної літератури — на основі вірша Берта Брехта». Об'єктом розгляду був вірш Брехта «Die Nachtlager» («Нічліг»). Разом з І. Бахман, Г. М. Енценсбергером.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

П. Гухелем, В. Єнсом і Г. Майєром Целан брав участь у розмові за круглим столом. Роздрукований аркуш Брехтового вірша з окремими помітками на полях зберігся в його архіві¹⁹. Нижче подаємо фрагмент цього вірша:

Я чув, що в Нью-Йорку
На розі 26-ї вулиці та Бродвею,
Зимовими місяцями щовечір стоїть якийсь чоловік
І бездомним, які збираються там,
Проханнями до перехожих забезпечує теплий нічліг.

Світ від цього не стане інакшим
Стосунки між людьми не покращаться
Епоха гноблення від цього не скоротиться
Але декілька чоловіків мають нині теплий нічліг
Упродовж ночі вони не відчують колючого вітру,
Сніг, призначений їм, укриє асфальт.

Не відкладай-но книгу, яку ти читаєш, людино.²⁰

Пізніше Целан згадував про це в листі до організатора вуппертальської зустрічі Ганса Юргена Леепа від 12.12.1957, коли він писав йому:

¹⁹ Paul Celan. Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 236.

²⁰ Bertolt Brecht. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, B.8, S. 373.

Я намагаюся викласти на папір те, що говорив тоді, доволі нечітко, у Вупперталі, але моїй пам'яті не вистачає опорних пунктів і, що значно важливіше, тодішньої температури. Я спробую, однак, проте хотів би, щоб залишатися «близьким до предмету розмови», попросити Вас трішки допомогти мені: там були «пахощі герані», принаймні у пана Гуго Гартунга, в тому числі й «письмово», але так само й дещо з того, що говорилося про вірш Брехта.²¹

Інший вірш Брехта Целан цитує в листі до Петера Сонді від 11.08.1961. Він сповіщає свого друга про успіхи свого п'ятилітнього сина Еріка в читанні й пише: «Мені саме спадає на думку один із віршів Брехта: „Вчи французьку, сину мій...“, „Вчи математику, сину мій...“»²². Тут ідеться про шостий вірш Брехтового циклу «1940», який на тлі розв'язаної Гітлером Другої світової війни робить абсурдним усяке навчання, проте саме тому вимагає знання про злочини нацистів і, таким чином, усе ж вмотивовує його. Як і в багатьох інших своїх віршах, Брехт пропонує тут своїм читачам у парадоксальній формі діалектику:

²¹ Paul Celan. Mikrolithen sinds, Steinchen, S. 530–531.

²² Paul Celan – Peter Szondi. Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack. Herausgegeben von Christoph König. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 41.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

Мій юний син запитує мене:

чи варто мені вчити математику?

Для чого, хочеться відповісти мені.

Те, що два шматки хліба більше, ніж один

Ти побачиш і так.

Мій юний син запитує мене:

чи варто мені вчити французьку?

Для чого, хочеться відповісти мені.

Ця країна занепадає.

Просто потри собі рукою живіт і застогни

Й тебе відразу всі зрозуміють.

Мій юний син запитує мене:

чи варто мені вчити історію?

Для чого, хочеться відповісти мені.

Краще вчися встромляти голову в землю

Тоді ти можливо залишишся живим.

Так, вчи математику, кажу я йому,

Вчи французьку, вчи історію!²³

З Петером Сонді пов'язана також інша брехтівська референція Целана — йдеться про «діалектичну» п'єсу «Der Jasager und der Neinsager» («Той, хто говорить *так* і Той, хто говорить *ні*»). Сонді видав цю п'єсу Брехта з підготовчими матеріалами, варіантами та своєю передмовою в 1966 р. у серії «edition suhrkamp» і надіслав примірник Целанові. Оскільки Целан на це ніяк не прореагував, Сонді пише 6 листопада 1966 р. до їхнього спільного друга, французького літерату-

²³ Bertolt Brecht. Hundert Gedichte 1918–1950, S. 265.

рознавця Жана Боллака: «Пауль не відповів на мою картку, яку я надіслав йому із Сільс, так само, як і на відправку „Того, хто каже так”». ²⁴ Важко встановити, що було причиною Целанового мовчання — книга, у всякому разі, виявлена в його бібліотеці. Проте вона не залишилася без його уваги — ремінісценція про цей твір Брехта спливає в написаному 1968 р. вірші «Port Vou — deutsch?» Пор Бу — це середземноморська гавань на іспансько-французькому кордоні Піренеїв, де під час утечі від гестапо покінчив з собою Вальтер Беньямін. Виникнення вірша пов'язане з читанням рецензії Беньяміна «Проти шедевру» на книгу Макса Коммерелля «Поет як вождь у німецькій класиці. Фридрих Готліб Клопшток, Йоганн Готфрід Гердер, Йоганн Вольфганг Гете, Фридрих Шиллер, Жан Поль, Фридрих Гельдерлін» (Берлін, 1928) ²⁵. Спираючись на «Пісню про Нібелунгів» і на тлі прагнень нацистів до світового панування, Целан пише:

Збий стрілою цю шапку незриму, цю
каску сталеву.

Ліві
нібелунги, праві
нібелунги:
скупані в Рейні, очищені,
потолоч.

²⁴ Paul Celan – Peter Szondi. Briefwechsel, S. 221–222.

²⁵ Див. коментар у кн.: Paul Celan. Die Gedichte, S. 955.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

Беньямін
каже вам ні, навіки,
каже вам так.²⁶

Те, що Беньямін водночас «каже ні» й «каже так», є типовим для Целана парадоксом і прикладом його вишколеного лівою ідеологією діалектичного мислення. У своєму вірші «Sprich auch du» («Говори й ти») з книги «Від порогу до порогу» читаємо: «Говори — / Але не відділяй Ні від Так. / Дай слову своєму сенсу: / дай йому тіні».²⁷ Водночас Целан підхоплює тут також мотив п'єси Брехта «Der Jasager und der Neinsager», що підтверджує Жан Боллак у своїй монографії про Целана, коли він зазначає:

Натяк на п'єсу Брехта «Der Jasager und der Neinsager», як на ортодоксальний молитовник діалектики, не лишає в цьому жодного сумніву, особливо коли зважити на той респект, який Беньямін виказував Брехтові, як і поєднання обох їхніх імен у свідомості покоління 67-го та 68-го років.²⁸

²⁶ Celan. Die Gedichte, S. 510.

²⁷ Там само, с. 85.

²⁸ Jean Bollack. Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Herausgegeben von Werner Wögerbauer. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Barbara Heber-Schörer, Christoph König und Tim Trzaskalik. – Göttingen: Wallstein Verlag 2006, S. 160.

Так само й брехтівський зонг із п'єси «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» («Злет і падіння міста Махагонні», 1928), який співається Паулем і Дженні й пізніше став відомим як самостійний вірш під назвою «Терцини про кохання» («Люблячі»), залишив у творчості Целана свій слід:

ЛЮБЛЯЧІ

Поглянь на журавлів у піднебесі!
Ті хмари, що в політ їх проводжали,
Уже тоді пливли у тихім плесі

З життя одного — в зовсім інші далі.
В одному ритмі, з плинністю одною,
Вони ширяли поряд, неоспалі.

Щоб не лишатись більше самотою,
А плинути в простори непізнанні
Й ділити чисте небо між собою,

І бачити лиш вільне коливання
Самих себе на вітрі колихкому,
У цьому споконвічному змаганні.

Жене в Ніщо їх вітер, мов солому.
Й покіль вони пливуть над небокраєм
Їх не лякає ні біда, ні втома,

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

Їх не затримати у жоднім краї,
Де виснуть грози, де страждання й біль.
Тож сонце й місяць їх благословляють

Й вони прямують до щасливих піль.
Куди? — Нікуди. — Звідки? — Звідусіль.

Спитаєте, як довго вони разом?

Недавно. — А коли ж розстання? — Скоро.
Так і любов для люблячих — опора.²⁹

Жан Боллак стверджує, що мотиви цього вірша зринають у Целана багато разів. «Дана референція проходить через усю його творчість»³⁰, — стверджує він. Це відповідає дійсності, позаяк окремі образи зустрічаються вже в ранньому, написаному ще в Чернівцях вірші «Am letzten Tag» («Біля останньої брами»), згодом включеної до першої книги поета «Пісок із урн» (1948):

Осінь прях я в серці Божому любовно,
Біля його ока, мов сльоза, бринів...
Губ твоїх карміном ніч прийшла гріховна,
Темно в узголів'ї світ закам'янів.

²⁹ Brecht, Hundert Gedichte, S.38. Sieh auch in: Bertolt Brecht. Stücke in 13 Bänden. Band III. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag 1967. – S. 220–223.

³⁰ Bollack, Dichtung wider Dichtung, S. 492.

Чи вони несуть вже нам самотні глеки?
Звітрились в них вина й мохом узялись.
Бракне тобі неба із ключем далеким?
Злинь, мов камінь з хмарою, журавлем увись.³¹

Останні два рядки цього вірша є, поза всяким сумнівом, поетичною парафразою Брехтового мотиву журавлів, які плінуть у високому небі разом з хмарами, але водночас вони являють собою цілком самодостатню варіацію цього мотиву, яка спроектована на біографічну ситуацію Целана, насамперед на його стосунки з тодішньою подругою Рут Лакнер (Крафт).

Інша парафраза з «Люблячих» наявна у вірші Целана «Es war Erde in ihnen» («Земля була в них»), який відкриває збірку «Троянда нікому». Тут преформовано піввірш «Wohin, ihr? — Nirgends hin» («Куди? — Нікуди») — щоправда, в цілком іншому, набагато трагічнішому контексті, який виріс із досвіду Голокосту, проте лексично й образно дуже близькому, майже ідентичному з брехтівським:

ЗЕМЛЯ БУЛА В НИХ, а вони
копали.

Вони копали й копали, так спливали
їхні дні, їхні ночі. І вони не славили Бога,

³¹ Celan, Die Gedichte, S. 20.

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

який, як чули вони, жадав цього всього,
який як чули вони, відав про все це.

[...]

О хтось, о ніхто, о жоден, о ти:

Куди ж воно йшло, коли зовсім нікуди не вийшло?

О, ти копаєш, я також копаю, копаю до тебе

і на пальці у нас проростає перстень³².

Ще раз брехтівський образ з'являється у пізньому вірші Целана «Любов» зі збірки «Сонця волокон» (1968):

Любов, прекрасна, як гамівна сорочка,

тужить за парою журавлів.

Кого, коли він мчатиме крізь Ніщо,

віддихане вихопить,

щоб перенести в один зі світів?³³

Пара журавлів як уособлення кохання і велике Ніщо як інкарнація безкінечності універсуму, в якій існують багато світів, утворюють тут найважливіші образні й філософські елементи вірша, які загалом збігаються з елементами, втіленими у Брехтових «Терцинах про кохання». Проте вірш Целана набагато щільніший і лаконічніший, він відзначається незмірно глибшою сугестією та специфічною, лише

³² Там само, с. 125.

³³ Там само, с. 241–242.

цьому поетові притаманною системою понять: «віддихане», субстантивоване партиципiальне утворення від іменника «подих», «дихання», одного з основоположних понять целанівської поетології, є доказом цього. І він містить відтак надзвичайно особистий, спричинений біографією й долею тон, який, певна річ, у Брехта відсутній — любов тут означена незвичним порівнянням (в оригіналі епітетом *zwangsjackenschön*), що являє собою сміливий неологізм-комполитум, який стоїть в улюбленій Целаном постпозиції. Вірш тематизує, таким чином, не тільки непросте, часто обтяжене психологічними проблемами кохання поета до своєї дружини Жизель, але й жахливі напади його духовної хвороби, симптоми якої в час виникнення цього поетичного тексту були вже реальністю.

Проте найпереконливішим прикладом інтертекстуального діалогу Целана з Брехтом є, без сумніву, його вірш із посмертно виданої збірки «Арія снігу» (1971), «*Ein Blatt, baumlos*», у якому ім'я соціалістичного поета названо експліцитно:

Листок, бездеревний,
Бертольту Брехту:

Що це за підлі часи,
коли невинна розмова

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

є майже злочином,
позаяк вона містить в собі
стільки сказаного?³⁴

Вірш є варіацією трьох рядків з першої частини Брехтового послання «До нащадків», яке виникло в 1939 р. у данському вигнанні й було включене до збірки «Свендборзькі поезії», де воно завершує останній цикл. Вже за своєю назвою це послання справляє враження Брехтового заповіту, його «духовного тестаменту». Брехт звертається тут зі своїх «темних часів» («Справді, я живу в темні часи!») до майбутнього покоління й при цьому вірить, що нащадки житимуть у кращі, демократичніші часи. Цей історичний оптимізм, який відповідає його соціалістичному світоглядові й обіцяє світліші перспективи для тих, хто народиться пізніше, виник у світлі великої гуманістичної утопії. Відповідний фрагмент Брехта, на який покликається Целан, звучить так:

Що це за підлі часи, за яких
Навіть бесіда про дерева злочинна,
Оскільки вона замовчує тьму лиходійств!³⁵

³⁴ Там само, с. 333.

³⁵ Brecht. Hundert Gedichte, S. 2 73. Український переклад: «В попелястому домі ночей». Дванадцять німецьких поетів у перекладі Петра Рихла // Вікно в світ. Зарубіжна література:

Брехт не сумнівається в тому, що «темні часи» нацистського панування будуть засуджені історією, після чого настане доба гуманності й соціальної справедливості, коли «бесіда про дерева» більше не буде злочинною. Саме ці три віршовані рядки, сформульовані як риторичне запитання, викликали згодом цілу хвилю «віршів-відповідей», до яких належать «Сад Феофраста» Петера Гухеля, «Розмова про дерева» Еріха Фріда, «Розширення» Ганса Магнуса Енценсбергера чи пісня «Брехте, твої нащадки» Вольфа Бірмана³⁶.

Вольфганг Еммеріх інтерпретує ці рядки Брехта наступним чином:

Послання Брехта таке ж важливе, як і просте. Терористичне панування нацизму є настільки злочинним, що люди мусять концентрувати всю свою енергію винятково на боротьбі з ним. Говорити про дерева, красу природи було б розпорошенням сил у неналежному місці і, тим самим, зрадою цієї необхідної боротьби.³⁷

наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. – Ч. 3 (6). – С. 221.

³⁶ Докладніше про це див.: Hiltrud Gnüg. Gespräch über Bäume. Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik. In: Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur 7 (1977), S. 89–117.

³⁷ Celan-Handbuch, S. 326.

На наш погляд, ця інтерпретація дещо однобока, оскільки вона видає бажане за дійсне. Йдеться тут не про те, що «люди», себто весь німецький народ, піднімаються на боротьбу проти нацистського панування (твердження такого роду було б очевидною історичною фальсифікацією), а про те, що нацистський режим примусив усіх своїх підданих так глибоко замовкнути, що навіть невинна розмова про дерева, тобто будь-яка розмова взагалі, є в очах цього режиму злочином, «оскільки вона замовчує тьму лиходійств». До цього тут долучається ще й інший аспект — наскільки німці були поінформовані про нацистські злочини і чому ж вони мовчали, якщо вони знали про це. Отже, це «замовчування тьми лиходійств» є імпліцитною частиною всіх розмов, їх замовчують цілком свідомо, коли розмовляють одне з одним. І тоді можна говорити вже не тільки про вину тих, хто чинив ці лиходійства, але й про вину тих, хто знав про це і все-таки мовчав.

Однак у Целана є дві важливі концептуальні зміни Брехтових рядків. По-перше, брехтівська «розмова про дерева» є в Целана просто «розмовою», безвідносно до дерев, себто будь-якою розмовою. Таким чином, поет принципово відкидає «дерева», його вірш починається словами: «Листок, бездеревний, / Бертольту Брехту». Слово «листок» можна розуміти тут у його подвійному значенні — як листок без дерева, тобто як щось, що раніше цілком

органічно належало до дерева, але тепер насильно відділене, відірване від нього, отже, є самотнім і загубленим, як, скажімо, людина без вітчизни. Однак це ж слово може означати також аркуш паперу, і постпозиція епітета «бездеревний», як і уточнення «Бертольту Брехту», свідчить на користь того, що це друге значення тут, напевне, навіть важливіше: адже це послання Брехтові, яке написано на папері. По-друге, розмова у Целана «є майже злочином, / позаяк вона містить в собі / скільки сказаного». Отже, тут ідеться вже не про «замовчування тьми лиходійств», а про надто багато сказаного, про безперервну «барвисту балаканину»³⁸, що призвело до знецінення мови як такої. Тим самим Целан кардинально змінює сенс цих рядків Брехта, тут мають місце, як вважає Сусанна Гьосе,

радикальна мовна концепція Целана й різні поетологічні позиції обох ліриків. Брехт, відповідно до свого марксистського розумінням мистецтва, не сумнівається у комунікативній функції мови, лише аполітичне промовляння є для нього замовчуванням лиходійств, а значить, і співвиною. Целан, навпаки, розуміє під розмовою не тільки розмову «про дерева», а всяку розмову, яка

³⁸ Celan. Die Gedichte, S. 180. Відповідні рядки звучать: «Стравлене/ очисним вітром твоєї мови/ барвисте базікання пере-/ йнятого – цей сто-/ язийий лже-/ вірш, цей нікчемний трубіж».

«Що це за підлі часи...»: Сліди Брехта у творчості Целана

викликає так багато сказаного, і таким чином є обтяженою виною. Отож Целан сумнівається у здатності мовлення, у мові загалом.³⁹

Іншими словами, йому йдеться про феномен мови в сенсі «Листа до лорда Чендоса» Гуго фон Гофмансталя, про неспроможність мови адекватно відтворювати дійсність, про мовну кризу, мовний скепсис як такі. У цьому відношенні можна цілковито погодитися з думкою португальської дослідниці Целана Гільди Енкарнасіо, яка зазначає:

Целан користується тими ж мовними констеляціями й образами, навіть тою ж структурою вірша, проте водночас надає своєму текстові зовсім іншого семантичного виміру. Не тільки поетична мова є злочином, оскільки вона замовчує так багато несправедливості, але й мова як така, оскільки вона знову й знову транспортує сказане, оскільки вона задовольняється тим, щоб репродукувати й поширювати скам'янілі, баналізовані значення.⁴⁰

³⁹ Susanne Göße. Fremdheit und Exil im lyrischen Sprechen. Zhang Zao, Celan und Brecht. In: URL: <https://parapluie.de/archiv/.../ausdruck.html>

⁴⁰ Gilda Encarnação. «Fremde Nähe». Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 161.

У цьому сенсі Целанівський вірш тематизує й проблематизує насамперед феномен мови, він є одним із важливих прикладів його критики мови.

Але й проблематика дерева має тут глибші інтертекстуальні виміри. У біблійній традиції «дерево» насажене багатими конотаціями — як «дерево життя» й «дерево пізнання добра і зла». Цей біблійний аспект брехтівських рядків підхоплює, наприклад, землячка Целана Роза Ауслендер, коли у своєму вірші «Про дерева» пише:

Розмова про дерева
нескінченна
допоки існують слова
і дерева

Хто може жити
без розради дерев

Дерева пізнання
не розпізнав
ніхто⁴¹

Целанова «розмова про дерева», яка цілком певно включає в себе також біблійні асоціації і символізує гріхопадіння перших людей у земному Едемі, в політичному контексті 20 століття може бути ін-

⁴¹Rose Ausländer. Brief aus Rosen. Gedichte. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 104.

терпретована як гріхопадіння нацизму. Целанівська «бездеревність» є запереченням ідеології «крові й землі» та терористичної практики нацистів. Якщо ж взяти до уваги символіку дерева у єврейській містиці Кабали, де воно з'являється як вирване з корінням Боже дерево (Сефірот з десятьма посудинами, яке спрямоване своїм корінням до неба, а кроною до землі), то «бездеревність» означає також спричинену Голокостом втрату власної ідентичності, вона вказує «на нищівне начало фашистського терору»⁴². Целанова «бездеревність» натякає, таким чином, на позбавлення єврейського народу землі й коріння, на «могили в повітрі» й рішуче протиставляється дискредитованому поняттю фашистської «вкоріненості».

З усього вище наведеного неспростовно випливає, що вірш Целана є власне контрафактурою до знаменитих рядків Брехта, яка, запозичивши в них основну ідею та образну систему, являє собою їхню, зумовлену різними світоглядними й поетологічними принципами, суттєву коректуру, їхнє «антислово», яке переводить політичну проблематику Брехта у зовсім іншу сферу, взірцево артикулюючи магістральну для Целанової творчості проблему мовної критики.

⁴² Susanne Göße. Fremdheit und Exil im lyrischen Sprechen. In: URL: <https://parapluie.de/archiv/.../ausdruck.html>

Поетика Пауля Целана є поетикою діалогу. До його найважливіших діалогічних партнерів у німецькій літературі належать Жан Поль Фридрих Ріхтер і Фридрих Гельдерлін, Гайне й Георг Бюхнер, Рільке й Тракль, Кафка й Готфрід Бенн, Неллі Закс та Інгеборг Бахман, Еріх Фрід і Петер Гухель, Еріх Арендт і Йоганнес Бобровський. Ці діалоги були суголосними або полемічними, часом доволі контроверсивними, але вони ніколи не були байдужими. Бертольт Брехт займає в цьому ряду своє місце — не обов'язково провідне, однак естетично й поетологічно вагоме. Сліди Брехта свідчать про постійний інтерес Целана до Брехтових творів різних жанрів упродовж багатьох років, про уважне читання й рецепцію їх сценічних інтерпретацій, про типологічні паралелі, численні ремінісценції, алюзії та варіації. Сьогодні можна з певністю твердити — завдяки продуктивному засвоєнню й полемічній суперечці Целана з художніми досягненнями Брехта інтертекстуальний діапазон його поетичної творчості став на декілька важливих тонів багатшим.



«Кирилицю, друзі,
також...»

Слов'янський меридіан
Пауля Целана





Поняття *меридіану* вперше зринає у Целана в його подячній промові при отриманні літературної премії імені Георга Бюхнера (1960) і визначається поетом як «щось єднальне» і таке, що «веде до зустрічі», як «щось [...] нематеріальне, але земне, терестричне, щось колоподібне, котре через обидва полюси повертається само до себе»¹. Ключовими словами цієї дефініції є єднання, зустріч, повернення. Як одне з основоположних понять його поетології, яка сформувалася у полеміці з творчістю Георга Бюхнера, з одного, та Осипа Мандельштама, з іншого боку, це целанівське поняття демонструє свою відкритість світові й орієнтацію його поетичного мови на діалогічність. Однак його семантика не піддається однозначному тлумаченню. У листі до свого друга юності Густава Хомеда від 6.02.1962, якому Целан сповіщає про появу своєї Бюхнерівської промови у видавництві Фішера, він пише: «Промова [...] зветься *Меридіан*: це *наш*, Твій і мій меридіан...»².

¹ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 61.

² Paul Celan und Gustav Chomed. «...ich brauche Deine Briefe...» Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Jürgen Köchel. Frankfurt am Main: Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 17.

Меридіан стосується у цьому контексті спільного дитинства та юності у рідному місті Чернівці, у багатонаціональному краї Буковина, нової зустрічі й листовних контактів, усього, що залишилося «близьким і незабутнім»³. Для Целана це час нового відкриття російської літератури, в якій він вже одного разу — в 1940-ті роки — був удома, час, який стояв під гаслом «*Ex oriente lux!*». Після спустошувальних історичних катастроф, після трагічних воєнних переживань та особистих травм він шукав собі, як колись Йозеф Рот, утопічного духовного простору, який міг загоїти його зяючі рани. Він віднайшов його у слов'янському Сході, який з багатьох причин — біографічних, історичних і політичних — тоді приваблював його. Він хотів утекти від сповненого жахить, фатального хаосу історії, позаяк вона була для нього «тим чинником, який зруйнував його біографію, відібрав у нього родину й друзів, „жбурнувши“ його в інший, чужий для нього світ. Натомість шлях Целана являв собою відчайдушну спробу повернення додому»⁴.

В 1963 р. у видавництві «S. Fischer-Verlag» з'явилася четверта збірка Пауля Целана «Нічийна тро-

³Paul Celan – Erich Einhorn. Einhorn: du weißt um die Steine.... Briefwechsel. Hrsg. und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn, Berlin: Friedenauer Presse 2001, S. 3.

⁴Christine Ivanović. Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 311.

янда». Вона знаменувала собою вершину його ліричної творчості і була присвячена пам'яті Осипа Мандельштама. Те, що означав Мандельштам для паризького емігранта, засвідчують численні висловлювання Целана в його віршах, нотатках і листах, як і його блискучі переклади з російського поета. «Мандельштам: рідко коли я мав відчуття, як у випадку з його поезією, буцімто я йду своїм шляхом — своїм шляхом уздовж неспростованого та істинного — і саме **завдяки йому**»⁵ — писав він в одному з листів до славіста Глеба Струве. «*Побратим Осип*», — назвав він його в одному з поетичних фрагментів 1961 р.⁶ А в одному з листів до Владіміра Маркова, який першим умістив рецензію на його переклади Мандельштама в російському емігрантському журналі «Грани»⁷, Целан наголошував, що також у сфері, де «легітимізується художнє», між ним і Мандельштамом існують меридіаноподібні схожості⁸.

⁵ Paul Celan. Hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983, S. 13.

⁶ «Fremde Nähe»: Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich / Ausstellung und Katalog: Axel Gellhaus u. a. — Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1997, S. 353.

⁷ Грани, № 44/1959, с. 227–230.

⁸ Marina Dmirtieva-Einhorn. «Einhorn: du weißt um die Steine...». Zum Briefwechsel Paul Celans mit Erich Einhorn. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98), hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg, S. 18. Маються на увазі звинувачення у плагиаті, які свого часу

Крістіне Івановіч, яка глибоко займалася даною проблемою, констатує «разюче домінування» Мандельштама у целанівській рецепції російської літератури⁹, наголошуючи, що він першим поза межами Росії наблизив вірші Мандельштама до ширшої публіки. «Це трапилося — вважає вона — не так через переклади [...], як радше через те, що він водночас вписав його як поета у свою власну творчість»¹⁰. Досить навести тут лише експліцитні ремінісценції та алузії імені Мандельштама у віршах збірки «Троянда нікому», які втілюють його поетичний концепт імені («Тричі благословен, хто введе у пісню ім'я»), так, наприклад, у віршах «Злодійська і шахрайська балада...» («Бо ж тоді квітував мигдаль...»), «Mandorla» («У мигдалі — хто стоїть у мигдалі?»), «Пополудні з цирком і цитаделлю» («Я побачив тебе, Мандельштам»), «Все інакше» («Ім'я Осип приходить до тебе»). «Обмовлений і переслідуваний, принизливо загиблий російський поет Мандельштам втілює для Целана, як ніхто інший, сутність і долю поезії цього століття»¹¹, — підсумовує німецька дослідниця творчості поета.

висувалися також проти Мандельштама – див.: Felstiner John. Paul Celan. Eine Biographie / Deutsch von Holger Fließbach. München: Verlag C. H. Beck 1997, S. 402.

⁹ Christine Ivanović. Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung, S. 15.

¹⁰ Christine Ivanović. «Im Grunde bin ich wohl ein russischer Dichter...». Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. In: Celan wiederlesen. München 1998, S. 65.

¹¹ Там само, с. 65.

Це безмежне захоплення Мандельштамом, яке сягало від безприкладного відчуття спорідненості аж до намагання ідентифікуватися з ним, може слугувати тут парадигмою целанівського зацікавлення російською літературою загалом. Ця зацікавленість розвинулася в нього особливо наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років, коли він почав перекладати видатних російських поетів революційної доби — окрім Мандельштама ще О. Блока і С. Єсеніна. У пошуках духовної вітчизни він звертає свої погляди на Схід. Там він відкриває для себе низку інших імен, які викликають у нього жвавий інтерес — В. Маяковського, В. Хлебнікова, М. Цветаєву, Б. Пастернака, Є. Євтушенка та ін. Саме під час своїх перекладів російських ліриків (тобто під час створення «Нічійної троянди») Целан відчув, — як підкреслює дослідник його перекладацької спадщини Л.М. Ольшнер, — «неабияку звабність і захищеність, ба навіть укоріненість у слов'янському Сході»¹². У збірці «Троянда нікому» він сублимує цей інтерес майже до афористичної формули, коли у вірші «І з книгою із Таруси», до якого він дає написаний кириличними літерами епіграф із Марини Цветаєвої «Все поэты жидаы», мовить ці ретроспективні, осягнуті вже як своєрідний підсумок, слова:

¹²Leonard Moore Olschner. Der feste Buchstab: Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. – Göttingen/ Zürich 1985, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 48.

(Кирилицю, друзі, також
верхи я мчав через Сену,
мчав через Рейн)¹³

Ці три поетичні рядки, які в тексті вірша утворюють виділену дужками парантезу, діють — за умови, що читач знайомий з біографічним тлом поета — надзвичайно сугестивно. Тому що «кирилиця» вперше явилася Целанові зовсім не в повоєнному Парижі, вона супроводжувала його — в його уявному і явному «галопуванні» через численні кордони — ще з довоєнних Чернівців («*Хмарний вершник*» — так звалася видана в 1938 р. у Чернівцях поетична збірка його старшого друга Альфреда Кіттнера). Це він «також» приніс з собою зі Сходу, з рідної Буковини, — у Францію, де тепер знаходилась його домівка (Сена), і в Німеччину, де публікують і читають його книги (Рейн). Передусім тут маються на увазі переклади російських поетів, але не тільки вони. Імпліцитно слово «кирилиця» таїть в собі, — на думку Л. М. Ольшнера, — «узагальнююче значення слов'янського Сходу»¹⁴. «Заримовано / так по-скіфськи», «відітхненними стеблами / степену / вкарбовано в серце / цезури годин», «потойбіч / зони німих народів»¹⁵ — читаємо в цьому вірші.

¹³ Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. – Erster Band: Gedichte I. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992, S. 288. –

¹⁴ Olschner, S. 206.

¹⁵ Celan Paul. Gesammelte Werke in fünf Bänden. – Erster Band, S. 288.

Якщо дивитися з Парижа, то це означає ніщо інше, як «потойбіч Німеччини» (з російського еквіваленту німецького «stumm» — «німий» — етимологічно виникло також слово «німець» — «der Deutsche»). Отже, Целан дистанціюється тут від Німеччини, від «цього такого золотого Заходу»¹⁶, — як писав він в одному з листів до А. Маргул-Шпербера — і оселяється духовно в «скіфському» просторі. Саме в цьому напрямку розвивав він свою думку, коли інший лист (до Рейнгарда Федермана, від 23 лютого 1962 р.) він підписав своїм цілковито русифікованим іменем і, до того ж, макаронічною мовою — сумішшю російської й латини — вдаючись до персифляжу свого суспільного статусу: «Pavel Lwowitsch Tselan, russkij poet in partibus nemetskich infidelium» («Павел Львович Целан, російський поет в краю німецьких безвірників»)¹⁷. Як далеко могли заходити персифляжі подібного роду, засвідчує, зрештою, лист до його друга — посередника в питаннях російської літератури Владіміра Маркова, якому він емпатично зізнається у своїй любові до всього російського:

«...очевидно, це щось більше, ніж просто жарт: одна з моїх прабабусь має російське коріння, — бо як інакше можна пояснити, що я, серед цього бозна якого неросійського Парижа, сприймаю

¹⁶ Felstiner, S. 242.

¹⁷ Olschner, S. 208.

російську поезію як щось рідне і найрідніше, що я ... мав щастя пережити тут цю **зустріч**: зустріч із Мандельштамом! (...) Авжеж, я повинен був одержати від своєї прабабусі трохи більше російського спадку... адже за суттю я — російський поет...»¹⁸.

Такі і подібні висловлювання — як би патетично або провокуюче вони не звучали — не є цілком безпідставними. Вже на ранніх стадіях свого життя в рідному багатонаціональному місті Целан був досить тісно й безпосередньо пов'язаний з найрізноманітнішими аспектами слов'янства, і нерідко вони визначали собою його пізніше ставлення до цього етносу та його онтологічних проблем.

Щоправда, сьогодні немає доказів того, що учень та гімназист Пауль Анчель вже до 1940 р. мав якісь прямі контакти з російською мовою та літературою, за винятком хіба що кількох авторів, яких він знав із німецьких перекладів (Федір Достоєвський, Микола Гоголь, Максим Горький)¹⁹. Зрештою, це цілком зрозуміло, позаяк дані предмети не стояли в навчальних планах румунських шкіл та ліцеїв. У всіх твердженнях про раннє оволодіння Целаном російською мовою виходять, як правило, з того, що ці знання він здобув уже в радянський період буковинської історії.

¹⁸ «Fremde Nähe», S. 333–334.

¹⁹ Israel Chalfen. Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1983, S. 100.

Біограф Целана І. Халфен змальовує цей процес так, буцімто Целан відразу, протягом одного літа 1940 р., освоїв російську мову: «Пауль ... вже на канікулах взявся за вивчення російської мови, і в той час, як інші ще вимовляли російські слова по складах, він вже читав «Війну і мир» Толстого в оригіналі»²⁰. Більше того, в цей час він уже займався російською мовою також творчо і дидактично, пробуючи себе в перекладах з Єсеніна і допомагаючи у вивченні мови своєму другові Густаву Хомеду²¹. При цьому надто часто забувають про той підготовчий етап, без якого швидкі успіхи Целана у вивченні російської мови були б неможливими: його більш раннє засвоєння української мови.

Українську, так само, як і російську, в румунських гімназіях не вивчали, однак мова найчисельнішого етносу Буковини звучала у Чернівцях на кожному кроці. До однокласників Целана завжди належали українці. Як видно з документів Чернівецького обласного архіву, серед учнів «Православного хлопчачого ліцею», який Целан відвідував протягом п'яти (а не чотирьох років, як помилково вважає І. Халфен²²), було чимало українців, а в «Ліцеї Великого Воєводи Михая» — колишній Четвертій, або ж Українській гімназії, де Целан складав матуру, в його

²⁰ Там само, с. 93.

²¹ Там само, с. 96.

²² Там само, с. 56.

класі налічувалась третина українців²³. Звичайно, що вони розмовляли між собою українською, і важко собі уявити, щоби для гімназиста Пауля Анчеля з його неординарними здібностями до чужих мов, ця мова залишалася за сімома печатями. До того ж, і вчителі були там переважно українцями²⁴.

Нарешті, в особистій справі студента Целана під час його навчання в Чернівецькому університеті знаходимо власноручне підтвердження того факту, що він знав українську мову. Так, наприклад, в анкеті від 24 березня 1945 р., заповненій російською, він констатує володіння українською мовою (поряд з «єврейською», тобто гебрейською та їдиш, румунською, німецькою, французькою, англійською та російською), а в графі «робота за сумісництвом» вказує на те, що він є «перекладачем і літературним редактором газети «Радянська Буковина» молдавською мовою»²⁵. До речі, документи цієї особової справи недавно вперше були показані в Цюрихському музеї Штраугоф на виставці «Чужа близь-

²³ Peter Rychlo. Neue Angaben zu Paul Celans Gymnasialjahren aus dem Czernowitzer Bezirksarchiv. In: Corbea Andrei / Astner Michael (Hrsg.). Kulturlandschaft Bukowina: Studien zur deutschsprachigen Literatur des Buchenlandes nach 1918. – Iasi: Editura Universitatii «Alexandru Ioan Cuza», 1990, S. 209.

²⁴ Chalfen, S. 56.

²⁵ Аксель Гельгаус. Пауль Целан/Пауль Анчель в Чернівцях / Пер. П. Рихла. // Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2001, с. 14. [Marbacher Magazin. Sonderheft 90/2000]

кість: Целан як перекладач», яка демонструвалася з 19 березня по 17 травня 1998 р. Біографам Целана — від І. Халфена до Дж. Фелстайнера — вони були ще не відомі, що привело їх до деяких фактологічних помилок, коли вони, наприклад, стверджують, бучімто Целан перекладав «для локальної української газети актуальні статті і тексти «прогресивних» авторів румунської літератури»²⁶. Насправді все було якраз навпаки, але для цього необхідно знати деякі специфічні деталі історії Буковини, а саме: заснована в кінці червня — на початку липня 1940 р. газета «Радянська Буковина» мала паралельне видання (дубляж) «молдавською», тобто румунською мовою, яке пізніше, вже в повоєнний час, відділилося від неї як самостійна газета «*Zorile Bukovinei*». Саме для цього часопису Целан і перекладав «статті і тексти» з української на румунську. Для нього, випускника румунської гімназії і вчорашнього румунського громадянина, румунська мова вважалася другою рідною, в той час як його знання української були пасивними, хоча їх цілком вистачало для того, щоб перекладати з неї.

Що стосується рівня володіння Целаном російською мовою, то він, очевидно, був достатньо високим з точки зору лексичного запасу, граматичних форм і відчуття стилю, — адже декілька семестрів поет навчався у радянському університеті в Чернів-

²⁶ Chalfen, S. 139.

цях, де слухав лекції переважно російською мовою, читав в оригіналі російську літературу, а також перекладав найскладніших авторів з російської на німецьку та румунську. Недавно в його спадщині були віднайдені перекладацькі спроби інтерпретацій поезії С. Єсеніна та В. Брюсова, які відносяться ще до чернівецьких часів. В бухарестський період (1945–1947 рр.), працюючи редактором видавництва «Cartea gusă» («Російська книга»), він переклав, як відомо, на румунську мову деякі оповідання І. Тургенева, А. Чехова, а також політичну п'єсу К. Симонова «Російське питання». Його найвидатнішим досягненням в бухарестські роки став, однак, переклад знаменитого роману М. Лермонтова «Герой нашого часу», який був високо оцінений румунською критикою і в наступні роки витримав декілька перевидань.

Звичайно, що Целану не вистачало у Франції ні частих нагод, ні щасливих можливостей, щоб глибше зайнятися російською мовою, підтримувати й удосконалювати її у живій мовній практиці, в регулярному спілкуванні. Паризький славіст Еммануїл Райс, який перебував у дружніх стосунках з Целаном у Парижі, згадує, що Целан «розмовляв російською не дуже добре і не вельми охоче, але вільно читав і якимось по-особливому „відчував“ мову»²⁷. Коли наприкінці 50-х років — завдяки Мандельштаму — він відкрив для себе російських акмеїстів, ця

²⁷ Olschner, S. 44.

мова знову стала йому дуже близькою. Однак він не наважувався вдаватися до неї на письмі. У своєму листі від 29 січня 1959 р. до Глеба Струве він відверто називає причини, які утримують його від цього:

«Пробачте мені, будь ласка, що я не пишу Вам російською. Я вивчав російську мову, коли моя вітчизна, Буковина, стала радянською (за обставин, які Вам відомі...), з охотою і вдячністю, і ось тепер, через стільки літ, я знову повертаюся до неї»²⁸.

Про те, як «меридіаново» російська мова знову й знову повертається до нього, свідчить також його заняття творчим доробком С. Єсеніна. У листі від 10 квітня 1961 р. до тодішнього лектора видавництва Фішера Гельмута Фройнда він показав цей процес як тривалий, ступінчастий, спіралеподібний рух, який мав свої припливи й відпливи: «Вірші Єсеніна: перекладаючи їх, я немовби віддавав давній борг. Тому що вперше я прочитав Єсеніна 16-літнім або 17-літнім у — цілком пристойному — румунському перекладі Джордже Лесня; відтак, мені виповнилося тоді двадцять і я був студентом радянського університету в Чернівцях [...], ці вірші знову прийшли до мене, на цей раз російською, їх передавали з рук

²⁸ Marina Dmitrieva-Einhorn. Wo ich mit meinen Gedanken bin: Unbekannte Briefe Paul Celans an Erich Einhorn – In: Die Zeit, Nr. 44 von 27. Oktober 1995, S. 63.

у руки, багато разів переписаними у шкільний зошит, часом також їх «декламували»²⁹. Тепер, у Парижі, при перекладі низки віршів і підготовці до друку збірки Єсеніна, російський поет відкривається йому ще раз, в іншій констеляції.

Однак початок 1960-х років був для Целана не тільки найпродуктивнішим періодом творчості, коли він опублікував свої найкращі поетичні й перекладацькі збірки, але й найважчою фазою його життя з огульними звинуваченнями в плагиаті (т. зв. «афера Клер Голль»), реваншистськими атаками німецької літературної критики, частими психічними кризами. Він намагався знайти захист від цих переслідувань у друзів своєї юності. Один із них, Еріх Айнгорн, жив у Москві і був співробітником німецької редакції політичного часопису «Новое время». В листуванні, яке зав'язалося між ними після довголітньої розлуки, Целан ще раз намагається висловити свою непогамовну тугу за Росією, за своєю вимріяною духовною вітчизною. «Мое найсокровенніше бажання — поїхати в Росію, додому...», — пише він у листі від 24 квітня 1962 р.³⁰ Він звіряє другові дитинства своє захоплення російською поезією, розпитує його про новинки радянської літе-

²⁹ «Fremde Nähe», S. 315–316.

³⁰ Marina Dmitrieva-Einhorn. Wo ich mit meinen Gedanken bin, S. 63.

ратури. Айнгорн уможливило контакти з Надією Мандельштам, вдовою поета, виступає ініціатором перекладу знаменитого «Бабиного яру» Євгенія Євтушенка. Увагу Целана привертають не тільки оригінальні твори російських авторів, але й «чудові переклади М. Лозинського з Данте і блискучі переклади сонетів Шекспіра Самуїла Маршака»³¹. Російська мова служить поетові як мова-посередниця, як ключ до світової літератури. Інтерес до Данте Аліг'єрі, вірогідно, з'явився у Целана під впливом Мандельштама, зокрема його есе «Розмова про Данте», а лірична спадщина Шекспіра вабила його ще з тих пір, коли у воєнні роки він занотував у записник свій переклад 57-го сонета. В 1967 р. «Двадцять один сонет» Шекспіра в Целановому перекладі з'являється у видавництві «Insel-Verlag».

Целанові переклади російських поетів, передусім поеми О. Блока «Дванадцять», поезій С. Єсеніна та О. Мандельштама, які вийшли спочатку окремими виданнями, а пізніше були об'єднані під одною обкладинкою в книзі «Три російські поети» (Fischer-Bücherei, 1963), його есеїстські коментарі та листовні висловлювання про їхню поезію і життєву долю засвідчують найтісніший зв'язок Целана з духовним ландшафтом Росії першої половини ХХ століття.

³¹ Там само, с. 63.

Знаком целанівського тяжіння до слов'янського Сходу позначені також чимало віршів збірки «Троянда нікому». Те, що політично цей Схід перебував за залізною завісою і являв собою цілковито закриту тоталітарну систему, Целан прекрасно розумів. Але він умів також розрізняти між політикою і культурою. «Якась уперта ностальгія, — зазначає з цього приводу Дж. Фелстайнер, — відділяла його юнацький соціалізм і захоплення Росією від усього того, що він, звичайно, дуже добре усвідомлював. Схід був для нього символом усього, що залишається незабутньо-близьким у серці і через серце»³². Численні реалії та ремінісценції, пов'язані з Росією, наскрізь проймають збірку «Нічийна троянда»: «Гостинним російським словом / я привітав триколор» («Пополудні з цирком і цитаделлю»); «В холодному сяйві «Аврори»: / братня рука...// Петрополіс...» («Воедино»); «І співали ми «Варшав'янку. / Зі стуленими устами... / Тундрі у вуха...» («ВИВІН-ЧАНІЙ»); «...за- / нурились трюми / від чорного граду, який / у Вітебську випав, також» («Віконце хижі»); «Дорога / в Росію лягає тобі на серце, / карельська береза / чекала / тебе, / ім'я Осип прилине до тебе» («ВСЕ ІНАКШЕ»); «від / моста Мірабо. / Де не плине Ока» («І з книгою із Таруси»). Рідко коли тут можна зустріти місцевості, в яких поетові доводилося бувати, бачити їх на власні очі — частіше це

³² Felstiner, S. 243.

уявні ландшафти, які відкриваються його внутрішньому зорові. Це стосується і ранніх віршів, позначених похмурими ціхами часу і непоправних особистих втрат, — віршів, у яких з'являється чимало українських ремінісценцій: «Тепер, матусю, сніжно на Україні: / Вінець Месії — мов разок страждання» («Зима»); «...осінь в чернечій сутані / звістку й мені принесла, листок з українських схилів», «О лід неземного багрянцю — їх гетьман бреде / з військом своїм у присмеркових сонцях» («Чорна сніговиця»); «Чи віда вона, що верхівцем, убраним в гірлянди, / стоїть в українськiм гаю невідступна фландрійська смерть?» («Російська весна»); «зелено, кульбабо, на Україні. / Моя світла мати не вернулаь» («ОСОКОРЕ»). Всі ці образи живляться полярною напругою і трагічним контрастом між майже ідилічною українською природою і жорстокими злодіяннями націоналістичних ідеологій та політичних режимів, які через переслідування, погроми і Голокост знову і знову несли євреям екзистенціальну загрозу, незалежно від того — була це дика вольниця українських козаків Богдана Хмельницького в XVII ст. чи вишколені зондеркоманди німецьких нацистів у XX ст. У цьому зв'язку особливо характерний ранній вірш Целана «Чорна сніговиця», який виник після отримання ним звістки про смерть батька в одному з «трудових таборів» Трансністрії. «Говорячи про гетьмана, — зазначає з цього приводу німецька

дослідниця Марліз Янц, — «Чорна сніговиця» ставить в один ряд фашистське винищення народів з тою різнею, яку вчинили в 1648 р. православні козаки серед євреїв і поляків»³³.

Такі аспекти також належать до слов'янського контексту творчості Целана, хоча вони — як, наприклад, в даному випадку, — загалом зовсім не означають, буцімто поет мав заздалегідь упереджене або цілковито негативне уявлення про українських козаків. У 1950-х роках він опублікував переклади шести віршів французького лірика Гійома Аполлінера і мав намір доповнити їх новими перекладацькими інтерпретаціями. Особливо до душі припав йому цикл «Пісня нелюбого», де він виділяв «Відповідь запорожців турецькому султанові»³⁴. Неприборканий, вільнолюбний і сороміцький тон цієї епістоли Аполлінера можна було б порівняти з настроєм і словесним феєрверком написаної у вйонівському дусі «Злодійської і шахрайської балади, співаної в Парижі, що біля Понтуаза, Паулем Целаном з Чернівців, що біля Садагури» з книги «Нічийної троянда». На жаль, цей перекладацький задум так і залишився не реалізованим.

Інший ранній вірш Целана також має яскраво виражене українське тло. Він зветься «Близькість

³³ Felstiner, S. 243.

³⁴ Olschner, S. 150.

могил» і присвячений пам'яті матері. Його було написано влітку 1944 р. в Чернівцях після повернення Целана з Києва, куди його, як санітара Чернівецької психіатричної лікарні, послали супроводжувати групу пацієнтів (Целанові, який до війни протягом року студював медицину у французькому місті Турі, було доручено піклуватися про радянських воїнів з пораненнями голови або контузіями)³⁵. Згадку про це відрядження («командировка») до Києва знаходимо, між іншим, у листі від 1 липня 1944 р. до Еріха Айнгорна, який на той час був евакуйований у киргизьке місто Ош³⁶. В цьому листі Целан уперше називає місце загибелі своїх батьків: «Краснополька на Бузі». Але, очевидно, це була недостовірна інформація, позаяк згодом, у посмертно опублікованому вірші «Вовча ягода», читаємо:

Далеко, в Михайлівці,
в Гайсині,
на Україні, де
вони вбили мені батька й матір: що
квітнуло там, що
квітне там?³⁷

³⁵ Felstiner, S. 375.

³⁶ Marina Dmitrieva-Einhorn. Wo ich mit meinen Gedanken bin, S. 63.

³⁷ Paul Celan. Die Gedichte aus dem Nachlass / Hrsg. von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, S. 36.

В «Близькості могил» у контрастуючому протистоянні знову постають ідилічні картини українського Поділля з його типовими архаїчними рисами і глибокий, непогамовний синівський біль за втратою улюбленої матері:

Чи знає ще хвиля Південного Бугу,
яку тобі, мамо, чинили наругу?

Чи відають ще вітряки серед поля,
як серце твоє знемагало від болю?

Чи ж ні осокір, ні верба неспроможні
розвіять твій сум, твої думи тривожні?

Чи з посохом квітнучим ходить ще Бог
між пагорбів світлих і темних відрог?

Чи стерпиш, матусю, як в давні роки
Ці тихі, німецькі, болючі рядки?³⁸

Слов'янський Схід для Целана — це насамперед Росія. Його ставлення до Росії як духовного феномену виявилось в перші повоєнні роки психологічно обтяженим негативними конотаціями також завдяки суто географічному факторові, оскільки відтепер вона асоціювалася в його свідомості як «простір депортації і смерті»³⁹. І хоча т. зв. Трансністрія (назва окупованої нацистами території між

³⁸ Paul Celan. *Das Frühwerk* / Hrsg. von Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 136.

³⁹ Ivanović. *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung*, S. 45.

Дністром і Південним Бугом, в якій загинули батьки Пауля Целана і яка належить сьогодні головним чином до Вінницької області України), — це аж ніяк не Росія, проте в політико-адміністративному сенсі це була безумовна складова частина СРСР, яка могла співвідноситися для нього зі слов'янським Сходом, а значить і з Росією, і в деяких віршах гіркота втрапи пов'язується з метафізичною «виною» самої топографії — землі, води, природних стихій тощо, які були безмовними свідками нацистських злочинів.

З іншого боку, Целан аж ніяк не перекладав у своїх віршах історичної вини нацистів за скоєне ними масове винищення євреїв на захоплену й поневолену ними українську землю. В жодній з його поезій, в яких тематизуються ці трагічні події й спливають географічні реалії, пов'язані з Трансністрією, немає ні експліцитного, ні імпліцитного вираження негативного ставлення до самої землі як топографічної даності. Навпаки, в багатьох віршах поета ця земля змальована з незмінною симпатією і показана як контрастне тло до злочинних діянь німецько-румунських фашистів: «Зелено, кульбабо, на Вкраїні. / Моя світла мати вже не прийде» («Осокорє, ти в п'їтьмі сивієш...»); «Верхівцем, убраним в гірлянди, / стоїть в українськїм гаю невідступна фландрійська смерть» («Російська весна») тощо.

Продуктивний зв'язок з різними слов'янськими елементами відбувається в Целана також у мовній

сфері на рівні лінгвістичної інтерференції — приблизно так, як це, скажімо, має місце в його єдиній прозовій спробі під назвою «Розмова в горах», де свідомо використовуються морфологічні та синтаксичні форми, запозичені з їдишу. Плодотворний вплив слов'янських мов дослідники творчості Целана вбачають у специфічному застосуванні прийменників та префіксів, а також у частих пропусках дієслова-зв'язки, яка, як правило, відсутня в російській та українській мовах, та заміні її дефісом або двокрапкою⁴⁰, що можна легко проілюструвати численними прикладами.

Широкий спектр зацікавленості сферою «кириличного» відкриває також бібліотека Целана, в якій представлено вражаюче велику, як на західного поета, кількість русистики (понад 500 назв, що складає приблизно одну десяту частину всього книжкового фонду, де репрезентовано літературні, історичні та філософські твори 85 авторів). Критичний огляд, ба навіть простий перелік цих джерел вивів би нас далеко за рамки даного дослідження. Тут я хотів би лише вказати на чудово виданий і ґрунтовно прокоментований каталог російської бібліотеки Целана, підготовлений Крістіною Іванович (1996)⁴¹, і під-

⁴⁰ Olschner, S. 48.

⁴¹ «Kyrillisches, Freunde, auch das...»: Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Aufgezeichnet,

креслити, що в ньому описано також децицію україністики: тримовне видання «Пісні про Ігорів похід» (старослов'янською, російською та німецькою у перекладі Р.М. Рільке); статтю з газети «Die Welt» від 6 квітня 1965 р. про Т.Г. Шевченка; низку праць видатного українського літературознавця Д. Чижевського з проблем слов'янських літератур та культур (зокрема кн. «Anfänge des russischen Futurismus», Wiesbaden, 1963 — з дарчим надписом автора); 9 збірок лірики й прози відомої письменниці й млярки української діаспори Емми Андієвської (майже всі з авторськими посвятами), з творами якої він познайомився через посередництво Еммануїла Райса й вірші якої мав намір перекласти. До речі, вірші останньої виявляють дивовижну спорідненість із поезією Целана на рівні образних структур, особливо в типології та генезі сюрреалістично забарвлених епітетів та метафор.

Багато видань кириличного книжкового зібрання Целана мають помітні сліди читання й свідчать про його безсумнівний інтерес до різних аспектів духовного життя Росії. Твори таких видатних російських філософів, як Микола Бердяєв, Василь Розанов, Костянтин Леонтьєв або Лев Шестов, доповнюють целанівський образ Росії. Проте слід — як вважає К. Івановіч — «виходити з того, що знання

beschrieben und kommentiert von Christine Ivanović. – Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1996. – 164 S.

Целана у сфері російської літератури значною мірою виходять за межі задокументованого його приватною бібліотекою»⁴², оскільки він відвідував також публічні паризькі бібліотеки. Так, наприклад, Національну й університетську бібліотеку або ж бібліотеку імені Тургенева російської емігрантської громади у Парижі. Отож східне, слов'янське утворювало мало не вісь його буття. Про те, як в останній період свого життя він тужив за ним, свідчить один з його пізніх листів до друга юності Густава Хомеда, який жив тоді ще в рідних Чернівцях, написаний 19 березня 1970 р. — за місяць до свого саможубства в Сені. На завершення наведемо тут це вражаюче прощальне слово поета:

Любий Густаве,

вбач мені, що я, будучи надто зайнятим, тільки сьогодні відповідаю на Твого листа.

Моїм давнім бажанням є відвідати Радянський Союз, побачити Москву, Ленінград і, звичайно ж, моє рідне місто. Однак стан мого здоров'я, як Ти знаєш, на жаль, не найкращий, щоб наважитися на таку далеку подорож. Але як Ти дивишся на те, коли б Ти, мій любий Густаве, відвідав мене у Парижі? Коли б Ти приїхав до мене на три-чотири тижні? З моменту свого прибуття й до самого від'їзду Ти був би моїм гостем, знову


⁴² Ivanović, Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung, S. 63.

«Кирилицю, друзі, також...»: Слов'янський меридіан...


побачити Тебе, представити Тобі мого сина, показати Тобі Париж — це було б для мене великою, дуже великою радістю [...]»⁴³.

Ці «три-чотири тижні», про які благає хворий поет, щоб провести їх разом зі своїм найближчим другом зі східної вітчизни, були останніми в його житті. Його меридіан повернувся до свого витoku й вихідного пункту, а відтак далеке коло зімкнулося назавжди.

⁴³ Paul Celan und Gustav Chomed. «...ich brauche Deine Briefe...» Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Jürgen Köchel. Frankfurt am Main: Berlin: Suhrkamp Verlag 2010, S. 66.



«Фуга смерті»
Пауля Целана
у слов'янських
перекладах»





«Фуга смерті», найзнаменитіший вірш уродженця Чернівців (Буковина) Пауля Целана (1920–1970), є рубіжним явищем повоєнної німецької поезії, він належить до найважливіших ліричних втілень такої болючої для німецької літератури теми, як Голокост. Свого часу він сприймався як своєрідне заперечення відомої тези німецького філософа Теодора Адорно, згідно з якою писати вірші після Освенціма є варварством¹. Целан наважився довести своєю «Фугою смерті», що можлива не тільки лірика після Освенціма, але й сам «Освенцім» як об'єкт поезії, однак це мусить бути якісно інша — не барвиста, гладко заримована, а розкута, багатозначна, поліфонічна лірика, яка найжахливіше у житті підносить до естетичного у поезії. «Фуга смерті» — це модель і парадигма такої поезії. Тут поєднується національне й загальнолюдське, індивідуальне й колективне. Як у жодному іншому ліричному творі ХХ ст. тут переплелися мораль і пси-

¹Theodor Adorno. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München. – 1963. – S. 31.

хологія, ідеологія й політика, гуманізм і варварство. Щоправда, весь подальший поетичний розвиток Целана з його дедалі відчутнішим редукуванням виражальних засобів був лише потвердженням тези Адорно, оскільки поет намагався виразити жах Голокосту через умовчання — аж до оніміння.

«Фуга смерті» є за своєю формою синкретичним явищем. Її жанр важко піддається визначенню, адже вона несе в собі риси елегії та балади, плачу та лірики ритуального танцю, художньої візії та документального репортажу. Окрім того, вірш заснований на музичному принципі контрапункту: як і в музичній фізі, тут проводяться і розвиваються декілька мотивів водночас, щоб у фіналі (стретта) знову з'єднатися і остаточно розв'язатися. До того ж ця поезія надзвичайно сугестивна, вона містить низку літературних та міфологічних шифрів, до яких необхідно підібрати правильний ключ. Тому не дивно, що «Фуга смерті» завжди була каменем спотикання для перекладачів на інші мови й залишається ним ще й сьогодні, хоча численні інтерпретатори Целана прокоментували і пояснили в ній вже все можливе й неможливе.

У даному разі я аналізую переклади Целанової «Фуги смерті» трьома слов'янськими мовами — польською, російською та українською — і намагаюся визначити як їхню адекватність оригіналові, так і їхню естетичну вартість.

Зрозуміло, що жоден поетичний переклад не може бути цілковито адекватний оригіналові, оскільки вони (переклад і оригінал) виникають і функціонують у різних мовних світах та культурних контекстах. Однак вектори силового поля кожного перекладу повинні бути спрямовані — в ідеальному випадку — на досягнення якомога більшої адекватності. Щоб визначити міру такого наближення, було б доречно виділити окремі площини, на яких воно відбувається, наприклад, лексико-семантичну, образну, ритміко-метричну, структурну, герменевтичну та ін.

З двох польських перекладів «Фуги смерті», які є в моєму розпорядженні, один був опублікований в антології сучасної австрійської лірики «*W błękiecie kształt swój odmalować*» (1972) в перекладі Альфреда Ковальковського², а другий — у двомовному виданні вибраних віршів Целана, перекладених Ф. Пшибилаком (1988)³. Обидва переклади виконані на досить високому художньому рівні й відрізняються один від одного в лексиці та семантиці головним чином синонімічними еквівалентами: *przedswit* — *poranek* (*die Frühe*), *przestworzy* — *powietrze* (*die Lüften*), *czlowiek* — *mezczyzna* (*der Mann*), *ozmierchu* — *kiedy*

² *W błękiecie kształt swój odmalować* / Wybrał Stefan H. Kaszynski. – Poznań, 1972, S. 121–122.

³ Paul Celan. *Wiersze* / Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak. – Kraków, 1988. – S. 8–13.

sie sciemnia (wenn es dunkelt), wilczury — psy goncze (die Rüden), blekititne — niebieskie (blau), obloky — chmury (die Wolken), celnie — dokladnie (genau) і т.д. Обидва перекладачі з великою вправністю відтворюють целанівську образність — нечисленні метафори й епітети: *czarne mleko przedswitu* — *czarne mleko poranka* (schwarze Milch der Frühe), *wlosy złociste* — *złote wlosy* (goldenes Haar), *wlosy z popiolu* — *spopielaly wlos* (aschenes Haar) і т.п. Обом перекладачам вдається також зберегти ритм і структуру «Фуги смерті», хоча єдина наявна у вірші рима в рядках «*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau // er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*» обома польськими перекладачами не помічена й не відтворена. Загалом більш ранній переклад А. Ковальковського дещо вільніший, «поетичніший», в той час як переклад Ф. Пшибілака точніший, «буквальніший» і менш еластичний. До недоліків останнього перекладу належить також невеличке відхилення в рядку «*er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*», де мається на увазі пряма мова, яку перекладач передає як «*rozkazuje nam i przygrywa do tanca*», тобто «розказує нам і приграє до танцю», що в врешті-решт спотворює всю ситуацію. Він також розриває строгу симетрію двох завершальних рядків «*dein goldenes Haar Margarete // dein aschenes Haar Sulamith*», вживаючи целанівське «Haar», яке в оригіналі стоїть в одній грама-

тичній формі (однина), то в множині, то в однині: «twe złote włosy Malgorzato // twój spoielaly włos Sulamit», що дещо ослаблює вражаючий паралелізм і протиставлення доль обох жінок.

Поряд з польськими перекладачами в 1970–80-ті роки. «Фугу смерті» також інтерпретували в кількох антологіях три російські перекладачі — Лев Гінзбург («Из современной австрийской поэзии»)⁴, Олексій Парін («Западноевропейская поэзия XX века», М., 1977, пізніше ще раз передруковано в кн. «Золотое сечение: Австрийская поэзия в русских переводах»)⁵ та Ольга Татарінова⁶. На жаль, слід констатувати, що жоден з них не знайшов вірного ключа до Целанового вірша. Саме на основі російських перекладів можна переконатися, що успіх поетичного перекладу залежить не тільки від версифікаторської майстерності перекладача, але й від його інтерпретаторських здібностей.

Найвідчутніші втрати спостерігаються в тих образних поняттях та асоціаціях, які були програмовими для автора, а тому вимагали від перекла-

⁴ Из современной австрийской поэзии: Сборник / Составитель Л. Гинзбург. – Москва. – 1975. – С. 231–233.

⁵ Западноевропейская поэзия XX века. – Москва. – 1977. – С. 57–58 (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 152); Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах: Сборник / Сост. В.В. Вебер и Д.С. Давлианидзе. – Москва. – 1988. – С. 487–491.

⁶ Золотое сечение, с. 711–712.

дача особливої уваги. Візьмімо, наприклад, початковий рядок «Schwarze Milch der Frühe». Лев Гінзбург перекладає його як «черная жижа рассвета», Олексій Парін — як «черная влага истоков», Ольга Татаринова — як «черное млеко рассветной зари». У перших двох випадках втрачено авторський оксюморон «schwarze Milch», в третьому випадку його нібито й відтворено, але слово «млеко» явно вибивається з лексичного ряду сучасної російської мови в бік штучної архаїки, яка тут зовсім недоречна. Крім того, цей образний вислів має свою історію — він є запозиченням з раннього вірша Рози Ауслендер «В життя» з її першої, виданої ще в 1939 р. в Чернівцях збірки віршів «Райдуга» — отже, це не довільний образ, який можна замінити яким-небудь іншим, а літературна цитата, ввести яку в російський текст ніхто з перекладачів не зумів (а об'єктивно й не міг, позаяк книга Р. Ауслендер довгий час вважалася загубленою, її було віднайдено і наново опубліковано в першому томі повного зібрання її поезій лише в останні роки)⁷.

Певні втрати можна констатувати й у відтворенні власних імен, навколо яких існують багаті асоціативні поля. Так, Маргарита є поширеним німецьким іменем, але водночас і ремінісценцією з «Фауста» Гете (Гретхен). Золоте волосся здавна

⁷ Rose Ausländer. Die Erde war ein atlasweißes Feld: Gedichte 1927–1956. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1985. – S. 66.

вважалося в німецькій фольклорній та літературній традиції символом жіночої краси (Лорелея народних балад, Ізольда Готфріда Страсбурзького і т.д. — аж до жіночих образів епохи романтизму), «воно характеризує її майже шаблонно як німецьку ознаку»⁸. Суламіт — це давнє гебрайське ім'я, яке донесла до нас Соломонова «Пісня над піснями» зі Старого Заповіту — звучить не менш типово й несе в собі так само багату символіку: «aschenes Naag» означає тут передусім трагедію і страждання єврейського народу під час Голокосту. Олексій Парін замінює Маргариту на Гретхен, розшифровуючи цим до деякої міри ремінісценцію з Йоганна Вольфганга Гете. В принципі це допустимо, хоча нагальної необхідності в такій заміні тут немає. Однак Суламіт він замінює на Рахіль, що навряд чи виправдано, оскільки той багатий комплекс асоціацій, котрий пов'язаний в міфології та літературі з іменами Маргарити й Суламіт, вказує на те, що вони втілюють жагуче, але певною мірою «заборонене» кохання (наприклад, як Гретхен у Гете, так і Суламіт у «Пісні над піснями» бояться, щоб їхні брати не дізналися про їхню глибоко затаєну пристрасть). Проте ім'я Рахіль викликає зовсім інші асоціації, адже Рахіль в Біблії — це в першу чергу дружина, прамати, прародителька.

⁸ Heinrich Stiehler. Celan. Todesfuge. In: Die große Bertelsmann Lexikothek: Spektrum der Literatur / Hrsg. von Bettina Clausen und Lars Clausen. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek Verlag 1984, S. 350.

Через це руйнується й анафорично виражена в оригіналі змістовна антиномія: «dein goldenes Haar Margarete // dein aschenes Haar Sulamith». Між іншим, всі три російські перекладачі замінили целанівські прикметникові епітети на генітивні метафори «золото кос» і «пепел волос», що в загальному надзвичайно трагічному контексті вірша звучить надто піднесено-поетично, майже романтично.

Також невмолимо точна фраза оригіналу «Der Tod ist ein Meister aus Deutschland» передана в російських перекладах невірно, оскільки тут у всіх трьох варіантах замість строгого німецького «Meister» з'являється слово «маєстро»: «смерть немецкая музыка // смерть великий маэстро» (Л. Гінзбург); «смерть это старый немецкий маэстро» (О. Парін); «смерть маэстро немецкий» (О. Татарінова). Переклад Лева Гінзбурга, як наголошує М. Новикова, надто «окультурений»⁹. Поняття «майстер», його поширення і функціональність відносяться передусім до німецького середньовіччя з його мануфактурами, цехами, гільдіями і т.п., саме в Німеччині, як в жодній іншій країні світу, воно особливо високо шанувалося й цінувалося, оскільки було синонімом добротної, кваліфікованої, «німецької» роботи, символом досконалого володіння своїм ремеслом. «La Mort est mon metier» («Смерть — моє ремесло»)

⁹ Марина Новикова. Контекст пам'яті // Всесвіт. – 1978. – № 6. – С. 180.

зветься роман французького письменника Робера Мерля (1952), головний персонаж якого є німецьким комендантом концтабору. Майстер Смерть — сила жорстока, сліпа й невідворотна, подібно до чотирьох вершників Апокаліпсису зі знаменитої гравюри Альбрехта Дюрера. Едіт Зільберман, подруга юності Целана, згадує про те, що молодий Целан вважав «Картини смерті» Ганса Гольбайна у виданні серії «Інзель» своїм особливим скарбом, а пісню ландскнехтів «Flandern in Not, durch Flandern reitet der Tod» зараховував до своїх улюблених пісень¹⁰. Вона вказує на епізод з книги Гайнца Піонтека «Життя поетів», де Целан у розмові зі своїм другом цитує суперечливий рядок «Der Tod ist ein Meister aus Deutschland» і пояснює, що його вірш написано в традиції німецької лірики ритуальних танців, що рядок стосується одного з таких віршів XVI ст., в якому до смерті звертаються як до майстра¹¹. Навпаки, італійське слово «маестро» є головним чином означенням музиканта, за сферою свого вживання воно надто естетизоване й створює враження жаху не справжнього, а дещо штучного, бутафорського. Можна тільки пошкодувати, що Олексій Парін та Ольга Татарінова пішли не за оригіналом, а за більш раннім

¹⁰ Edith Silbermann. *Begegnung mit Paul Celan: Erinnerung und Interpretation*. Aachen: Rimbaud Verlag 1993, S. 50–51.

¹¹ Там само, с. 51.

перекладом Лева Гінзбурга, авторитетові якого як одного з блискучих ліричних перекладачів з німецької вони не змогли протистояти.

Зберегти точний ритмічний малюнок оригіналу у верлібрі практично майже не вдається. Але оскільки у всіх трьох перекладах збережена основна ритмічна тенденція, а також домінування нерегулярного дактилічного метру, то відтворення даного рівня можна вважати адекватним. Щоправда, в російських перекладах також відсутня вже вище згадувана целанівська рима.

В оригіналі «Фуга смерті» складається із 36 віршованих рядків, які об'єднані у своєрідні строфеми — змістово-композиційні структури з логічно завершеною думкою, що засновані на декількох лейтмотивах. У Целана є 7 таких архітектонічних блоків: I (1–9), II (10–15), III (16–18), IV (19–23), V (24–28), VI (29–34), VII (35–36). У перекладах О. Паріна й О. Татарінової збережена кількість рядків, але архітектоніка блоків дещо інша — їх тут не 7, а тільки 5: I (1–9), II (10–15), III (16–18), IV (19–26), V (27–36). Таким чином, еквілінеарність тут витримана, хоча й порушене авторське групування віршованих рядків, а в О. Татарінової у другому блоці зникло ім'я Маргарита, що привело до ліквідації змістовного протистояння обох імен, як і до зникнення наявного в оригіналі анадиплосису. В О. Татарінової помітна також тенденція зробити целанівський текст ще

темнішим і змістити його в русло сюрреалістського «автоматичного письма». Лев Гінзбург взагалі не зважає на еквілінеарність. Він поділив целанівський вірш на 65 віршованих рядків, котрі об'єднані у 4 великі архітектонічні блоки.

1978 року в київському журналі іноземної літератури «Всесвіт» з'явився переклад «Фуги смерті», що належав перу відомого українського поета Миколи Бажана¹², який здійснив, між іншим, також блискучі переклади віршів Ф. Гельдерліна та Р.М. Рільке. В цій українській інтерпретації йому вдалося в основному уникнути вищезгаданих недоліків російських перекладів, оскільки він майже не відступає від целанівського тексту, не впадаючи при цьому в буквалізм. Однак у порівнянні з оригіналом переклад Бажана надмірно «розхристаний», — українському поетові не вдалося адекватно відтворити заворожливу монотонність ритму й строгість дактилічних метрів. Деякі рядки Целанового вірша втрачають у перекладі свою гнучкість і перетворюються на майже аритмічні структури. Якщо російські перекладачі необгрунтовано декорували й прикрашали «Фугу смерті» (за допомогою синонімії, «романтичних» зворотів, гладшого ритму), то М. Бажан занадто «прозаїзував» її. Звичайно, деякі ритмічні відхилення залежать від об'єктивних мовних відмінностей (трискладовий оксюморон «schwarze

¹² Пауль Целан. Поезії // Всесвіт. – 1978. – № 6. – С. 98–99.

Milch» можна передати українською мовою тільки п'ятискладовим «чорне молоко», що цілком змінює ритмічну тенденцію), однак є віршовані рядки, ритм яких у перекладі міг би бути значно ближчим до оригіналу, як, наприклад, в рядку «er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau», що в Бажановому перекладі звучить: «він хапається заліза в кобурі він хитається очі в нього блакитні». Тут уже зовсім інша мелодика, а фраза «er schwingts» (він розмахує) перекладена як «він хитається». Це створює враження, немовби «Він» п'яний, що зовсім не відповідає оригіналові. Цей безіменний «Він» (такий заголовок має, між іншим, вірш з аналогічними мотивами Целанового друга юності Іммануеля Вайсгласа¹³) пише, «коли стемніє в Німеччину» («wenn es dunkelt nach Deutschland»), а не «коли темніє в Німеччині», як це перекладено в М. Бажана), отож він пише листа, навіть любовного листа після «виснажливого» робочого дня в концтаборі, і в цьому якраз і полягає найжахливіше. Ці психологічні аберації сентиментального садиста, на жаль, не помічені українським перекладачем, як і вже згадувана целанівська рима.

Нарешті 1993 р. в чернівецькому видавництві

¹³ Див. порівняльний аналіз обох віршів: Forster L. TODESFUGE: Paul Celan, Immanuel Weißglas and the Psalmist. // German Life and Letters. New Series. Volume XXXIX. No. 1, October 1985. – Oxford: Basil Blackwell 1985, S. 1–20.

«Прут» з'явилася перша книжка вибраних віршів Целана під назвою «Меридіан серця» у перекладах автора цієї статті, яка містить новий переклад «Фуги смерті»¹⁴. Його аналіз я полишаю іншим дослідникам поезії Целана. Тут я хотів би тільки сказати, що з шести розглянутих перекладів поетичного рівня оригіналу сягає передусім польський, що здійснений А. Ковальковським. Стосовно інших слов'янських інтерпретацій можна сказати, що вони є більш або менш вдалими наближеннями до Целанової «Фуги смерті». Це водночас не виключає їхнього значення як важливих кроків на шляху перекладацького освоєння поетичної творчості Пауля Целана у слов'янському світі¹⁵.

¹⁴ Пауль Целан. Меридіан серця: Поезії / Переклад з німецької Петра Рихла. – Чернівці. – 1993. – С. 40–43.

¹⁵ Стаття написана в 1998 р. За понад два десятиліття, які минули відтоді, з'явилося чимало нових перекладацьких інтерпретацій «Фуги смерті». Так, польською мовою – це переклади Станіслава Єжи Леца, Станіслава Вигодського, Пьотра Лахмана, Ришарда Криніцького, російською – Марка Белорусця, Ольги Седакової, українською – Василя Стуса (його переклад був здійснений ще на початку 1970-х років, проте вперше надрукований тільки в 5-му, додатковому томі зібрання творів поета того ж таки 1998 р.), Віталія Колодія, Леоніда Череватенка, Мойсея Фішбейна. Однак для того, аби бодай побіжно проаналізувати ці нові перекладацькі спроби, потрібне спеціальне дослідження, обсяг якого вийшов би далеко за рамки даної книги. Тому автор наважився включити до неї свою давнішу розвідку – як свідчення певного етапу перекладознавчого осягнення «Фуги смерті» у слов'янському культурному просторі.



«До алефа і юда»:

Елементи їдишу
в поетичній мові Пауля Целана





У своїй промові на Міжнародній конференції з мови їдиш, яка відбулася 1908 року в Чернівцях, їдишомовний поет Їцхок Лейбуш Перец вдався до чудової метафори, щоб описати жадане майбутнє на той час ще маргінального й зневаженого їдишу. Він порівняв у своєму виступі розмаїту палітру мов, які були тоді поширені в Чернівцях, з освітленими вікнами, з яких долинає барвіста мовна музика, і висловив при цьому бажання мати таке вікно й для їдишу — «наш особливий мотив у симфонії народів»¹.

Ця конференція була поворотним пунктом в історії мови їдиш, і хоча тоді через сильний спротив сіоністів та німецько-асимільованих не вдалося проголосити їдиш *єдиною* національною мовою єврейського народу — її було названо тільки *однією* з двох національних мов поряд із гебрійською — це визнання все-таки означало неабияку історичну перемогу: в такий спосіб їдиш був легітимізований

¹Цит. за кн.: Флоранс Хейман. Повернення пам'яті. Сторінки єврейської історії Чернівців / Пер. з франц. Володимира Каденка. – К.: Дух і Літера, 2016, с. 165.

і піднесений від рівня народного наріччя до мови літератури й культури. У наступні роки спостерігаємо бурхливий розвиток цієї мови у всіх сферах суспільного життя — виникають їдишистські органи преси, як, наприклад, тижневик «Черновіцер блетер» або часопис «Култур», взірцеві освітні заклади «Єврейське шкільне товариство», два театри, де ставилися вистави на їдиші («Хамелеон» та театр Абрагама Гольдфадена), єврейський культурно-освітній центр «Тойнбігалле» та багато інших культурних інституцій. Невдовзі після цього у Чернівцях оселилися видатні їдишистські письменники Еліезер Штейнбарг, Моше Альтман і Янкель Штернберг (т. зв. «Липканський Олімп»), тут розгорталася поетична діяльність «принца єврейської балади» Іцика Мангера. Завдяки цьому Чернівці міжвоєнного часу стали одним із провідних центрів їдишистської культури, де слово їдишу повноправно звучало поряд з іншими мовами міста — німецькою, румунською, українською та польською — не тільки з уст єврейського пролетаріату, але й зі сторінок газет і книг, у шкільній освіті та зі сцени.

Виникає питання, чи ця мова, враховуючи щільність такої інтенсивної духовної атмосфери, відіграла якусь роль і для німецько-єврейських авторів Буковини? Нижче я спробую відповісти на це питання на прикладі життя і творчості найвидатнішого з чернівецьких німецько-єврейських поетів

Пауля Целана. Я виходжу з того, що вплив мови їдиш та їдишистської культури у Чернівцях міжвоєнного періоду був настільки відчутним, що й німецько-асимільовані поети, які у своєму повсякденному житті ніколи не практикували їдишу, все-таки не могли уникнути цього впливу.

Як відомо, Пауль Анчель, який пізніше прибрав собі поетичне ім'я Пауль Целан, народився в родині, де розмовляли німецькою — про це дбала насамперед мати, яка думала про освітні перспективи сина й завжди приділяла багато уваги тому, щоб він говорив гарною, коректною німецькою. Їдиш не був для батьків Пауля чужим, адже як його батько, який перебрався до Чернівців з сільської громади Шипинців, так і мати, яка походила зі знаменитого хасидського центру Садгора (Садагура), чудово володіли цією мовою. Проте, як зазначено, батьки прагнули прищепити своєму синові насамперед німецьку мову, позаяк тільки з цією мовою вони пов'язували його професійну кар'єру. За свідченням Ізраеля Халфена, який наприкінці 1970-х років опублікував біографію дитинства та юності поета, у родинному колі Анчелів дуже рано читали малому Паулю казки братів Грімм, які привіз йому з Відня один з його дядьків. Шиллерову баладу «Порука» та його «Пісню про дзвона» Пауль вивчив напам'ять, перш ніж він сам міг прочитати ці вірші². До свого тринадцятого дня народження (Бар-

²Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1983, S. 39–41.

Міцва) він отримав у подарунок від друзів своїх батьків двотомне видання «Фауста» Гете, яке від одразу взявся читати. Відтоді ці томи лежали на його письмовому столі, доки існувало батьківське помешкання на Василькогасце³. Важливим етапом в його засвоєнні німецької літератури стали вищі класи румунського ліцею «Marele Voevod Mihai», куди він перейшов після свого п'ятого гімназійного класу. Учитель німецької мови й літератури цього ліцею, єврейський германіст староавстрійського гарту, зумів завдяки якомусь щасливому випадку добитися в румунському міністерстві освіти особливого розпорядження, яке уможливило учням, для котрих німецька мова була рідною, проводити викладання свого предмету за староавстрійським навчальним планом. «Таким чином упродовж трьох років, аж до іспитів на атестат зрілості, в ліцеї викладалася німецька література від початків до доби романтизму й читали таких класиків, як Лессінг, Гете, Шиллер і Клайст»⁴.

Невдовзі до лектури Пауля долучилися ще й Фридрих Гельдерлін, Гуго фон Гофмансталь, Рільке, Кафка. Мати, яка дуже любила німецьку мову й літературу і завдяки читанню німецьких класиків та романтиків здобула добрі знання у літературній царині, підтримувала Пауля в його поглибленому

³ Chalfen, Paul Celan, S. 50.

⁴ Там само, с. 59.

зацікавленні німецьким письменством. Це було також основою їхньої духовної близькості. «Очевидно, що спільне захоплення німецькою поезією стало пізніше вирішальним фактором такого тісного зв'язку між матір'ю та сином»⁵, — зазначає з цього приводу Вольфганг Еммеріх. Тому мене дещо дивує риторичне запитання Якоба Аллерганда, сформульоване ним у його доповіді під час віденського Целанівського симпозиуму в 2000 році: «Бо що ж то мала б бути за німецька мова, яку він перейняв від своїх батьків?!»⁶ Знаний юдаїст хоче цим сказати, що батьки Пауля розмовляли німецькою далеко не бездоганно й заведве були спроможні передати йому знання цієї мови. Однак це повністю суперечить усім відомим фактам, які повідомляють нам його біографи на основі численних опитувань і свідчень.

Очевидно, батьки Пауля Лео Анчель і Фридеріка Шрагер інколи послуговувалися у розмовах між собою також їдишем, внаслідок чого ця мова не була для їхнього сина цілковито закритою, навіть якщо він у повсякденному житті не практикував її. Оскільки він свого часу, за бажанням по-сіоністському налаштованого батька, упродовж трьох ро-

⁵ Wolfgang Emmerich. Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 29.

⁶ Jacob Allerhand. Bibel und Hawdala. Der Beitrag der Judaistik zum Verständnis des Werks von Paul Celan. In: Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster (Hg.). Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000. Wien: Mandelbaum Verlag 2000, S. 270.

ків відвідував початкову гебрайську школу «Сафа іврія», то він міг безпроблемно читати також їдишистські тексти, які, як відомо, друкувалися гебрайськими літерами. Та й дивовижна близькість їдишу до середньовісньонімецької мови мусила його вже доволі рано неабияк заворожувати, позаяк у такого мовно обдарованого юнака, як він, це не могло бути інакше.

Пауль Анчель, — зазначає з цього приводу Вольфганг Еммеріх, — ніколи не розмовляв цією мовою і вважав її сумнівною, котра, як «жаргон з Юденгассе», стояла на заваді повній асиміляції з високою німецькою культурою, проте водночас він відчував живу красу їдишу.⁷

Незважаючи на своє принципове відхилення їдишу, молодий Целан не терпів, коли ця мова відверто принижувалась румунськими антисемітами. У таких випадках він завжди намагався захистити її від шовіністичних атак, як про це свідчить такий епізод з його шкільних років у «Liceul orthodox de baieți», на які припадає конфлікт з учителем географії Цоппою, членом парамілітарної профашистської організації «Залізна гвардія»:

Одного разу Цоппа, використовуючи свої добрі знання їдишу, вирішив у присутності учнів

⁷ Emmerich, Paul Celan, S. 31.

познуватися з «жаргону». Пауль запротестував: «На їдиші існує вагома література, і великі твори світової літератури, ба навіть твори Шекспіра перекладені цією мовою!» Цоппа зневажливо відповів: «Якими комічними мусять бути ці переклади! Вже навіть найпростіше речення на їдиші «Кім агер» (Йди сюди) звучить комічно!» Пауль не здавався й відповів: «Але й румунський переклад цього речення може викликати тільки сміх, бо як воно звучить: «Vino'n soa»?⁸

Про перші контакти молодого Целана з їдишистською поезією Ізраїль Халфен повідомляє таке:

На свій дванадцятий день народження Пауль отримав — ймовірно від дядька Бруно, декламатора, — книжку, яка, незважаючи на свою незвичність, матиме на нього тривалий вплив. Це була книжка їдишистських «байок» Еліезера Штейнбарга, розкішно ілюстрована гравюрами Артура Кольника й оправлена в полотняну палітурку. Пауль ніколи не розмовляв на їдиші, проте носив, як і всі буковинці, цю мову в собі, а гебраїська абетка, якою друкуються їдишистські тексти, була йому добре знана. Отож він без зайвих зволікань взявся за читання. Найбільше сподобалась йому байка про Списа й Голку. Суперечка про відмінність їхньої діяльності завершується словами Голки: «Бо якщо колеш полотно, вини-

⁸ Chalfen, Paul Celan, S. 52.

кає сорочка чи сукня; а якщо колоти людину, то що доброго з цього може вийти?» Пауль вивчив цю байку напам'ять і натхненно декламував її у родинному й дружньому колі. Всі захоплювалися ним і хвалили його. Байки Штейнбарга знову спливають у його пам'яті після років витіснення, коли існуванню євреїв загрожуватиме смертельна небезпека.⁹

У зв'язку з Рут Крафт (Лакнер), актрисою заснованого радянським режимом у 1940 р. єврейського театру в Чернівцях, вистави якого Пауль часто відвідував (головним чином через те, що в них грала Рут, в яку він був закоханий), — І. Халфен згадує також іншу байку Штейнбарга, якою молодий Целан не менше захоплювався — «Рабі Лейзерль, крихітка». Протагоніст цієї параболи, «котрий промовляв сам до себе й питав у своєї скрухи: Один — це хто?/ Тоді він почув у своєму вусі дзижчання настирної мухи: «Один — це ніхто!» На думку Халфена, Целан вважав цю байку найкращою у цього єврейського автора й міг цитувати зі своєї пам'яті окремі рядки з неї через багато років. Для нього вона була «вираженням глибокої життєвої філософії»¹⁰.

Проте загалом його ставлення до їдишу в чернівецькі роки залишалося таким же скептичним, як і раніше. «Він вважав цю мову «зіпсутою німецькою»,

⁹ Chalfen, Paul Celan, S. 46–47.

¹⁰ Там само, с. 101.

і, наприклад, локального їдишистського поета Іцика Мангера розглядав не як справжнього поета, а радше як фольклорний феномен»¹¹, — стверджує біограф Целана. Згодом, після катастрофи Другої світової війни, це ставлення зміниться, однак його усвідомлення принесе поетові найглибше онтологічне розчарування і незмірні особисті страждання.

У домі Рут Крафт, батько якої свого часу дружив з Еліезером Штейнбаргом і виявляв велике зацікавлення мовою їдиш та їдишистською літературою, молодий Целан познайомився з двома важливими особистостями їдишистського культурного життя Чернівців — декламатором їдишистської поезії Лейбу Левіном та вчителем математики у т. зв. «Єврейській школі» Гершем Сегалом, який також вважався великим любителем єврейського мистецтва та літератури. Сегал був упорядником кількох збірок їдишомовних пісень та мистецьких альбомів єврейських художників, згодом він опублікував в Ізраїлі німецькомовні поезії своєї колишньої учениці Зельми Меербаум-Айзінгер. Очевидно, що обидва вони зіграли важливу роль у наближенні Целана до їдишистської культурної спадщини Чернівців. Можливо, цим пояснюється наново пробуджене зацікавлення Целана своїм єврейством, яке він продемонстрував після звільнення свого рідного міста Червоною Армією в 1944 р.

¹¹ Там само, с. 101.

Несподівано, — пише Халфен, — Целан почав декламувати байки Еліезера Штейнбарга або співати про себе синагогальну мелодію з ново-річної молитви. Вперше можна було почути від Пауля щось про красу гебрайської мови й про роки, які він провів за вивченням гебрайської. І в цей час Пауль також почав інтенсивно читати твори Мартіна Бубера: «Три промови про єврейство» та «Хасидські книги»¹².

Під час своїх єдиних відвідин Ізраїлю в 1969 р. Целан зустрів там людей з їдишистським культурним тлом, з якими він міг активувати свої напівзабуті знання їдишу. Так, наприклад, з Йосифом Губерманом, чоловіком своєї кузини Едіт Губерман (уроджена Ронес) він бесідував у Тель-Авіві на їдиші¹³, а під час розмови з Джеромом Ротенбергом, який виростав у Нью-Йорк-Сіті, обидва співбесідники констатували, що в їхніх біографіях — хоча вони й вийшли з цілком відмінних світів — є щось спільне, і цей спільний сегмент — їхня рання обізнаність із їдишем, який тепер наздогнав їх обох як далеке відлуння дитячих літ¹⁴.

Окремі скалки цієї мови зринають часом у Цела-

¹² Там само, с. 140.

¹³ Lydia Koelle. Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoa. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1997, S. 104.

¹⁴ Там само, с. 104.

на підсвідомо, проте це тільки доводить, як глибоко вони були сховані в його пам'яті. Деякі з них передає нам його подруга юності Ілана Шмуелі (уроджена Шиндлер), яка постійно супроводжувала поета в Єрусалимі й пізніше опублікувала своє листування з ним. «Він називав себе — пише вона — «gojischer Jid» з самоіронією, яка у Целана доходила до крайнощів»¹⁵. Ілана Шмуелі належала до небагатьох людей, до яких Целан мав повну довіру, тому він міг ділитися з нею найінтимнішими речами. Влучні мовні звороти, запозичені з їдишу, нерідко сприяли точним, лаконічним формулюванням, які були для Целана типовими. Так, він описував своє ізольоване паризьке життя, свою чужість у цьому місті коротким висловом на їдиші «In kest bei den gojim» («На утриманні у християн»), натякаючи на єврейський звичай годувати у родині бідну дитину-сироту¹⁶. Іншим разом він занотував перед від'їздом Ілани з Парижа в її записник — з огляду на свою травмовану психічну конституцію («Ти знаєш мій стан») — адресу свого французького друга Едмона Лютрана й сказав при цьому на їдиші: «ojf nischt zu bedarfn» («щоб не мати потреби в цьому»)». До

¹⁵ Ilana Shmueli. Sag, dass Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970. Erlangen: Edition Isele 2000, S. 79.

¹⁶ Ilana Shmueli. Nachwort. In: Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. Hrsg. von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2004, S. 168.

¹⁷ Shmueli. Nachwort, S. 175.

їдишистських висловів (поряд з широко вживаними гебрайськими мовними формулами) Целан вдавався також у своєму листуванні з Неллі Закс. Так, наприклад, 4 травня 1961 р. він писав їй:

У нас у Чернівцях євреї мали звичку, коли вони казали одне одному «до побачення», бажати таке: Sei gesund! Це не німецький зворот, це побажання на їдиші, отож дозволь мені тепер ще раз сказати, на їдиші й гебрайськими літерами: !טגטזז טזט¹⁸

Проте не тільки в біографії Целана натрапляємо на сліди його спорідненості з їдишем — елементи цієї мови увійшли також у його поетичну творчість. Вже один із ранніх віршів Целана під заголовком «Пейзаж» (попередній заголовок «Під час мандрівки»), який рефлектує його поїздку на навчання до французького Туру, що пролягала через Польщу та Німеччину, свідчить про це. Його перша строфа звучить так:

Es steht gekrümmt ein Birkenstamm:	Берізка схилена. Убір
gekrümmte weiße Kreide	біліш, ніж біла хустка.
Drei Wolken links. Ein Bergeskamm.	Три хмарки зліва. Пасмо гір.
Und Heide, Heide, Heide. ¹⁹	І пуста, пуста, пуста.

¹⁸ Paul Celan / Nelly Sachs. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993, S. 75.

¹⁹ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 371.

«До алефа і юда»: Елементи їдишу в поетичній мові Целана

Ізраель Халфен вказує на те, що тут чути відгук популярної єврейської народної пісні, яка співалася на їдиші й, очевидно, була Целанові, як і всім чернівчанам, добре відома. Її німецький переклад здійснив свого часу німецький поет Людвіг Штраус:

Mittenwegs steht ein Baum,
Der biegt sich in sich ein.
Fährt ein Jude gen Jißraelland,
Seine Augen sind verweint.²⁰

Край дороги дерево,
схилене навскіс.
Їде єврей в землю предків,
Очі повні сліз.

Біограф Целана бачить в обох цих текстах очевидні тематичні й образні паралелі, проте його коментар до можливого впливу рядків народної пісні на поета спирається на дещо хиткі гіпотези:

Не тільки сам образ зігнутого дерева, — пише він, — але й сподівання на мандрівку до свободи, яку обіцяє «земля Ізраїля», можуть підтримати припущення, що спомин Целана про співану їдишем народну пісню злився під час поїздки вже нацистською Німеччиною з рефлексіями про цю мандрівку й привів до виникнення названого вірша.²¹

Безперечно, що в обох текстах домінує образ зігнутого дерева, а також наскрізний мотив мандрівки, проте загалом вони виражені доволі по-різному. Народна пісня описує зворушливу радість єврея,

²⁰ Цит. за: Chalfen, Paul Celan, S. 79.

²¹ Там само, с. 79.

що вирушає в землю обітовану («Очі повні сліз»), в той час, як Целан дещо відсторонено сприймає чужий, доти не знаний йому пейзаж, який пригнічує його своєю пусткою. Можливо, народна пісня могла стати для поета просто тематичним імпульсом або ж метричною цитатою його вірша.

Значно переконливіше елементи їдишу зринають у деяких поезіях Целанової збірки «Нічийна троянда» (1963), наприклад, у вірші «Benedicta». Латинський заголовок означає «благословенна» і вказує на відому католицьку молитву «Ave Maria», яка містить такий текст: «Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus» («Радуйся, Маріє, сповнена милості, Господь з тобою. Ти благословенна серед жіноцтва й благословен плід утроби твоєї, Ісус»).

Вірш оснащений епіграфом на їдиші, що транскрибований латинськими літерами:

Zu ken men arojfgejn in himmel arain
Un fregn baj got zu's darf asoj sain?

Цей епіграф означений автором як «єврейська пісня на їдиші». Щоправда, їдишист Якоб Аллерганд висловив свого часу певні сумніви з приводу того, чи тут і справді йдеться про народну єврейську пісню. Він розглядає ці рядки як парафразований переклад т. зв. селіхи (покаянна молитва, яка

проказується на Йом Кіппур, єврейський Судний день («День спокути»). Цей текст, ймовірно, був створений празьким рабином Саломоном Ефраїмом бен Ароном і мав широке розповсюдження серед європейських євреїв.

Тематично, — пише з цього приводу Я. Аллерганд, — текст цієї селіхи дотичний до мученицької смерті десяти єврейських мудреців у часи римського імператора Адріана (118–138). Мудреці, які пожертвували своїм життям задля освячення імені Господа, виблагали три дні, щоб первосвященик Самуїл піднявся на небо, аби довідатися, чи Господь бажав цього.²²

Таким чином, епіграф зачіпає основоположну проблему єврейського буття, яка з огляду на тривалі століттями переслідування і погроми завжди була актуальною, проте особливо чітких контурів вона набрала під час Другої світової війни в практиці Голокосту.

Вірш адресовано, як стверджує Жан Фіргес, Целановій дружині Жизель²³ — вона випила з того, що поетові прийшло «від батьків» і «потойбіч батьків», себто як християнка-католичка вона долучилася до юдейської традиції і привітала єврейську менору (або світильник у т. зв. «темних месах» католицької

²² Allerhand, *Bibel und Hawdala*, S. 279.

²³ Jean Firges. *Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen. Jüdische Mystik in der Dichtung Paul Celans.* – Anweiler am Trifels: Sonnenberg Verlag 1999, S. 48.

літургії під час страсного тижня). Отто Пьоггелер згадує платівку з цією піснею у виконанні Белліни Беренд, яку Целан, вочевидь, слухав разом зі своєю дружиною²⁴: «Ти, що слухала, навіть коли я заплющив очі, як/ голос уже не співав:/ 'с мус азой зайн.» Це єврейське речення є відповіддю на поставлене в епіграфі запитання: для євреїв немає кращої долі — як «богообраний народ» вони мусять страждати, це, так би мовити, плата за їхню богообраність. Проте ці два наведені в епіграфі рядки «єврейської пісні» мали, власне кажучи, ще й продовження, яке Целаном не наводиться, однак воно присутнє у суб-тексті: «'мус азой зайн./ 'мус азой зайн./ 'с кен оф дер велт дох гор андерш ніт зайн.»²⁵

Задеклароване в заголовку вірша латинське благословення («Benedicta») варіюється потім у трьох формах: «gebenedeiet», «gesegnet», «gebentscht». Загалом це синоніми, які мають майже однакову семантику, тільки перше слово наділене в німецькій мові християнсько-архаїчними конотаціями, друге є мовно-нормативним, а третє являє собою звичну форму їдишу «gebentscht»:

Кінець вірша, — наголошує О. Пьоггелер, — не підхоплює прямо християнське «Gebenedeiet»,

²⁴ Otto Pöggeler. Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg; München: Verlag Karl Alber 1986, S. 132.

²⁵ Див.: Barbara Wiedemann. Kommentar in: Paul Celan. Die Gedichte, S. 692.

«До алефа і юда»: Елементи їдишу в поетичній мові Целана

а його формулювання на їдиші: «Getrunken. Gesegnet. Gebentscht.» Цим самим, мало б, очевидно, бути сказано, що християнське «Gebenedeiet» і єврейське «Благословенно» не виключають одне одного, а — у переданому питті тої самої пневми — з точки зору їдишу пов'язані між собою.²⁶

Таким чином, мовний матеріал їдишу стоїть у цьому багатомовному вірші, в якому так щедро розсипано латинські, давньогрецькі, середньовісньонімецькі, новонімецькі та їдишистські вирази, на помітному місці й тримає на собі його конструктивне та змістовне риштування подібно до міцних колон.

Інший вірш із Целанової збірки *Нічийна троянда*, у якому їдишо-гебрайські мовні елементи виконують важливу функцію, має заголовок «Вікно хижі». Ця назва викликає асоціації з темним оком, у якому, як спомин і рану, сфокусовано «мандрівний/ схід,/ ширияючих/ людей-і-євреїв,/ народ-з-понад-хмар». Йдеться про єврейські штетлі, які вирвані з коренем, стерті з лиця землі, «з пере-/ вантаженим трюмом/ від чорного граду, який/ випав і там, у Вітебську» й відтоді присутні тільки у творах єврейських письменників і на картинах єврейських художників.

[...] щось

подих? ім'я?

²⁶ Pöggeler. *Spur des Worts*, S. 132.

в осиротілому ходить довкола,
[...]
викроковує
літери й літер смертно-
безсмертну душу,
йде до алефа і до юда, йде собі далі [...]»²⁷

Поет шукає слідів цього зруйнованого єврейського світу, вдаючись при цьому до таких їдишо-гебрайських понять, як *гетто* чи *Едем* або ж назв гебрайських літер *алеф* і *юд* (перша й десята літери гебрайської абетки; з *юд* починається невимовлюване Господнє ім'я, крім того, її звучання майже ідентичне з позначенням єврея — «юде»). Це пошук замордованих — щоб віднайти їх, потрібно багато світла, потрібно звести униз «Альфа-Центавру, Арктур», вивести «промінь з могил», однак це також пошук власної єврейської ідентичності: «щось [...] буде його, щит Давида, велить йому/спалахнути, колись, // велить йому згаснути». Завершальні рядки вірша змальовують сцену Шабату, яку слід тут розуміти як символ незнищенності єврейської сутності. Літера *бет*, друга в єврейській абетці, звучання якої водночас означає дім, уособлює мир єврейського свята Шабат: «бет, — це/ дім, де накритий стіл, // із сяйвом і сяйвом», що натякає на палаючі суботні свічки.

²⁷ Paul Celan. Die Gedichte, S. 158.

Поетична збірка Целана «Нічийна троянда» містить, крім того, ще цілу низку гебрайських слів, які походять з релігійно-сакральної сфери й частково, у злегка видозміненій формі, ввійшли до їдишу: кадїш, їскор, гавдала, шїбболет, рабі, шабат, текіа тощо. При введенні у німецький вірш вони потрапляють у новий семантичний та образний контекст і завдяки своїй чужості отримують у ньому додаткову вагу.

Дещо прихований, майже непомітний зв'язок з їдишем демонструє нам короткий вірш «Місце сурми» з виданої посмертно збірки Целана «Притулок часу» (1976), що належить до т. зв. «Єрусалимського циклу», який містить Целанові рефлексії про його єдину поїздку до Ізраїлю.

МІСЦЕ СУРМИ
глибоко в тліючїм
порожнім тексті,
на висоті смолоскипів,
у вирві часу:

вслухайся
устами.²⁸

Це дуже щільна поетична структура з глибоким інтертекстуальним тлом, яка евокує насамперед апокаліптичні уявлення новозавітного «Об'явлення св. Івана Богослова» та його «Книгу за сімома печа-

²⁸ Там само, с. 362.

тями». Ріхард Решіка, який здійснив ґрунтовну інтерпретацію «Єрусалимського циклу», так описує герметичну символіку цього короткого тексту:

У Целановому вірші зі збірки «Притулок часу» цей символ «Книги світу» стає «порожнім», палаючим і приреченим на руйнацію текстом (партитурою) наприкінці часів — «жевріючим порожнім текстом», який (як можна виснувати) вже не має ніякої сили, позаяк його зміст уже сповнився.²⁹

Для нас особливо цікаві завершені рядки вірша, оскільки вираз «hör dich ein/ mit dem Mund» («вслухайся/ устами») утворено за зразком їдишу, «hör dich ein», — вважає Ілана Шмуелі, — нагадує своїм звучанням їдиш. «Вслухайся» — це таємна мова, яка означає — вбери його в себе, устами, все почуте, все знову має бути почутим; вдихай його в себе — і тоді передчуття стане твоїм»³⁰ — коментує вона ці рядки у своїй книзі про поїздку Целана до Ізраїлю.

Відчутну близькість до їдишу демонструє також єдиний оповідний прозовий текст Целана — «Розмова в горах» (1959). Це стисле, але глибоко змістовне й мовностилістично надзвичайно ущільнене

²⁹ Richard Reschika. Paul Celans «Jerusalem.Gedichte» aus dem Nachlassband «Zeitgehöft». Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991, S. 132.

³⁰ Shmueli. Sag, dass Jerusalem ist, S. 42.

оповідання має багато зразків, на які воно могло взоруватися — «Ленц» Георга Бюхнера, «Так казав Заратустра» Фридриха Ніцше, «Прогулянка в гори Франца Кафки, «Розмова в горах» Мартіна Бубера, «Про співбесідника» Осипа Мандельштама. Безпосередній поштовх до його написання дала поетові запланована на липень 1959 р. в Сільс-Марія, що в швейцарському Енґандіні, однак так і не реалізована зустріч Целана з німецьким соціологом і музичним теоретиком Теодором Адорно. Він фігурує в оповіданні як «єврей Великий», на противагу «євреєві Малому», який є alter ego самого автора., Саме мовне оздоблення, а не доволі скупий наратив, тримає тут артистичну конструкцію цієї невеличкої історії, воно ж зумовлює також її внутрішню напругу.

Найважливіше у цілій «Розмові в горах», — вважає американський біограф Целана Джон Фелстайнер, — це спосіб вислову і сприйняття. Так, на початку вживається не форма «der Jude», а запозичена з їдишу форма «der Jud». У Німеччині це має присмак антисемітизму; проте в устах того, хто розмовляє їдишем, це звучить майже по-домашньому затишно.³¹

Розмова «балакучих» рухається по замкненому колу і, на перший погляд, є порожнім марнослов'ям

³¹ John Felstiner. Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. München: Beck 1997, S. 193.

(«суміш Інгмара Бергмана з Семуелем Бекеттом»³²), проте це враження оманливе, позаяк там і сям тут зринають вельми влучні зауваження про екзистенційні речі — про єврейську сутність, Бога й природу. Текст гостро критичний, в деяких місцях саркастичний, він безжально пародіює антисемітські кліше й расистські паролі. Все відбувається головним чином на лексичному й синтаксичному рівнях, в той час як їдиш є тут повсякчасним фоном. Тут звучать побудовані за зразком їдишу буденні фрази, чути характерну мелодику й інтонації, проглядається структурна будова речень їдишу:

Одного вечора, сонце, і не тільки воно, вже зайшло, тоді йшов, вийшов зі своєї халупи і йшов єврей і син єврея, і з ним ішло його ім'я, невимовлюване, йшло і прийшло, прийшло звідкілясь підтюпцем, дало про себе чути, прийшло з посохом, прийшло по камінню, чуеш мене, ти чуеш мене, це я, я, я і той інший, кого ти чуеш, гадаєш, що чуєш, я і той інший, — отож він ішов, це було чути, йшов одного вечора, коли дещо зайшло, йшов під хмарами, йшов у затінку, власному й чужому — позаяк єврей, ти ж знаєш, що він може мати, що справді б належало йому, що не було б взяте у борг, позичене, й що не треба було б повертати назад, — отож він ішов там і прийшов, прийшов звідкілясь цією дорогою,

³² Там само, с. 188.

гарною, незрівнянною, йшов, наче Ленц, через гори, він, кому звеліли жити внизу, де йому місце, в низинах, він, єврей, йшов і прийшов.³³

У мовному відношенні цей текст є геніальною стилізацією, кожним словом і кожною фразою він наслідує тут розмовний їдиш. Але водночас він робить очевидним, що автор носив цю мову в собі, навіть якщо він майже ніколи у своїй мовній практиці не вдавався до неї. Щоб добитися такого враження, він мусив десятиліттями законсервовано зберігати її в собі. Йдеться про заледве вловимі нюанси, про мовну атмосферу загалом, про особливе звучання мови та її «сфумато». Досягти такого ефекту подібності міг тільки той, хто виростав у цьому неповторному середовищі.

«Розмова в горах», — пише Дж. Фелстайнер, — має смак розмовного їдишу. [...] Їдишизми і «юдендо-йч» у цій «Розмові», повтори, розширення, скорочення, ущільнення, перевертання, питальні слова й вирази типу «Gott sei's geklagt» — вони заслуговують на таку пильну увагу саме тому, позаяк вони в Європі (і навіть у Целановому захоплено «австрійському» батьківському домі) натикалися на зневагу й позаяк їдиш разом з тими, хто на ньому розмовляв, був знищений упень.³⁴

³³ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1990, S. 23.

³⁴ Felstiner, S. 194–195.


Мовні інтерференції такого роду, до яких Целан часто вдається, забезпечили йому особливе місце в історії німецької лірики. Завдяки цьому розширилися межі й виражальні можливості німецької мови, і саме цим великою мірою пояснюється також притягальна сила його поезії для читачів. Ефекти очуднення, які при цьому виникають, є, зрештою, засобом оновлення поетичної мови.

Інкорпорувавши елементи їдишу в свою поетичну мову, Пауль Целан знову повернув замороженим їхній голос і зміг глибше досягнути свою власну ідентичність після трагічного досвіду Голокосту. Їхня присутність у його віршах свідчить про постійні пошуки поетом свого єврейського коріння і йде пліч-о-пліч з його поетичним засвоєнням єврейської містики, яку він відкрив для себе завдяки ґрунтовним інтерпретаціям Гершома Шолема. Підняте з глибин забуття й інтегроване в його ліричні тексти культурне надбання їдишу розширило тематичну шкалу його поезії й надало травматичній полеміці поета зі своїм єврейством нового виміру й неповторного особистого відтінку.



Містичні мотиви
єврейської кабалістики

У збірці Пауля Целана
«Нічийна троянда»





Збірка Пауля Целана «Die Niemandrose» («Нічийна троянда») вийшла в світ 1963 р. й належить до вершинних поетичних книг цього автора. Вона створювалася в період т. зв. «афери Клер Голль», суть якої полягала в надуманих, заснованих на відвертих спекуляціях та маніпуляціях, звинуваченнях Целана у плагіаті, підсилених гострими антисемітськими випадками німецької критики, яка поступово також втягнулася у фарватер згаданої афери. Все це надзвичайно загострило сприйняття Целаном свого єврейства, усвідомлення якого почалося ще в роки Другої світової війни внаслідок нацистської практики Голокосту, жертвою якого стали також батьки поета, і спонукало його до глибшого ознайомлення з працями єврейських мислителів і релігійних філософів, що роздумували над роллю єврейського народу в історії та його трагічною долею під час Голокосту. Для поета це був шлях до свого власного коріння, до витоків своєї генетичної пам'яті, шлях до себе самого.

«У жодній з поетичних збірок Целана так повно не представлені єврейські імена й поняття, єв-

рейська міфологія, містика й релігія, як у збірці «Нічийна троянда», — стверджує Юрген Леманн¹. Починаючи з середини 1950-х років поет дедалі активніше починає цікавитися проблемами єврейства, осмислювати його місце в історії культури й цивілізації, що сприяє увиразненню і зміцненню власної єврейської ідентичності. Він заглиблюється в книги таких єврейських соціальних і релігійних мислителів, як Густав Ландауер, Мартін Бубер, Гуго Бергман, Оскар Гольдберг, Рудольф Отто, Маргарета Зусман, Гершом Шолем. Нечувана жорстокість і гігантські масштаби єврейської Катастрофи приводять його до висновку, що ці прояви варварства заледве можна осягнути людським розумом, тому його все більше валять до себе складні ментальні структури езотеричних, містичних вчень.

Справді, в період створення цієї збірки Целан, як засвідчує Йоахім Шульце, з головою поринув у вивчення єврейської містики². Його увагу привертає основне джерело містичних уявлень євреїв — Кабала (гебр. передання, традиція), яку він пізнає головним чином через посередництво видатного єврейського релігійного мислителя Гершома Шо-

¹Jürgen Lehmann (Hrsg.) Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose». Unter Mitarbeit von Christine Ivanovic. Vierte Auflage. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, S. 12.

²Joachim Schulze. Celan und die Mystiker. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1983, S. 4–21.

лема. Шолемівський переклад одного з розділів середньовічної книги «Зогар» («Книга сяйва») він придбав ще в 1957 р. Згодом, у 60-ті роки, він знайомиться з книгами Шолема «Єврейська містика в її головних течіях», «Про деякі основні поняття єврейства», «Про містичну постать божества» та ін. (в цих виданнях збереглися підкреслення й помітки, зроблені рукою поета). У вересні 1966 р. Целан особисто познайомився з Шолемом, який подарував йому французький переклад свого твору «Витоки Кабали» з автографом³. Саме з праць Шолема Целан запозичує основні символи й міфологічні парадигми кабалістики, які потім сміливо трансформує у своїх поезіях. Серед них такі поняття, як *Зімзум* (прапростір, концентрація божественної сутності на самій собі), *Ен-Соф* (прапочаток, нескінченність Бога), *Адам Кадмон* (пралюдина), *Сефірот* (десять посудин, себто десять проявлень Бога в земному світі у вигляді перевернутого дерева, що росте зверху донизу), *Шерібат гакелім* (тріскання посудин та еманція божественного сяйва), *Кідуш гашем* (освячення Божого імені), *Меркаба* (Божа колісниця), *Гехалот* (небесні палати), *Шехіна* (наречена Бога, цариця, жіночий первень його божественної сутності), *Тіккун* (визволення божественних іскор), *Зелем* (астральне тіло), *Зіннорот* (таємні канали

³ Elke Günzel. Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext. – Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 80.

Сефірот), Зів (неземне сяйво) тощо. «Якщо узагальнити виділені Целаном кабалістичні поняття, — зазначає Ельке Гюнцель, — то виникне невеличкий лексикон гебрейської Кабали»⁴. При цьому поет не ставив собі за мету осягати у своїх віршах суто релігійний зміст наведених вище понять, як і загалом «демонстрував мало зацікавлення теологічними хитромудростями, натомість його вабило до себе «парадоксальне мислення» кабалістів і містиків, мислення тих релігійних філософів, які включали до своїх розмислів також нерелігійні та нетеологічні аспекти»⁵.

Чимало кабалістичних понять були йому відомі вже з праць Мартіна Бубера, якими він захоплювався ще з юності. Насамперед його цікавили книги Бубера з історії та природи хасидизму («Die chassidischen Bücher», «Die Legende des Baalschem»), які в кінці 20-х — на початку 1930-х років з'явилися у берлінському видавництві «Schocken Verlag». У паризькій бібліотеці Целана виявлене доволі повне зібрання ранніх творів Бубера, які він між 1952 та 1960 роками вишукував у букіністів. Бубер мав для молодого Целана незаперечний авторитет. Ще в 1940 р. в Чернівцях, зважуючи перспективи втечі від ста-

⁴ Там само, с. 90

⁵ Lydia Koelle. Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. — Mainz: Matthias Grünewald-Verlag 1997, S. 29.

лінського режиму в демократичний світ, де панує свобода й шануються загальнолюдські цінності, він якось напівжартома сказав своїй подрузі Рут Крафт: «Як гарно було б, наприклад, дістатися Єрусалима, прийти до Мартіна Бубера й мовити до нього: „Дядечку Бубер, а ось і я, я тут, біля тебе!”»⁶ На той час Бубер був для нього однією з недосяжних, легендарних особистостей, сама присутність якої у світі є благом. Однак з часом це ставлення змінилося, головним чином через компромісну позицію Бубера в питаннях повоєнних німецько-єврейських стосунків. Целан дуже насторожено сприймав кроки Бубера в напрямку відновлення німецько-єврейського порозуміння, оскільки відповідальність німців за Голокост не можна, на його думку, ставити в залежність від часових, політичних чи якихось інших чинників. Восени 1960 р. він особисто познайомився з Бубером у Парижі, куди той прибув для участі в одній із конференцій. Поет відвідав його в готелі й попросив підписати всі зібрані за багато років книги філософа. В особі Бубера він бачив свого роду святого й пророка, навіть став перед ним на коліна й просив його благословення⁷. Проте загалом

⁶ Israel Chalfen. Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. – Frankfurt/Main.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1983, S. 144.

⁷ Lydia Koelle. Wiener «Landschaft mit Urnenwesen». Sedimente des Jüdischen beim frühen Celan. In: Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948. Hrsg. von Peter Goßens und Marcus G. Patka im Auftrag

ця зустріч принесла поетові розчарування. Ось як описує її присутній на ній друг Целана Жан Боллак: «Відвідини мали щось від аудієнції, яку великий маг дає двом апостолам. Виявлена шана відповідала підготовленій Целаном інсценізації з глибоким сенсом; вона повинна була привести до звинувачення Бубера. Його вина, в очах Целана, полягала в компромісах „примирення”, яке девальвувало правду єврейської долі. Розмова почалася з неабияким піднесенням і спершу пробудила певні сподівання; однак вона мала поганий, навіть жахливий кінець. Чи збагнув Бубер трагіку тих історій, які він розповідав німцям? Чи збагнув він, що його суперечлива і, як на Целана, теологічна діяльність вела до того, щоб зректися всього, навіть своєї власної мови? Целан вказував Буберу на його суперечності, говорячи водночас і про свої власні. Його солідарність і його запитання перетворилися на звинувачення»⁸.

Незважаючи на таку безкомпромісну й критичну щодо суспільної поведінки Бубера позицію, Целан ніколи не заперечував впливу видатного релігійного філософа на вироблення своїх світоглядних та естетичних принципів. «Я дуже, дуже бага-

des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 158.

⁸Jean Bollack. Paul Celan. Poetik der Fremdheit / Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer. – Wien: Paul Zsolnay Verlag 2000, S. 133.

то читав Бубера — в Парижі»⁹, — зізнається він у листі до Ілани Шмуелі. Ще в Бременській промові він захоплено говорив про роль Бубера як популяризатора багатой фольклорної спадщини хасидизму в німецькомовному культурному просторі¹⁰. Йому була близька теорія оповіді Бубера, виражена в його рецепції хасидизму, за якою єврейська міфологія та єврейська історія продовжують жити лише тоді, коли вони постійно переповідаються новими поколіннями. Ця теорія суголосна з талмудичною сентенцією про те, що «забуття затримує прихід Месії, і тільки спомини прискорюють його». Власне, вся зріла поезія Целана відповідає цим засадам, вона існує в контексті пам'яті про тернистий шлях єврейської історії, пам'яті про Голокост. «Durch / die Schleuse muß ich, / das Wort in die Salzflut zurück- / und hinaus- und hinüberzuretten: / *Jiskor*.» («Крізь / цей шлюз я мусив / знов рятувати слово в солоний потік / вирвати й перенести його: / Їскор.») — читаємо у вірші «Die Schleuse» («Шлюз») із книги «Нічийна троянда»¹¹. «Їскор» в перекладі з гебрай-

⁹ Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. Herausgegeben von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004, S. 43.

¹⁰ Paul Celan. Der Meridian und andere Prosa. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1990, S. 37.

¹¹ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert. von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 131.

ської означає «пам'ятай». Цей заклик, ословлений тут як моральний імператив, імпліцитно присутній майже в кожному вірші даної книги, як і в багатьох поезіях його пізніших збірок. Так само близький Целанові й принцип діалогічності, покладений в основу книги Бубера «Я і Ти», видання якої, підписане автором, збереглося в бібліотеці поета¹². На його основі він розвинув свою діалогічну теорію вірша як «пляшкової пошти», що, рано чи пізно, неодмінно прибивається до «берега серця»¹³. Від Бубера запозичене також хасидське уявлення про два світи — горішній і долішній, які перебувають між собою у тісному взаємозв'язку, або ж концепція Шехіни, що символізує «вживання» Бога у світ, його жіночу, звернуту до світу іпостась, яка йде разом з єврейським народом у вигнання й оплакує разом з ним його нещасну долю¹⁴. Очевидно, що ці та інші думки й ідеї Бубера знаходили жвавий відгук у душі Целана, котрий якраз на початку 60-х переживав кризу своєї ідентичності та в намаганні стабілізувати її активно прагнув долучитися до єврейських витоків. Проте дидактичні хасидські оповідки Бубера з їх барвистими й дотепними притчами вже не

¹² Elke Günzel. *Das wandernde Zitat*, S. 172.

¹³ Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*, S. 39.

¹⁴ Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 243–244.

могли правити йому за парадигму єврейської сутності, він шукав інших, глибших і філософічніших моделей, які відкрив невдовзі у працях з єврейської містики Гершома Шолема. «Целан, — зазначає Ельке Гюнцель, — цікавився в основному кабалістичним вченням, його міфами й символами. Спочатку йому не йшлося про історичні зв'язки чи релігійно-філософське тло. Його вабило значення сефірот, переселення і спорідненість душ, існування «астрального тіла» й походження зла, як вони виражені в мові кабалістичних символів»¹⁵. Багато з цих понять були вже відомі Целану з праць Бубера, проте Шолем значно розширює їхню «географію» та поглиблює історичний зміст.

Шолемівську інтерпретацію Кабали Целан сприймав як містичне передбачення Голокосту, в якому Шехіна віддаляється від людей у «горішній світ». Читаючи Шолема, він відкриває багато містичних зв'язків і символічних значень, про які говорить філософ, у своїх власних віршах, але водночас і чимало запозичує з його праць. Скажімо, вже в ранньому вірші «Ich hörte sagen» («Я чув, як казали») з книги «Від порога до порога» (1955) читаємо такі рядки: «Ich sah meine Pappel hinabgehen zum Wasser, / ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe, / ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn» («Я бачив

¹⁵ Elke Günzel. Das wandernde Zitat, S. 90.

тополю мою, що йшла до води, / я бачив, як легко пірнула рука її в глибину, / я бачив коріння її, що ночі благало у неба»)¹⁶. Символ перевернутого дерева, яке стримить своїм корінням догори, — це не що інше, як дерево Сефірот, яке росте зверху донизу й на гіллях якого розташовані десять посудин, котрі символізують присутність Бога у земному світі, як це описує Шолем у своїй книзі «Про містичну постать Божества»¹⁷. Якщо прообраз дерева Сефірот міг з'явитися у Целана інтуїтивно або (що вірогідніше) був запозичений з буберівського хасидизму, то образ неземного сяйва, яке маніфестує з'яву Божества і втілене в його поезії численними новотворами з конотацією світла (Leuchtfеuer, Leuchtsaat, Immerlicht, Lichtschaum, Lichtton, Lichtzwang — палання сяйва, посів сяйва, немеркнуче сяйво, піна сяйва, світлосяйний тон, диктат сяйва) впливом містичних інтерпретацій Шолема, який називає це сяйво гебрайським словом «Зів». У Целановому примірнику книги Шолема «Про містичну постать Божества» на нижньому полі занотовано: «Зів»¹⁸. А у вірші «Nah, im Aortenbogen» («Близько, в дузі

¹⁶ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 63.

¹⁷ Gershom Scholem. Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 35.

¹⁸ Elke Günzel. Das wandernde Zitat, S. 94.

аорти») з книги «Волокнисті сонця» (1968) Целан переосмислює це поняття в сенсі духовної еманції, яку випромінює поетичне слово: «Nah, im Aortenbogen, / im Hellblut: / das Hellwort. [...] Still, in den Kranzarterien, / unumschnürt: / Ziw, jenes Licht» («Близько, в дузі аорти, / у світлій крові: / світле слово. [...] Тихо, в його коронарних артеріях, / незагнуздане: / Зів, те сяйво»)¹⁹.

Сам поет якось висловився в тому сенсі, що поезія — це містика²⁰. Деякі дослідники (насамперед Отто Пьоггелер) розглядають зрілу поезію Целана в контексті містичних творів середньовіччя. Однак ще тісніше вони пов'язані зі згаданими вище працями Гершома Шолема. На основі містичних уявлень Кабали, почерпнутих із книг Шолема, виникло чимало віршів збірки «Нічийна троянда». До них відносяться такі поезії, як «Земля була в них», «Цюріх. Під бузьком», «Псалом», «Radix, Matrix», «Тому, хто стояв за дверима», «Mandorla», «Дводомний, вічний», «Benedicta», «Вікно хижі», «Гавдала», «У повітрі» та ін. Розглянемо тут вірш «Mandorla», який може слугувати своєрідною парадигмою тлумачення поетом кабалістичних постулатів:

¹⁹ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 253–254.

²⁰ Lydia Koelle. Paul Celans pneumatisches Judentum, S. 173.

Mandorla

In der Mandel — was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Im Nichts — wer steht da? Der König.

Da steht der König.

Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug — wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum König.

So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.

Leere Mandel, königsblau.²¹

(У мигдалі — що стоїть у мигдалі?

Ніщо.

Ніщо стоїть у мигдалі.

Стоїть собі і стоїть.

А в Ніщо — хто стоїть там? Цар.

Там стоїть собі цар, цар.

Стоїть собі і стоїть.

Юдейський пейсе, не сивієш ти.

²¹ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 142.

А око твоє — до кого стоїть твоє око?
Твоє око стоїть до мигдалю.
Твоє око стоїть до Ніщо.
Воно стоїть до царя.
Стоїть собі і стоїть

*Людська чуприно, не сивієш ти.
Мигдаль порожній, в сяйві синьоти.)*

Вірш є вельми сміливою спробою спростування утішливих уявлень про можливість Божого спасіння завдяки вірі. Водночас перед нами аж ніяк не вульгарно матеріалістичний чи атеїстичний твір. «Тут, очевидно, йдеться, — вважає Леонард Мур Ольшнер, — не про пласке богохульство чи кощунство, хоча Целан пізніше часом і вдавався до релігійного сарказму, а про констатацію екзистенційного відторгнення насамперед євреїв, а відтак і всіх інших людей. Негативізм виражається у відсутності релігійної надії, проте при цьому вона послуговується існуючими релігійними уявленнями і стверджує їх як носій поетичного значення. Про теодицею тут навіть перед лицем Голокосту може йтися лише опосередковано, зате — незважаючи на закиди стосовно можливого атеїзму Целана — тут ідеться про тематизацію старозавітного „*deus absconditus*“, прихованого (або такого, що приховується) Бога»²².

²² Jürgen Lehmann (Hrsg.) Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose», S. 178.

Поетичне мистецтво Целана нерідко полягає саме у вмінні балансувати на тонкій, заледве вловимій грані таких неоднозначно тлумачених данностей, якими у цьому вірші виявляються його атеїстичний і релігійний полюси.

Винесене в заголовок італійське слово «Mandorla» (мигдаль) є водночас мистецтвознавчим терміном, яким позначають овальний ореол, зітканий із проміння, що оточує фігури Христа чи Богородиці. За свідченням Альбрехта Шьоне, Целан побачив таке зображення Христа в блакитній одежі, обрамлене мандорлою, в одній невеличкій церковці в Бургундії²³. Слово «Mandorla» споріднене, в тому числі й на етимологічному рівні, з німецьким словом «Mandel» (мигдаль), яке, в свою чергу, викликає асоціації з біблійним деревом, левантійським оком, російським поетом Осипом Мандальштамом, якому присвячена книга «Нічийна троянда». Таким чином, «мигдаль» є для Целана шифром єврейства, символом єврейського народу. Проте в осерді мандорли Целанового вірша стоїть не Христос чи Богоматір, а «Ніщо» («Das Nichts»). Це поняття насажене в Целана глибинним філософсько-теологічним змістом — йдеться ж бо не просто про «ніщо» як синонім порожнечі, а про персоніфіковане «Ніщо» (в оригіналі це підкреслено артиклем — «Das Nichts»)

²³ Див.: Otto Pöggeler. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans.* – Freiburg; München: Karl Alber Verlag, 1986, S. 402.

як антитезу буття. «Ніщо» в містичному тлумаченні Кабали є субститутом Бога, його містичною по-статтю. В книзі Шолема «Про деякі основні поняття єврейства» (розділ «Творіння з Ніщо та самосхре-щування Бога») йдеться про форми вияву цієї то-тожності. «Творіння з Ніщо, як воно знову й знову спливає в містичній традиції, є творінням із самого Бога. Це якраз те, що вчення всіх ортодоксів нама-гаються заперечити. Ніщо, яке зумовлює творін-ня, — це сам Бог»²⁴. Кабала пояснює це за допомо-гою поняття «Зімзум», яке означає стягнення або ж контракцію субстрату Бога, сходження Бога до себе самого, в результаті чого вивільняється частина про-стору (прапростір) й божественної енергії (еманація божественного сяйва). «Немає чистого буття й чи-стого небуття. Все існуюче є наслідком подвійного руху, в якому Бог втягує себе в себе самого і водночас знову дещо випромінює зі свого буття»²⁵. Інакше ка-жучи, Ніщо є формою буття Бога. Ці парадоксальні уявлення кабалістів мають свої паралелі не тільки в єврейській, але й німецькій середньовічній мі-стиці. На думку російського вченого Сергія Аве-ринцева, вірш Целана «в цілому пов'язаний зі спад-щиною т. зв. апофатичної, або негативної, теології (Псевдо-Ареопагіт, Майстер Екгарт, Ангелус Сілезіус

²⁴ Gershom Scholem. *Über einige Grundbegriffe des Judentums.* – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1996, S. 68.

²⁵ Там само, с. 86.

тощо): Бог вищий за буття і тому може бути описаний як Ніщо, однак сама його відсутність є, власне, найвищим модусом його присутності»²⁶.

Жан Фіргес звертає увагу на те, в якій гранично простій формі втілено тут ці складні уявлення. Цю форму він називає дидактичною, оскільки структурно вона є нічим іншим, як характерним для єврейського мислення чергуванням запитань і відповідей²⁷. Така форма є звичною також для єврейської культової обрядності (скажімо, для пасхального ритуалу, де найстарший за столом звертається із запитаннями до наймолодшого). По суті, три основні строфи вірша містять три запитання, на які по чергово даються відповіді: «Що стоїть у мандорлі? — Ніщо»; «В Ніщо — хто стоїть там? — Цар»; «Твоє око — куди стоїть (звернуте) твоє око? — До мандорли (до Ніщо, до Царя)». Йоакім Шульце тлумачить цей процес як сходинки містичного заглиблення у філософський сенс образу божества²⁸. І справді, тут наявна логічна та змістовна градація. Вірш є зоровою візією, процесом пізнання, який здійснюється за допомогою ока (один з улюблених символічних

²⁶ Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах. Сост. В.В. Вебера и Д.С. Давлианидзе; предисловие А.В. Михайлова. – М.: Радуга, 1988, с. 777.

²⁷ Jean Firges. Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen. Jüdische Mystik in der Dichtung Paul Celans. – Annweiler am Triffels: Sonnenberg Verlag 1999, S. 97–98.

²⁸ Joachim Schulze. Celan und die Mystiker, S. 4–21.

образів Целана). Зоровий рух відбувається дедуктивно — від загального до конкретного. Спочатку око вихоплює мандорлу, в якій «стоїть» «Ніщо». Окрім свого містичного значення, про яке йшлося вище, «Ніщо» асоціюється також зі знищеним єврейським народом та його непізнаним Богом, котрий допустив це винищення. Однак «Ніщо» не порожнеча, в ньому стоїть «Цар». Це поняття також пов'язане з біблійною традицією, з походженням єврейських родових колін від старозавітних царів. У другій строфі, яка складається тільки з трьох рядків, воно повторюється тричі. «Але „Цар“ — це не ім'я, а означення рангу, принципу», — зауважує П.Г. Нойман²⁹. На відміну від «Ніщо», котре в своєму банальному значенні тотожне з *нічим*, тобто з дорожнім порохом, нікчемністю, порожнечею тощо, «Цар» є свідченням найвищої сходинки в становій ієрархії, і в такій функції антиподом до «Ніщо». З іншого боку, слово «Цар» може вживатися в єврейській містиці як синонім до «Ніщо», себто є ще одною іпостассю Божества. «Цар» стоїть у «Ніщо» як цвіт цього Ніщо»³⁰. Нарешті, у третій строфі всі основні образні поняття (Mandel, Nichts, König — мигдаль, Ніщо, цар) немовби вишиковуються в один ряд, стають рівнозначними, що підкреслюється й синтаксичною побудовою.

²⁹ Peter Horst Neumann. Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung – Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1990, S. 38.

³⁰ Там само, с. 40.

Дієслово «*stehen*» (стояти) повторюється у вірші «Мандола» 14 разів, і це аж ніяк не випадковість, а певна авторська програма, яка визначає собою передусім структурний принцип вірша, але відтак і його ідейне звучання. «Стояти» для Целана дуже глибоке й містке поняття, у багатьох випадках воно рівнозначне німецькому «*widerstehen*» (опиратися, протистояти). В такому значенні воно вжито, наприклад, в іншому вірші збірки «Нічийна троянда» — «Злодійська і шахрайська балада...», яка завершується словами: «*Aber, / aber er bäumt sich, der Baum. Er, / auch er / steht gegen / die Pest.*» («Та все ж, / він стовбурчиться, стовбур, Він / також / стоїть супроти чуми.»)³¹. Отож конотації опору й протистояння присутні й у «Мандорлі», скажімо, в останньому рядку кожної з трьох основних строф, де воно повторюється двічі: «*Da steht er und steht*» («Стоїть собі і стоїть»). Тут це дієслово характеризує не тільки містичний вимір місцеперебування у просторі мандоли, але й утверджує єврейське протистояння своїй трагічній долі.

Проте вірш має ще й дві допоміжні строфи, які можна кваліфікувати як своєрідні парантези. Вони виділені не тільки строфічно, але й графічно — курсивом. Ці допоміжні строфи перебувають у складних асоціативних зв'язках як з основними

³¹ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 136.

строфами, так і між собою. Більше того, вони засвідчують інтертекстуальні зв'язки з іншими поезіями Целана. Якоюсь мірою вони контрастують з основним текстом вірша, зорієнтованим на позачасове містичне осягнення єврейського Бога, позаяк прив'язані до історичного моменту. «Judenlocke, wirst nicht grau» («Єврейський пейсе, не сивієш ти») — тут присутня реальність Третього рейху. «Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß» («Моя мати сивини не знала»)³² — читаємо в ранньому вірші Целана, написаному після загибелі матері в фашистському таборі в Трансністрії. За цими рядками стоїть «остаточне вирішення єврейського питання». Однак «Judenlocke» («єврейський пейс») ідентифікується для Целана з «Menschenlocke» («людська чуприна»). До речі, в мові їдиш слово «Mensch» означає не просто будь-яку людину, а людину добру, порядну, моральну. Саме таку людину має на увазі Целан, коли утворює як нерозривну цілісність свій композитум «люди-й-гебреї». Проте в «Мандорлі» ця нерозривна єдність проявляється і в іншому. «Як і в образі Христа, — пише П.Г. Нойман, — тут людина, єврей і цар є єдиним цілим: людська кров у «великій троянді гетто» є єврейською і «царською кров'ю»³³. Обидва рядки останньої строфи поєднані римою (grau — königsblau), що на фоні суцільних

³² Там само, с. 30.

³³ Peter Horst Neumann. Zur Lyrik Paul Celans, S. 39.

верлібрових структур звучить майже як виклик. Зіставлення цих кольорів також утворює неймовірний контраст як зіставлення земного й небесного. Порожня мигдалина наповнюється тут блакиттю, вона знову стає мандорлою, в якій відкривається образ Всевишнього.

Отож вірш Целана «Мандорла», при всій граничній простоті свого візуального профілю, містить надзвичайно глибокий сугестивний підтекст, який можливо прояснити тільки крізь призму його містично-кабалістичного прочитання. Містичному заглибленню тут сприяє й та обставина, що його образний лад базується на термінологічно-поняттєвій системі кабалістики, а «межа між внутрішнім і зовнішнім є в Кабалі надзвичайно дифузивною, і процеси, які містик осягає як внутрішнє життя божества, мають водночас і зовнішній, космічний та історичний вимір.»³⁴. Це дозволяє читати й тлумачити вірш як у його автологічному, суспільно-політичному, так і в містично-релігійному ключі.

Як бачимо, пошуки Целаном єврейської ідентичності реалізуються у віршах збірки «Нічийна троянда» і в релігійно-ритуальному аспекті, хоча він ніколи не писав суто релігійних поезій і не претендував на те, щоб висвітлювати в них теологічні проблеми. Зрештою, його й віруючим назвати

³⁴Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) Celan-Handbuch, 2008, S. 246.

важко, якщо розуміти під цим поняттям інтуїтивно-почуттєве конфесійне переконання. «Бездонна побожність без віри» — так охарактеризував його в 1967 р. засновник прикладної поведінкової психології та неврології Моше Фельденкрайз, який безуспішно намагався вилікувати поета від депресій³⁵. На думку Ельке Гюнцель, «лірика Целана не є ні релігійною, ні атеїстичною, ні нігілістською поезією. Єврейський Бог і народ Ізраїля відіграють, щоправда, у цих віршах важливу роль, проте вони постають тут в історичному контексті»³⁶. І коли поет торкається релігійно-побутової сфери юдаїзму, то переважно для того, щоб відтінити інші, масштабніші й трагічніші речі, як, наприклад, у вірші «Hüttenfenster» («Вікно хижі»), в якому крізь призму єврейської обрядності просвічують онтологічні проблеми: масове знищення мільйонів розселених до Другої світової війни на європейському Сході євреїв, задушених у газових камерах і спалених у крематоріях нацистських концтаборів. Саме ця тема є лейтмотивом збірки Целана «Нічийна троянда», яка екстраполюється у сферу містичного, оскільки Голокост не піддається раціональному поясненню. Око, схоже на темне віконце єврейської халупки,

³⁵ Paul Celan / Franz Wurm. Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1995, S. 250.

³⁶ Elke Günzel. Das wandernde Zitat, S. 190.

як їх любив зображувати на своїх полотнах єврейський художник Марк Шагалл, мовби збирає у вірші Целана всі ці жертви до купи — «was Welt war, Welt bleibt: den Wander- / Osten, die / Schwebenden, die / Menschen-und-Juden, / das Volk vom Gewölk» («що було світом, лишається світом: мандрівний / Схід, / ширяючі / люди-й-гебреї, / народ із висот»)³⁷. Земля «магнетично» притягує їх до себе — тих, кому відмовлено навіть у земних могилах. Ліричний герой не відділяє себе від цих ширяючих у піднебессі, прагнучих заземлення невагомих істот, обтяжених хіба що «чорним градом» погромів (у рідному місті Шагалла Вітебську чи деінде), він спускається з ними в гетто (земне вигнання євреїв) і підноситься до Едему (небесне царство блаженства), присвічуючи сяйвом яскравих сузір'їв (Альфа Центавра, Арктур), випробовуючи водночас кожну літеру єврейської абетки («geht zu Aleph und Jud» — «йдіть до алефа і до юда»), щоб знову звести «Давидів щит» — геральдичний символ євреїв у вигляді шестикутної зірки, який може пломеніти й згасати, поряд з символами інших народів, але не сміє безслідно зникнути, канути в Лету.

Вінцем цих неймовірних мандрів стає ідилічне видіння традиційного укладу єврейського буття, домашнього затишку, емблематичним знаком якого

³⁷ Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 157.

є шабат зі святковим столом і запаленими свічками: «Beth, — das ist / das Haus, wo der Tisch steht mit // dem Licht und dem Licht» («Бет — це / дім, де стоїть стіл // зі світлом і світлом»). Кабалістична символіка літер таїть у собі додаткові конотації, які відкриваються тільки за умови їх розшифрування, — адже відомо, що 22 літери гебраїської абетки насажені, крім фонетичних, ще й цифровими та семантичними значеннями³⁸. «Таким чином, — підкреслює Дітер Шлезак, — слова й речення (а вони ж є Божими знаками) утворюють формули, математичні пропорції творіння, їхнє ядро, потойбіч зримого й незримого: партитуру Біблії, а з нею Всесвіту та історії. Багатогранність зв'язків і значень незмірна; отож не дивно, що Целан був захоплений ними, бачив у них єдину опору в тотальному зламі часу та пеклі колективної машинерії убивств і самогубств, які не піддаються ніякому осягненню»³⁹. Так, наприклад, літера Алеф має значення першого імені Бога («Егіє»), «Божої сутності», цифри один, серафимів, батька й подиху, літера Бет — другого імені Бога

³⁸Erich Bischoff, Jakob Winter, August Wünsche. Die Kabbala. Einführung in die jüdische Mystik und Geheimwissenschaft. — Paderborn: Voltmedia, o. J., S. 19–33.

³⁹Dieter Schlesak. Die verborgene Partitur. Herkunft und Frühwerk von Paul Celan als Schlüssel zu seiner Metapoesie. In: Die Bukowina: Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hrsg. von Dietmar Goltschnigg u. Anton Schwob unter Mitarbeit von Gerhard Fuchs. — Tübingen: Franke Verlag, 1990, S. 337.

(«Бахур»), «ясності та юності», цифри два, херувимів, матері й дому, літера «Йод» (або «Юд») відповідає Божому імені «Яг», цифрі десять, героям, руці тощо⁴⁰. За допомогою цих зашифрованих семантичних кодів Целан також моделює простір свого вірша. Тільки після їхнього розкодування можна повністю збагнути рядки: «Beth, — das ist / das Haus, wo der Tisch steht» («Бет — це / дім, де стоїть стіл // зі світлом і світлом»), а символіка світла («mit // dem Licht und dem Licht» — «зі світлом і світлом») повніше розкривається крізь призму експлікацій Гершома Шолема в його книзі «Про Кабалу та її символіку»: «В ньому (шабаті) сяйво горнього світу проливається у профанний світ, в якому людина живе впродовж шести днів тижня. Саме це сяйво шабату ллється, поступово меркнучи, аж до наступного тижня»⁴¹.

Варіацією цієї теми можна вважати також вірш «Hawdalah» («Гавдала»). Це гебрійське слово означає буквально «розрізнення» і є назвою завершальної молитви, яка відділяє святу суботу (шабат) від інших днів тижня. У рядках «ein / Licht geknüpft in die Luft- / matte, auf der du den Tisch deckst, den leeren / Stühlen und ihrem / Sabbatglanz zu — — //

⁴⁰ Erich Bischoff, Jakob Winter, August Wünsche. Die Kabbala. S. 23–26; див. також: Jean Firges. Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen, S. 123.

⁴¹ Scholem Gershom. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 186.

zu Ehren» («чисте / сяйво, ввіткане у повітряну / мату, на якій ти стіл накриваєш, порожнім / стільцям і їхньому блисківі шабату — — // на угоду»)⁴² присутня суботня релігійна церемонія, до особливостей якої належить також звичай побожних євреїв завжди залишати один стілець порожнім — для пророка Еліаса⁴³. Однак та обставина, що стіл тут накривається «на повітряній маті», себто понад землею, й перед «порожніми стільцями», знову ж таки засвідчує авторську візію Голокосту, споріднену з «могилами у повітрі» «Фуґи смерті», в контексті якої «Гавдала» проводить нездоланий рубіж між ритуалом традиційного єврейського шабату та нацистським методом «остаточного вирішення єврейського питання».

Підсумовуючи вищесказане, необхідно підкреслити, що розпочатий ще в середині 1950-х років інтенсивний процес самоідентифікації Целана з єврейським світом, його духовними цінностями, усвідомлення свого «пневматичного» єврейства досягло в збірці «Нічийна троянда» абсолютного творчого апогею. Аж ніяк не випадкова вибіркова спорідненість цієї збірки з такими поетичними фігурами, як Неллі Закс, яку Целан асоціює з образом «сестри», але водночас вступає з нею у своєрідну

⁴² Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, S. 149.

⁴³ Там само, с. 696.

теологічну полеміку («Zürich, Zum Storchen» / «Цюріх, Під Бузьком»), та Осип Мандельштам, в якому він убачає «брата Осипа» і якому присвячує свою збірку. Ці поети втілювали для нього високі духовні орбіти традицій західно- та східноєвропейського єврейства, з якими Целан веде свій безкінечний діалог. Відкриття прихованих єврейських кодів і шифрів, осягнення вокабуляру основних кабалістичних понять, наповнення їхньої семантики трагічним змістом своєї епохи — все це стало відповіддю Целана на ту несприятливу для нього політичну й моральну ситуацію кінця 50-х — початку 60-х років, яка загрожувала зруйнувати підґрунтя його онтологічного, а надто поетичного, буття. Вірші цієї збірки — показовий приклад спроби подолання глибокої особистісної та ідеологічної кризи, з якої поет намагався вийти в окреслений вище поетично-містичний спосіб.



Метафоричні КОНТЕКСТИ

у назвах Целанових
поетичних збірок





Дана розвідка покликана простежити багатозначну образну символіку назв поетичних збірок Пауля Целана. Відомо, що автор надавав заголовкам своїх книг виняткового значення, розглядаючи їх як концентроване вираження принципів своєї поетики, образного ущільнення, метафоричного згущення («коагуляція»). Тому аналіз титульних назв його поетичних збірок, які нерідко були абсолютними авторськими новотворами, спроможний увиразнити природу целанівської образності й окреслити її метафоричні горизонти. Нижче ми зупинимось на виявленні тих сугестивних підтекстів, які породжуються цими назвами.

Заголовок першої збірки поета «Мак і пам'ять» (1952) походить з написаного у Відні вірша «Согопа» (лат. вінець), де читаємо: «Ми кохаємось палко, як мак і пам'ять». Ці два образні поняття утворюють у поетичній системі Целана яскраво виражений оксюморон, але водночас також і нерозривну єдність, окреслюючи полярність спогадів і забуття та оголошуючи пам'ять про мертвих невід'ємним еле-

ментом життя. Таким чином, назва збірки є амбівалентною і напрочуд глибокою, вона викликає в читача багато спонтанних асоціацій, які локалізовані між тривожним пурпуром маку, здатним будити спогади, і його хмільною дією, що викликає забуття. «Тільки „мак“, поринання у сон, у сп'яніння й забуття, уможлиблює живу „пам'ять“ про мертвих»¹ — зазначає з цього приводу Вольфганг Еммеріх. У ранній віденській збірці «Пісок із урн» (1948), знищений автором через надмірну кількість друкарських помилок, бінарна образна опозиція «Мак і пам'ять» була заголовком найбільшого середнього циклу. Тепер Целан виніс це широко розгалужене, сповнене символіки образне поєднання як узагальнююче метафоричне поняття на обкладинку книжки — так що назви віршованих циклів можуть прочитуватися у світлі цього травматичного образу.

Заголовок другої поетичної збірки «Від порога до порога» (1955) довго виношувався й кілька разів змінювався. Спочатку Целан хотів дати своїй книзі назву «Мінливим ключем», відтак він зважував інші варіанти заголовків, й тільки на кінцевому етапі підготовки збірки до друку нинішня назва утвердилась остаточно.

Целан акцентує тут динамічний потенціал і просторову відкритість образу порога. Заголовок «Від

¹ Wolfgang Emmerich. Paul Celan. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1999, S. 93 [Rowohlts Monographien]

порога до порога» являє собою парафразу невпинного руху й вічного прагнення до недосяжного ідеалу. Він запозичений з вірша «Шансон однієї дами в затінку» зі збірки «Мак і пам'ять» і забезпечує тим самим тісний образний зв'язок з попередньою книгою віршів поета. Глибший вимір цього образу розкривається, коли ми замислимося над символікою поняття «пори́г» у його міфологічному сенсі. В багатьох міфологічних системах «пори́г» є символом пограниччя, який означає перехід: від профанного до священного, від реального до трансцендентного, від старого у новий світ. Це вододіл, лінія розмежування й зустрічі.

Ця лінія ритуалізовано підсилюється у церемонії «руйнування кордонів», завдяки чому сфера простору наново визначається у той самий спосіб, що й час у новорічних святах. Занурення у воду, входження у темний ліс або двері у стіні є пороговими символами, що означають входження до сповненого небезпек невідомого² — читаємо у «Лексиконі давніх символів».

Все це повинно було відповідати тодішньому світовідчуттю Целана, який поступово освоюється у Парижі й здійснює перехід від свого непевного східноєвропейського буття до стабілізації більш-

² Cooper Jean C. Lexikon alter Symbole. Aus dem Englischen übersetzt von Gudrun u. Matthias Middel. – Leipzig: E. A. Seemann Verlag 1986, S. 171.

менш захищених стосунків, від наснаженого трагічним досвідом минулого до відносно виваженої сучасності, від своєї юності до своєї зрілості. Сам він часом називає себе «пороговим створінням», «родом наполовину з учора, наполовину зі сьогодні», що знаходиться «між більш чи менш безісторичними «східними просторами» та «осінньо-присмерковим Заходом»³. Чимало віршів збірки позначені цим почуттям перебування на межі.

Внутрішнє членування збірки також відповідає її пороговій тенденції. Целан розділив свою книгу на три віршовані цикли: «Пізніше на сім троянд», «Мінливим ключем» та «До острова». Всі три заголовки конотують семантику часового й просторового руху й тим самим порогову проблематику. Назва першого циклу походить із вірша «Кристал», що міститься у попередній поетичній книзі «Мак і пам'ять», і знову ж таки дбає про те, щоби зберегти асоціативний та мотивний зв'язок між обома збірками.

Третя поетична книжка Пауля Целана «Мовні ґрати» (1959) за своїм обсягом найменша з усього його поетичного спадку. Однак її питома вага в контексті творчої еволюції поета є доволі вагомою.

³ Paul Celan – Hanne und Hermann Lenz. Briefwechsel, Mit drei Briefen von Gisèle Celan-Lestrangé. Herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Hanne Lenz. Frankfurt am Main, 2001, S. 41.

В порівнянні з двома попередніми книгами — «Мак і пам'ять» та «Від порога до порога», — назви яких склалися ще з кількох словесних компонентів, новий титул «Sprachgitter» (Мовні ґрати або Мовоґрати) виражає свою поетологічну програму в одному-єдиному слові, яке приховує в собі граничну щільність семантичних та образних пластів. Це слово в німецькій мові не надто поширене й звучить дещо незвично й «очуднено». Однак воно не є свавільним новотвором Целана. У «Словнику німецької мови» Грімма воно подано з таким тлумаченням: «У жіночих монастирях ґратки (заґратоване віконце) в кімнаті для перемовин, через які черниця може розмовляти зі світськими відвідувачами» (том 16, колонка 2758). У цьому сенсі воно означає «обмеження, перешкоду, відгороджування — але водночас і уможливлення розмови, ґратки між розмовляючими»⁴. Метафорично воно неодноразово вживається у прозі німецького письменника Жан Поля. Так, у романі «Гесперус» про хвору на очі княгиню Аніолу сказано, що «обклеєні шпалерами двері й мовні ґрати її очей були запнуті чорним крепом»⁵. Або трохи далі, в епізоді, де Еммануель очікує своєї смерті й спрямовує погляд у трансцен-

⁴ Alfred Kelletat. Accessus zu Celans «Sprachgitter». In: Über Paul Celan. Hrsg. von Dietlind Meinecke. Zweite, erweiterte Auflage. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973, S. 116.

⁵ Jean Paul. Werke in 6 Bänden (Hanser-Klassiker-Ausgabe). München 1959–1963, I, 918, 23.

дентальне: «Тиша є мовою духовного світу, а зоряне небо — її мовними ґратами — однак за зоряними ґратами тепер не з'являвся жоден дух, жоден Бог»⁶. Одноійменну назву мають також поетичний цикл та один із центральних віршів книги, який ще більше підсилює назву збірки та тісно кореспондує з її титулом.

Назва четвертої збірки віршів Пауля Целана «Нічийна троянда» (1963), є ще складнішою і багатограннішою, ніж назви його попередніх поетичних книг. Загадковий композитум, який спершу викликає у читача певну безпорадність, являє собою трансформацію епітафії Рільке, могилу якого в Рароні (Валліс) Целан відвідав 31 березня 1961 року («поїздка страсної п'ятниці»)⁷. Рільке сам розпорядився викарбувати цей вірш на надгробку як свою епітафію:

Трояндо, о чиста розбіжносте, втіхо
бути нічийним сном під стількома
повіками.⁸

⁶ Там само, I, 1135, 3–5.

⁷ Axel Gellhaus. «In statu nascendi» – *DIE NIEMANDSROSE* und ihre Frühstadien – am Beispiel der Genese von «IN EINS». In: Paul Celan. Die Niemandsrose. Lectures et Interprétations. Sous la direction de Ralf Zschachlitz. Nancy: Ventre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, 2003, S. 8.

⁸ Reiner Maria Rilke. Werke. Auswahl in drei Bänden. Erster Band: Gedichte. – Leipzig: Insel Verlag 1963, S. 352.

Із троянди, яка у Рільке є «нічийним сном», з'являється новотвір «нічийна троянда», яка, хоча й виростає із рядків Рільке, проте по суті викликає зовсім інший семантичний та символічний контекст. Конотації, які тут виникають, переводять троянду з її іманентного стану сну в стосунок анонімної приналежності, у сферу негативної (апофатичної) теології, де Ніхто є субституттом відсутнього Бога, а сама троянда постає як містична троянда, яка глибоко вкорінена у міфологічному мисленні багатьох народів, особливо у християнській традиції. Ці зв'язки імпліцитно присутні в одному з найдовших віршів даної збірки «Псалом»:

Ніхто нас не виліпить знову із глини земної,
ніхто не оплаче наш прах.
Ніхто.

Будь славен навіки, Ніхто.
Задля Тебе
ми квітнем.
Супроти Тебе.

Ніщо
ми були, є і будем,
квітуючи:
троянда-Ніщо, Нічийна
троянда.

З маточкою
світлої душі,
тичинкою небесної пустелі,
келихом, що палає
від пурпурових слів, які ми співали
понад, о понад
терням.⁹

Але якщо Бог відсутній, є Ніким, то й троянда, яка належить йому, майже неприсутня, її не існує. Відносини приналежності, які тут, на перший погляд, так яскраво виражені, втрачають будь-яке обґрунтування. Троянда більше не має запаху, не має кольору, не має чітко окреслених контурів. Вона має тільки ім'я — троянда, — проте в поетичному сенсі вона квітне. «Нічийна троянда не належить нікому, вона не має ідентичності, яка може виникнути на основі приналежності. Вона — це Ніщо у стані цвітіння, і цей стан пов'язаний з процесом письма»¹⁰, — зауважує з цього приводу німецько-японська письменниця Йоко Тавада. Одним з найважливіших життєвих органів троянди — як і багатьох інших квітів — є маточка (нім. Griffel, лат. pistillum),

⁹Пауль Целан. Нічийна троянда. Поезії. Упорядкування, переклад з німецької, післямова та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – XXI, 2015. – С. 39.

¹⁰Yoko Tawada. Die Krone aus Gras. Zu Paul Celans «Die Niemandrose». In: Text+Kritik, Heft 53/54 (Paul Celan). – 3. Auflage: Neufassung, November 2002, S. 177.

слово, яке у німецькій мові має також значення античного засобу для письма (грецьк. *grapheion*, лат. *stilus*). У вірші «Псалом» ці два семантичні значення активовані й тісно пов'язані між собою.

Заголовок наступної збірки «Злам подиху» (1967), остаточно прийнятий поетом після багатьох гіпотетичних варіантів («Шлях подиху», «Божевільний слід», «Камера подиху» тощо)¹¹, виник з одного формулювання Целанової Бюхнерівської промови, в якій читаємо: «Поезія: це може означати злам подиху. Хтозна, можливо поезія прокладає свій шлях — в тому числі й шлях мистецтва — заради такого зламу подиху?»¹² При цьому спадає на думку початковий рядок одного із «Сонетів до Орфея» Рільке: «Подих, о мій незримий вірше!»¹³, який зводить до купи подих і вірш, ба проголошує їх ідентичними. В начерках Целана до Бюхнерівської промови знаходимо такий пасаж: «Я багато пережив — вистояти, мабуть, ще не «все», я мав недобре сумління; я шукав — можливо, я смію це так сформулювати? — свій злам подиху...»¹⁴. Звідси

¹¹ Paul Celan. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung. Lyrik und Prosa, Bd. 7/2: Atemwende. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S.19.

¹² Paul Celan. Der Meridian und andere Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1990, S. 52.

¹³ Reiner Maria Rilke. Werke. Auswahl in drei Bänden. Erster Teil: Gedichte. Leipzig: Insel Verlag 1963, S. 285.

¹⁴ Paul Celan. Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien. Tübingen Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Bern-

можна зробити висновок, що під поняттям «зламу подиху» Целан розумів перелом, який означав для нього як поетологічний, так і життєвий злам, себто певну зміну, перипетію — за Аристотелем. «Термін «Злам подиху» стає, таким чином, поетологічно-екзистенційним шифром, який у своїй часовій структурі, що охоплює минуле, сучасне й майбутнє, емпатично підкреслює програматику Целанової збірки»¹⁵, — відзначає Маркус Май. Не в останню чергу ця збірка означала для Целана також мовний злам, відхід від звичного вокабуляру й перехід до такого мовного дуктусу, який він ще раніше назвав у зв'язку зі своєю збіркою «Мовні ґрати» «сірішою мовою». Зі своїм граничним ущільненням, відмовою від будь-якого декоративного елемента ця мова тяжіє до умовкання. Целанове умовкання оселяється в паузах, інтервалах і зяваннях його віршів, сугестивно воно продукує нові, доти майже не існуючі смислові навантаження й семантичні значення.

Подих, це животворне мовчання, — зазначає з цього приводу Крістоф Перельс, — у подихові прихована диспозиція до мовлення, передна-

hard Böschenstein, Heino Schmall. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999, S. 123.

¹⁵ Markus May. Atemwende. In: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 90.

тальна сфера чистої, незіпсутої мови. Поет шукає у струмені подиху *кристал подиху*, чистоту й форму відділеного від мови абсолютного вірша.¹⁶

Заголовок збірки «Волокнисті сонця» (1968) був вибраний по тривалих роздумах, після того як певний час зважувалися й були відкинуті такі назви, як «Чутливі нитки», «Quinсunx», «Прихисток», «Валуни», «Шерег скронь» чи «Фірн скронь» та ін. Тут заголовок, який є автоцитатою, також походить не з тієї самої збірки, а «добутий» з попередньої поетичної книжки «Злам подиху». Для того, щоб прояснити його дещо темне значення і ще раз викликати в пам'яті контекст, до якого він належить, наведемо тут повний текст вірша, в якому фігурує це образне поняття:

Волокнисті сонця,
над сіро-чорною пусткою.
Думка,
висока, як дерево,
бере світлосяйний тон. Є ще
пісні, котрі можна співати потойбіч
людей.¹⁷

¹⁶ Christoph Perels. Das Gedicht im Exil. In: Über Paul Celan. Herausgegeben von Dietlind Meinecke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973, S. 211.

¹⁷ Пауль Целан. Злам подиху. Поезії / Упорядкування, переклад з німецької, післямова та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – XXI, 2016. – С. 41.

Правічний пейзаж, який тут змальовано, викликає спершу, завдяки своїй пустці й відсутності будь-яких ознак органічного життя, картину світу в перші дні творіння, як ми її пам'ятаємо зі старо-завітної першої книги Мойсея (Буття): «На початку Бог створив Небо та землю. А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води. І сказав Бог: «Хай станеться світло!» І сталося світло. І побачив Бог світло, що добре воно, — і Бог відділив світло від темряви. І Бог назвав світло: «День», а темряву назвав: «Ніч». І був вечір, і був ранок, — день перший.» (Буття, I, 1–5).

Щоправда, «волокнисті сонця» дещо очуднюють біблійну картину, позаяк у цій формі — волокнисто й у множині — вони у Святому Письмі не згадуються. Існують різні інтерпретації цього образного новотвору Целана, які сягають від назви астрономічного приладу (філаргномон, який слугує для точного визначення полудня) — і аж до зображення апокаліптичного пейзажу, коли на небі водночас стоять багато сонць і крізь хмари пилу розсіюють своє проміння, подібне до ниток. Щоправда, цей пейзаж виявляється не зовсім безлюдним — там бракує тільки людської солідарності, так що пісні можна співати хіба що «потойбіч людей». Проте «пісні» символізують тут людську мову як таку, вірш можна розуміти як свідчення болючої

втрати мови. Стара, історично обтяжена й сфальшована мова більше не надається до вжитку, вона мусить бути замінена новими «піснями». У цьому сенсі тлумачить вірш Целана німецький літературний критик Йоахім Гюнтер, коли він пише:

Навіть якщо у Целана йдеться радше про Ніщо, про Хаос, Безлад *після* творіння, про «майбутнє» Ніщо в модусі буття негативних надій, то його модальності й атрибути все-таки, як дві краплі води, схожі з модальностями й атрибутами *перед* створенням світу. В принципі тут взагалі менше йдеться про конкретну країну-Ніщо, Нічийну країну, а радше про країну в мові.¹⁸

В одній не датованій, але, очевидно, невдовзі після появи збірки «Волокнисті сонця» написаній поетологічній нотатці Целан дещо проливає світло на своє власне розуміння семантики цього новотвору, коли зазначає: «„Волокнисті сонця“: це там, де зникає самовідчуження людини... і самовідчужена балаканина про це самовідчуження»¹⁹. Слова «потоїбіч людей», які часом невірно тлумачать як вияв Целанової мізантропії, насправді мають на увазі

¹⁸ Joachim Günther. Paul Celan: Fadensonnen (Rez.) – In: Neue deutsche Hefte, Jg. 15, H. 4, Nr. 120, 1968, S. 127.

¹⁹ Paul Celan. Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass. Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 124.

його тугу за людською спільнотою, за єднанням і порозумінням.

Починаючи зі збірки віршів «Мовні ґрати», поет дедалі більше заглиблюється у субстанцію мови, так що вона врешті-решт виявляється для нього єдиною силою, здатною тримати його. Тут він рухається у тому ж напрямку. Зіглінд Богуміл фіксує цей рух і констатує тут екзистенційні подібності:

Темно породжує «думка, висока, як дерево» цей «світлосяйний тон» [...]. Темно проникає він крізь неї яко світло, є «чорно-прозорим», волокно стелиться перед сонцями так само, як перед цим ґрати застували первинну мову. Здалеку в образі «волокнистих сонць» відбиваються «мовні ґрати»²⁰.

Як і в деяких попередніх збірках, поет не відразу знайшов для поетичної книги «Світлопримус» (1970, посмертно) остаточну назву, а лише поступово вибрав її з багатьох варіантів. До уваги бралися спершу такі назви, як «Narbennaht» («Знак рубця»), «Steinmut» («Кам'яна мужність»), «Wundgewinn» («Надбання рани»), «Steinhaube» («Кам'яний ковпак»), «Mit fahniger Lunge» («Зі стягом легені»), «Siebenhöhe» («Сім узвиш»), «Steinblick» («Кам'яний погляд»), «Strahlengang» («Променевий шлях»),

²⁰ Sieglind Bogumil. Celans Wandern im Wort. In: Neue Rundschau, 94. Jg., 1983, H. 1, S. 96.

«Ziw, jenes Licht» («Ців, те сяйво») та ін. Тісний зв'язок з попередньою книжкою «Волокнисті сонця» засвідчує та обставина, що рукописи перших редакцій ще мали робочий титул «Після „Волокнистих сонць“»²¹. Два заголовки зважувалися частіше за інші: «Der Bakensammler» («Збирач бакенів») та «Schwarzmaut» («Чорне мито»). Під останнім заголовком навесні 1969 р. у видавництві «Брунідор» (Париж) з'явився перший цикл збірки з чотирнадцятьма гравюрама Жизель де Целан-Лестранж у бібліофільному виданні накладом 85 примірників. Проте для самої збірки зрештою було вибрано назву «Світлопримус». Це незвичне метафоричне новоутворення зустрічається в одному з віршів першого циклу збірки:

Ми лежали
вже глибоко в хащах маквісу, коли ти
врешті приповз.
Але ми не могли
протемнитись до тебе:
панував
світлопримус.²²

²¹ Paul Celan. Lichtzwang. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Bearbeitet von Heino Schmall unter Mitarbeit von Markus Heilmann und Christiane Wittkopp. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 2 [Paul Celan. Werke. Tübinger Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer]

²² Пауль Целан. Світлопримус. Поезії. Упорядкування, переклад з німецької, післямова та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – XXI, 2018. – С. 25.

Вже з контексту цього вірша помітно, що заголовок збірки несе в собі негативну конотацію. Це агресивне, гнітюче світло, до якого змушують колективне «ми», що ховається від цієї небезпеки у заростях маквісу. Найближчою семантично обґрунтованою асоціацією тут могли б бути французькі бійці Руху опору, які під час німецької окупації Франції в 1940–44 роках звалися «макіс» («макі»). Оскільки це був підпільний партизанський рух, який влаштовував свої акції проти нацистів головним чином під покровом ночі, то світло було для них небажаним, ба навіть ворожим. Тому «макі» мусили завжди «протемнюватися», себто зовсім тихо прошмигувати в темряві, залишаючись непомітними. Проте вірш має для Целана, очевидно, також інший вимір — як особистість поет ніколи не виносив яскравого світла, а в період виникнення цього вірша він знаходився у психіатричній клініці — місці для людей з душевними травмами, так що різке світло наявних там медичних ламп мусило завдавати йому неабияких страждань. Образний композитум «Світлопримус» є, таким чином, прикладом Целанової парадоксальності, яка має тенденцію до оксюмору, позаяк світло традиційно вважається в поезії багатьох народів зарядженим позитивною семантикою і символікою, а тут, у поєднанні з примусом, виникає ситуація приневолення і насильства. Але, очевидно, це також пов'язано з технічним прогресом новітнього часу, з сучасними медіа і яскравим

світлом реклами, які у багатьох чутливих людей викликають, як захисну реакцію, боязнь світла. «Тільки так людина може протистояти тиранічній яскравості індустріально розмноженої одновимірності, комерційно спричиненій висвітленості життя»²³ — зазначав один із рецензентів. Як у випадку з назвами «Нічийна троянда», «Злам подиху» чи «Волокнисті сонця», Целан своїм парадоксальним заголовком «Світлопримус» утворює тут поетичне поняття кристалічної щільності, що демонструє незвичну перспективу, діє очуднено, провокує читача своїм полемічним загостренням. Це вже доволі рано констатували деякі літературні критики, наприклад, Горст Бінек, який побачив у цьому новотворі глибший сугестивний і цілковито трагічний зміст:

«Світлопримус»: також слово, яким не можна спекулювати, а варто радше трохи задуматися. Схилившись над ним, мовби над комахою, яка заточена в камені. Камінь не може кровоточити. Але камінь може світитися.²⁴

Світло і темрява утворюють тут у певному сенсі змістовну бінарну опозицію збірки з відчутними конотаціями первісного біблійного протиставлен-

²³ Mathias Schreiber. Dunkle Gedichte gegen den Lichtzwang. In: Frankfurter Neue Presse, 13. Juni 1970.

²⁴ Horst Bienek. Ein Stein blutet nicht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Mai 1975, BuZ.

ня світла й темряви, тільки їхні характеристики й оцінки у Целана виражені зовсім інакше. У багатьох віршах цієї збірки панують ніч, присмерк, темрява, в яких ліричне Я може сховатися зі своїм словом, де воно почувається затишніше, ніж при надто яскравому світлі, оскільки світло виступає тут для поета союзником смерті, воно є «світлом згасання»:

Вибий з розколини
клиння світла:

плинне слово
має лиш присмерк.²⁵

У цьому сенсі Целанову поетичну інтерпретацію темряви можна порівняти з її розумінням австрійським письменником Томасом Бернгардом, який одного разу на запитання, чому в його книгах завжди панує тотальна темрява, дав парадоксальну відповідь: «У темряві все проступає чіткіше»²⁶. Для Целана темрява також є наріжним каменем його світосприйняття, водночас вона має стосунок до його поетологічних уявлень — з любов'ю поета до темної, зашифрованої манери письма, при якій читач не відразу схоплює сенс висловленого у вірші, а лише поступово, після багаторазового прочитання,

²⁵ Пауль Целан. Світлопримус, с. 75.

²⁶ Thomas Bernhard – Drei Tage. Ein Film von Ferry Radax. Deutschland 1970, 52 min, Produktion: IFAGE-Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR).

крок за кроком відкриває його семантичні й метафоричні пласти.

«Світлопримус» є не тільки назвою, — зазначає у своїй рецензії на збірку Готфрід Юст, — але містить, як і попередні поетичні книги Целана «Мовні ґрати», «Нічийна троянда» чи «Злам подиху», поетичну, ба навіть екзистенційну програму: відчайдушне прагнення сягнути до чітко окресленої сфери, тої сфери, де ще можна говорити, де можливе порозуміння: до того незнаного Ти, яке Пауль Целан багато років тому закликав у своїй Бюхнерівській промові.²⁷

Заголовок збірки «Арія снігу» («Schneepart», 1971), що вийшла у світ через рік після смерті поета, походить з однойменного вірша, в якому лейтмотив снігу, переплетений з мотивами холоду й самотності, тісно поєднується з поетологічною проблематикою:

Арія снігу, здиблено, до останку,
у висхідному вітрі, перед
навік безвіконними
хижками:

Пласкі сновидіння черкають
понад

²⁷ Gottfried Just. Danach gibt es kein Später. Zu Paul Celans letztem Gedichtband. – In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 183, 1./2. August 1970, BuZ.

рифленою кригою;
висікти
тіні слів, згромадити сажнями їх
навколо скоби
у вирві.²⁸

Для Дітера Гассельблатта заголовок «Арія снігу» є парадигматичною моделлю багат шаровості Целанових словесних новотворів, символом його поетичної манери грати з парадоксами, утворюючи при цьому нові значення з цілком несумісних елементів. У цих незвичних словесних поєднаннях реалізує себе «дрімаючий» мовний потенціал, який здатен окреслювати найглибші й найсуперечливіші зв'язки з реальністю:

«Арія снігу» — целанівське слово, слово зі сфери словесних тіней, де мова, точніше, ніж під світлопримусом, спроможна сказати те, що забиває нам подих між світом і зраненою цим світом свідомістю.²⁹

Другий компонент цього новотвору «-part» з його очевидною, але доволі безбарвною семанти-

²⁸ Пауль Целан. Арія снігу. Поезії. Упорядкування, переклад з німецької, післямова та глосарій Петра Рихла. – Чернівці: Книги – XXI. – С. 35.

²⁹ Dieter Hasselblatt. Lyrik heute. Aus Paul Celans nachgelassenen Gedichten «Schneepart». In: Deutschlandfunk, Ausstrahlung am 3. Mai 1971.

кою («частка чогось»), яка, сказати б, лежить на долоні, збиває читача з пантелику. Бо ж які уявлення, поетичні асоціації може він пов'язувати з цим словом, які образні, метафоричні виміри відкриваються при цьому, особливо коли взяти до уваги, що ця назва є заголовком цілої збірки? Адже добре відома любов Целана до глибинної словесної семантики, до найщільнішої образної «коагуляції», аби виснувати звідси, що семантики слова «-part» (у значенні «частка, частина») явно недостатньо. Які ж іще семантичні перспективи можна взяти тут до уваги?

Якщо розуміти «Schneepart», — зауважує з цього приводу німецька дослідниця Вібке Амтор, — не тільки у значенні «Part» (лат. pars) як частину (фізичного тіла), частку, участь і т. п., себто як щось іманентно належне до снігу, але і як голос у музичному творі чи роль у театральній виставі, то тоді слово *Schneepart* стає вираженням актуалізації: як набуття снігом повнозвучного голосу в музиці чи драматичному мистецтві.³⁰

Під цим оглядом заголовок «Schneepart» постає вже не як щось статичне, застигле (як «Schneeteil», що звучить доволі абсурдно), а як процес, сповнений руху, внутрішньої динаміки, де на першому

³⁰ Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 119.

плані стоїть акустичний первень. «Арія снігу» — в ній чути завивання вітру й спів снігової заметілі понад безлюдною місщиною з «безвіконними хижками». Така картина нагадує, до речі, деякі гравюри Жизель де Целан-Лестранж, на яких художниця зображувала безживні крижані ландшафти, де навіть сновидіння є «пласкими» й мова замерзає, де ліричне *Я* стоїть перед накладеним на себе завданням висікати «тіні слів» з холодної криги. Зауважмо, не самі слова, а тільки їхні тіні, їхню кристалічну субстанцію, холодну й прозору, яка вислизає з рук при спробі вхопити її. Щоб якимось закріпити ці тіні, зв'язати їх до купи, ліричне *Я* змушене громадити їх «сажнями», наче дрова, в не надто безпечному місці, «навколо скоби/ у вирві». Таким чином, тут присутня целанівська концепція тотального, безповоротного внутрішнього спустошення мови, яка притаманна його пізнім збіркам, і весь вірш отримує при цьому безсумнівне поетологічне звучання і поетологічний сенс.

Назва дев'ятої збірки віршів Целана «Притулок часу» (1976), виданої зі спадщини поета — «настільки целанівської, як це лиш можна собі уявити»³¹ — знову являє собою новотвір, у якому абстрактне поняття поєднується з конкретним, що було типовим для поета вже в ранніх збірках «Мовні ґрати», «Ні-

³¹Karl Krolow. Es schnippen zwei Finger im Abgrund: Paul Celans Nachlassband «Zeitgehöft». Lyrik ohne Bestand. In: Stuttgarter Zeitung. 15. September 1976, S. 36.

чийна троянда», «Злам подиху» чи «Світлопримус». І цього разу вона наснажена багатими конотаціями. Її префігурацією могло слугувати створене німецьким філософом Едмундом Гуссерлем (1859–1938) поняття «дворище часу», до якого він вдається у своїх «Лекціях про феноменологію внутрішньої часової свідомості»³². Цим поняттям мислитель позначає «теперішній пункт [...], який здійснюється в континуальності варіацій спогадів»³³. У поезіях Целана ця метафора зустрічається тричі. Для назви віршованого циклу, який відтак був запропонований видавцями для цілої збірки, поет ще раз модифікував цю метафору. «Притулок часу» — композитум, «який складається з множинності «часових дворощ»³⁴. Проте дослідники Целана наголошують на тому, що в цьому випадку йдеться радше про поетологічний, ніж про філософський контекст. Так, наприклад, акцентується на зв'язку з віршем Р.М. Рільке «Оселений на узгір'ях серця» з його рядком «ще остан-

³² Vgl. Richard Reschika. Poesie und Apokalypse. Paul Celans «Jerusalem-Gedichte» aus dem Nachlassband «Zeitgehöft». Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1991, S. 53–54.

³³ Paul Celan. La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2004, p. 422.

³⁴ So Sieghild Bogumil-Notz in: Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) Celan-Handbuch. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 127.

ній/ притулок чуття», поетичними збірками Гюнтера Айха «Відлеглі притулки» чи Ернста Майстера «У шпарині часу». Поетичний шифр «притулок часу», поєднує два екзистенційні поняття, що відомі як первинні форми матерії — простір і час, — і тим самим виражає трагізм буття у «відтермінованому часі» (Ингеборг Бахман) людського життя.

«Час» — зазначає з цього приводу Ріхард Рєшіка — зморщується, редукується тут до маленького й самотнього «притулку» — як топосу людського буття й діяння [...] Себто «притулок часу» як місце земного буття, але водночас як місце нікчемності людського часу, що обмежений «безчасовим часом» і рано чи пізно буде поглинутий ним. «Притулок часу» — як останній «порожньо-дуплавий притулок життя.»³⁵

Як бачимо, метафоричні назви збірок П. Целана несуть на собі велике смислове, образне й філософське навантаження і в найщільнішій, найстислішій формі відтворюють неповторну специфіку його поетичного новаторства.

³⁵ Richard Reschika. Poesie und Apokalypse, S. 45.



«Я співаю перед чужими»

Пауль Целан і музика





Пауль Целан не належить до тих поетів, для яких сфера музики була універсальною стихією, котра за своєю релевантністю не поступалася б їхнім суто літературним зацікавленням. Так само й вірші поета не можна, з суто евфонічного погляду, віднести до надто мелодійних витворів, особливо його пізні поезії, позначені граничним редуціонізмом і свідомим запереченням всякого натяку на милозвучність. І все ж музика супроводжувала його упродовж усього життя, що зафіксовано в наявних біографіях поета, спогадах про нього, листуванні з численними кореспондентами, як, зрештою, і в багатьох поетичних текстах, які тою чи іншою мірою пов'язані зі світом музики і часом демонструють «звукові фігури, алітерації, асонанси, себто такі звучання, котрі інколи разом із надто розмашистим чи більш стриманим ритмом розчиняють ці вірші в лоні чистої музики.»¹

¹Martin Zenck. Celan und Mandelstam in der Musik. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 48, 27./28. Februar 1999, S. 82.

Вже дитячі роки поета наснажені музичними враженнями — співанням обрядових єврейських пісень у родинному колі, що належало до давньої традиції східноєвропейських євреїв. Так, наприклад, біограф Целана І. Халфен змальовує сцени родинного шабату, під час яких нерідко звучали сакральні єврейські мелодії:

У дідуся Шрагера традиційно святкувалися суботні вечори. Пісня «Гавдала», яка була покликана відділяти святу суботу від профанних буднів, діти співали разом зі старшими. Традиційна мелодія давала Паулеві рідкісну нагоду продемонструвати свій добрий слух і гарний співочий голос. Часом суботніми вечорами вони йшли також до дідуся брата, Ізраеля Шрагера, де до хору долучалася і його внучка, маленька Зельма Меербаум-Айзінгер.²

Цілком можливо, що саме під час цих релігійно-ритуальних співів у матері Пауля й народилася честолюбна думка про те, щоб дати своєму синові музичну освіту.

Бабуся Зельми, — продовжує І. Халфен, — акомпанувала юним співакам на роялі. Музикування у Шрагерів пробудило у матері Пауля спомин про давню дитячу мрію, яка ніколи так і не здій-

²Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 41–42.

снилася. Отож тепер слід було принаймні підтримати музичне обдарування її сина, і позаяк рояль був непосильним фінансовим тягарем, то вирішили придбати дешевший інструмент. Ось так у домі з'явилася дитяча скрипочка, й було запрошено домашнього вчителя музики, що мешкав по сусідству. Нотний пульт упродовж багатьох місяців стояв на невеличкому вільному п'ятачку в тісній кімнатці, що виконувала роль спальні й вітальні. Проте читання нот не приносило Паулеві відчутної втіхи й, незважаючи на добрий слух, він не демонстрував особливих успіхів у навчанні. Гра на скрипці також виявилася примусом! На велике розчарування матері, від навчання музики довелося відмовитися.³

Звісно, це не означало, що його музичне виховання на цьому завершилося. Існувало чимало інших форм знайомства з музикою, однією з яких були концерти класичної музики в залі Музичного товариства (нині філармонія). Тут Чернівці мали давні й багаті традиції, які старанно плекалися мешканцями, — свого часу в місті гастролювали такі видатні виконавці світового рівня, як Ференц Ліст, Артур Рубінштейн, Енріко Карузо, Федір Шаляпін та ін. Неодноразово у міжвоєнний час на сцені Музичного товариства виступав знаменитий буковинський тенор, який завдяки берлінському радіо став усесвіт-

³ Там само, с. 42–43.

ньо відомим співаком, «німецький Карузо» Йозеф Шмідт. Як згадує подруга дитячих літ поета Мальця Фішман-Каве, в Чернівцях у той час гастролювали чимало інших відомих музикантів, як, наприклад, Джордже Енеску, Жак Тібо, Жанетт Нізет та ін., на концерти яких вона ходила разом з Паулем⁴.

Очевидно, що подальшій музичній освіті підлітка сприяли й уроки музики в румунському ліцеї. Як свідчать гімназійні матрикули Пауля Анчеля, що зберігаються в Державному архіві Чернівецької області, Паулеві оцінки з музики мають доволі широкий діапазон і коливаються за десятибальною шкалою від 5 до 10 пунктів. Скажімо, у перших трьох класах ліцею вони цілком пристойні (задовільні, добрі й дуже добрі). Найнижчі показники (5 пунктів) припадають на четвертий і п'ятий класи (13–15 років), себто на вікову фазу, коли у підлітка ламається голос. У шостому й сьомому класах вони знову значно покращуються (8 і 7,33), у випускному (восьмому) класі цей предмет уже відсутній, однак тенденція до зростання абсолютного цифрового вираження тут, за всіма ознаками, повинна була б зберегтися.⁵

⁴Пауль Целан. Матеріали, дослідження, воспоминання / Составитель и редактор Лариса Найдич. – Т. 1. – Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004. – С. 204.

⁵Пауль Целан / Пауль Анчель в Чернівцях. Текст Акселя Гельгауза. Пер. Петра Рихла. – Marbach: Deutsche Schiller-Gesellschaft 2001, S. 26–33 [Marbacher Magazin. Sonderheft, 90/2000]

Прищеплена Паулеві в дитячі роки любов до музики не втратила своєї притягальної сили й під час його навчання в 1938–39 роках у французькому Турі, де музика, поряд з інтенсивним читанням сучасних французьких авторів, заповнювала години дозвілля чутливого до естетичної сфери юнака. «У Турі Пауль і його новий друг Ельяху Пінтер відвідували разом також концерти, які давав місцевий ансамбль. При цьому другові Пауля впали у вічі його музикальна ерудиція та здатність вчуватися у музичні твори»⁶, — зазначає І. Халфен. Можливо, молодий Целан намагався інтуїтивно протиставити гармонію звуків тому хаосові навальних політичних подій кінця 1930-х років, які сколихнули стару Європу й ознаменували початок нечуваних трагедій і катастроф планетарного масштабу. Повернувшись влітку 1939 р. з Тура до Чернівців на канікули, поет потрапив у їхній бурхливий водокрут — адже невдовзі спалахнула Друга світова війна, політичну карту Європи було свавільно перекроєно, рідне місто поета раптом опинилося в межах сталінської імперії, почалися масові арешти й депортації буковинців до Сибіру. У цей час непевності й загальної депресії коло молодих чернівецьких інтелектуалів, до якого належав Целан, також прагнуло знайти розраду в музиці. «Вечорами, коли прогулянки були неможливі, молоді люди сиділи над своїми книж-

⁶ Chalfen, Paul Celan, S. 83–84.

ками й зошитами або ж почергово збиралися в помешканнях окремих друзів. Там вони слухали фортепіанні п'єси у виконанні Іммануеля Вайсгласа, гру на скрипці Мануеля Зінгера, або ж грамплатівки в Едіт Горовіц — в період російської окупації існував великий голод за класичною музикою, позаяк у публічних концертах тоді пропонувалася тільки народна музика. Пауль особливо любив Моцарта, Шуберта, Брамса й Мендельсона»⁷ — свідчить біограф поета.

Кілька цікавих штрихів про значення музики в житті Целана залишила у своїх спогадах про поета вже згадана вище подруга його юності Едіт Горовіц (Зільберман). Так, наприклад, вона розповідає про систему умовних музичних паролів, яку практикував Целан-ліцеїст у спілкуванні з близькими друзями: коли він хотів викликати з дому свого товариша Густава Хомеда (Густль), то насвистував при цьому перші такти французької народної пісні «*Au clair de la lune*» («При місячному сяйві») або ж лейтмотив

⁷ Там само, с. 110–111. Щоправда, Едіт Зільберман, уроджена Горовіц, спростовує факт прослуховування грамплатівок, оскільки в їхньому домі начебто не було програвача. Натомість вона говорить про часті вправлення у грі на фортепіано, до яких долучалися як вона сама, так і музикально обдарований друг Пауля Іммануель Вайсглас. – Див. Amy-Diana Colin, Edith Silbermann (Hrsg.) Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen. – München: Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 53.

з Восьмої симфонії Шуберта («Незакінчена»)⁸. (До речі, шубертівським паролем він користувався згодом і в Парижі, при зустрічах зі своєю «таємною коханою» Брігіттою Айзенрайх, яка видала нещодавно свою книгу спогадів про поета)⁹. Коли наприкінці 1930-х років до влади в Румунії прийшов профашистський уряд Гоги-Кузи, єврейська молодь, відчуючи в його політичних гаслах та буденній практиці реальну загрозу для себе, почала жваво цікавитися соціалістичними ідеями й таємно зустрічатися для читання й обговорення нелегальної літератури, до якої належали «Капітал» Маркса, «Комуністичний маніфест», праці Рози Люксембург, Карла Каутського, Густава Ландауера, Петра Кропоткіна та ін. На цих зібраннях нерідко співали також революційних пісень, таких як «Браття, до сонця й свободи» чи «Пісня солідарності» Брехта/Вайля, знамениту «Варшав'янку», «Партизанську пісню» Червоної Армії, троцькістський гімн «Ціммервальд», пісні громадянської війни в Іспанії («Oviedo») або ж т. зв. пісні ландскнехтів — «Vom Barette weht die Feder» («Над беретом віють пера») чи «Flandern in Not» («Фландрія в біді»), а часом, коли панував весе-

⁸ Edith Silbermann. *Begegnung mit Paul Celan*. – Aachen: Rimbaud 1993, S. 45.

⁹ Brigitta Eisenreich. *Celans Kreidenstern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2010, S. 39–41.

лий настрої, навіть пускалися в запальний гопак¹⁰. У таких випадках музика виражала психологічний і душевний стан єврейської молоді, була для них своєрідною терапією в умовах духовної несвободи.

Але інколи музика могла бути для Целана й засобом вираження індивідуального політичного протесту. Так, наприклад, Едіт Зільберман згадує один промовистий епізод, що відноситься до останнього передвоєнного року, коли до Чернівців увійшли радянські війська, які відразу почали наводити тут свої деспотичні порядки.

«Якось у т. зв. російський рік, 1940/41, коли навіть віруючі люди — як євреї, так і християни — не наважувалися відверто демонструвати свої релігійні почуття, лише зрідка й боязко заглядаючи до синагоги чи церкви, пізно ввечері, після концерту, Пауль раптом укляк перед Вірменською церквою на коліна, почав горланити якісь хорали, бити себе в груди й так голосно молитися, що люди із прилеглих будинків повідчиняли вікна й грозилися викликати міліцію»¹¹.

Вся ця надзвичайно рельєфна, пластична сцена з двадцятилітнім Целаном, який, стоячи навколішки, б'є себе в груди й голосно горланить при цьому церковні хорали, виглядає, на перший погляд, до-

¹⁰ Див.: Silberman, S. 12–13, 56; Eisenreich, S. 52–53.

¹¹ Silberman, S. 45.

волі дивною — вона не дуже в'яжеться з образом поета, вірші якого характеризують його радше як людину тиху, замкнуту, заглиблену в себе. Часом навіть закрадається підозра, чи історія ця, бува, не є плодом чистої вигадки. Одначе таке враження хибне, воно не враховує тої обставини, що, попри всю свою замкнутість, Целан, принаймні у першій половині свого життя, був людиною доволі ексцентричною і непередбачуваною, і в цій ексцентричності нерідко вдавався до всіляких музичних трюків. Це підтверджує, зокрема, й приятель Целана бухарестських часів, румунський письменник Овід Кромельничяну, коли описує свою першу зустріч з поетом на квартирі спільних знайомих у Бухаресті:

«В якийсь момент він почав раптом співати глибоким голосом, намагаючись при цьому зійти до найнижчих нот. Спершу я майже не розумів слів, оскільки вони були німецькими, але з часом вони таки дійшли до мене: „Flandern in Not... / In Flandern reitet der Tod...“ Я вперше чув цю старовинну німецьку — як я пізніше довідався — глибоко народну пісню. У ній ідеться про смерть, яка їде верхи на коні і, подібно до лицарів, веде до танцю дівчину. Пісня викликала в моїй уяві середньовічну графіку, інспіровану християнською сентенцією „pulvis es(t)“ (прах еси). Образу смерті в різних іпостасях не бракує в жодному зображенні людини, своєю невідво-

ротною присутністю вона затінює все наше буття. Пауль співав „Flandern in Not...“, закликаючи часи, в які, ймовірно, Нідерланди спустошувала чума. Після кожної строфи він ударяв кулаком по підлозі й декламував ще нижчим голосом рефрен: „Ge-Stor-Ben“. Отож у моїх найдавніших спогадах Пауль постає актором у ролі такого собі „beau ténébreux“ (похмурий красень)¹².

Цінною інформацією про музичні смаки Целана, його улюблених композиторів та часто слуханим ним твори завдячуємо також вже згадуваній Брігітті Айзенрайх. Їхні таємні зустрічі, що відбувалися в тісній паризькій мансарді, нерідко супроводжувала музика, записана на грамплатівках, яка лунала зі старенького програвача. Переважно це були камерні твори Шуберта й Йозефа Гайдна, кантати Баха «Ich will den Kreuzstab tragen» та «Ich habe genug», «Пісні про мертвих дітей» Густава Малера чи навіть зонги з «Тригрошової опери» Берта Брехта й Курта Вайля, насамперед знаменита «Пісня піратки Женні» про «корабель з вісьмома вітрилами», яку Целан також охоче співав.

До мого невеличкого зібрання грамплатівок, — згадує Б. Айзенрайх, — належала також опера Аль-

¹²Ovid S. Croumălniceanu. Bruchstücke einer Erinnerung. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 1982/3, S. 213 [Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Colloquium 1981]

бана Берга «Воццек» за твором Георга Бюхнера, але чи ми слухали її разом, як фортепіанні п'єси Шенберга й Антона Веберна, я вже не пригадую¹³.

Зате вона чітко пригадує, що в 1958 або 1959 роках вони дуже часто слухали разом «Тужливу пісню» («Complaine») середньовічного французького поета Рютбефа у виконанні знаменитого шансоньє Лео Ферре, у якій йшлося про зрадливих друзів, яких доля розсіяла по світу¹⁴. Очевидно, що слова цієї пісні настільки відповідали тодішньому станові душі Целана, що він навіть переклав фрагмент її тексту німецькою: «Was sind sie, die mir nah, geworden / die Freunde hier und mancherorten, / so nah, so lieb? / Nicht dicht gesät sind sie gewesen / und schlechte Saat ist es gewesen / nichts, das da blieb»¹⁵ («Що стало з вами, милі друзі, / з якими був я у союзі / багато літ? / Посіяли вас неглибоко, / й посів поганий був, до строку / пропав ваш цвіт»). Крізь призму т. зв. «афери Голль», яка завдала Целанові стільки прикрощів, ці слова Рютбефа набували для нього глибоко символічного сенсу.

Взагалі прослуховування музики на грамплатівках було для Целана важливим каналом розширення музичного кругозору. Скажімо, з листування по-

¹³ Eisenreich, S. 148–149.

¹⁴ Там само, с. 148.

¹⁵ Paul Celan – Die Gollaffäre. Dokumente zu einer «Infamie». Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 809–810.

ета зі своєю дружиною Жізель Летранж довідуємося, що одним з улюблених музичних творів подружжя вважався фортепіанний концерт Моцарта (KV 466), який вони часто слухали в інтерпретації відомої піаністки Клари Гаскіль та Віденського симфонічного оркестру під керуванням Бернгарда Паумгартнера — «як удень, так і вночі!»¹⁶. До речі, грою Клари Гаскіль, яка походила з бухарестської єврейської родини, Целан захоплювався віддавна й багато розповідав про неї також Брігітті Айзенрайх, котра дуже чітко зберегла розповіді про цю піаністку в своїй пам'яті –

про те, що вона була маленькою і горбатою, зовсім сивою і взагалі геть непримітною, але відтак і про те, як вона виходила на сцену, щоб грати Моцарта, — так, як це не робив ніхто до неї і, мабуть, не зробить після неї: диво? Так, диво краси і ясності, яке прийшло звідти, де були також і його витоки, із єврейського світу його юності.¹⁷

Музичні грамзаписи відіграють також важливу роль у листуванні поета з другом юності Еріхом

¹⁶ Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Erster Band. Тут лист від 25 вересня 1962, В. 1, S. 122; В. 2, S. 131.

¹⁷ Eisenreich, S. 148.

Айнгорном, який під час війни став офіцером Радянської армії, а після її завершення оселився у Москві. Айнгорн був пристрасним меломаном і колекціонером грамплатівок, отож в одному з листів він просить Целана надіслати йому записи «чудового виконавця пісень [Дітріха] Фішер-Діскау (можливо, пісні Гуго Вольфа на слова Мьоріке, особливо вражаючого «Огненного вершника», або Шуберта, чи кантати Баха або Брамса, крім «Пісень Магелони», які я вже маю.»)¹⁸ У відповідь Целан повідомляє йому, що знає співака особисто й охоче надішле йому бажані платівки. Сам Фішер-Діскау описує це спонтанне знайомство з поетом такими словами:

...я доволі ясно пригадую собі знайомство — що-правда, вельми побіжне — з Паулем Целаном у Парижі. Це відбулося після мого виступу в залі Плейель, програма якого включала в себе самі лише пісні Гуго Вольфа на слова Мьоріке ... Після закінчення концерту мені впав у вічі чоловік невисокого зросту, який наполегливо протискувався крізь натовп бажаних одержати автограф. Він кинувся мені на шию і — в стані якоїсь прострації — пробурмотів: «Ах, цей вірш — пісня Вейли — як чудово — як неказанно чудово!», після чого він так само раптово й несподівано

¹⁸ Paul Celan – Erich Einhorn. «Einhorn: du weißt um die Steine...» Briefwechsel / Herausgegeben und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. – Berlin: Friedenauer Presse 1999, S. 5.

зник, у той час як мені встигли шепнути на вухо,
що це був Пауль Целан.¹⁹

Як бачимо, вже в суто біографічному сенсі музика відіграла у житті Целана помітну роль і була його незмінним супутником як на етапі становлення особистості, так і в зрілі роки, коли на повну силу розгорнулося його поетичне обдарування. Проте не менш виразною присутністю цього виду мистецтва характеризується і поетична творчість поета, яка демонструє чимало переконливих дотичностей зі сферою музики на різних рівнях його поетичних текстів. Як підрахував німецький дослідник Петер Горст Нойман, статистично музичні референції наявні у кожному восьмому вірші Целана²⁰.

Найочевидніші зв'язки постають тут насамперед на *тематичному* рівні. Це можуть бути окремі поезії, що містять музичні асоціації, — скажімо, низку жанрових різновидів співу: пісня, шансон, серенада, ноктюрн, колискова, застільна, псалом, канон, аріозо тощо (Lied, Gesang, Air, Chanson, Aubade, Notturmo, Schlaflied, Trinklied, Psalm, Kanon, Arioso). Вони втілені у заголовках таких віршів, як «Пісня чужих братів», «Пісня життя», «Любовна пісня», «Степова пісня», «Морська пісня», «Пісня

¹⁹ Там само, с. 29.

²⁰ Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.) Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 271.

в пустелі», «Зоряна пісня», «Колискова», «Інша колискова», «Ноктюрн», «Вечірня пісня», «Вранішня серенада», «Шансон однієї дами в затінку», «Псалом», «Застільна пісня» тощо). Сюди ж можна додати ще такі жанрові різновиди, як балада, котра пов'язана в Целана здебільшого з ранньою формою свого побутування у вигляді «танцювальної пісні» (ранні поезії «Балада», «Балада про згаслий світ», «Балада про похід трьох») або плач (ламентация, скарга — «Klage»). Крім того, це поезії, в яких зустрічаються музичні поняття або назви музичних інструментів (ліра, скрипки, арфи, фанфари, барабани, туба, орган). Музичні конотації присутні й у заголовках таких віршів, як «Гра струн», «До ліри», «Гармонь»).

Відтак це сама метафора співу, яка має у Целана різне смислове й образне наповнення — спів як синонім поезії та його релятивізація, позначена скептицизмом, зневірою, неможливістю співати, загрозою умовкання — «Ich singe vor Fremden» (*Я співаю перед чужими* — «Nachtstrahl», 36)²¹; «Rauch von Brunnengesängen» (*Дим колодязних співів* — «Weißgrau», 177); «In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit den Zähnen. // Du bist der liedfeste / Wimpel»

²¹ Тут і далі цитати з віршів Целана наводяться за виданням: Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003. – 1000 S. – Цифра, що йде за назвою вірша, означає сторінку цього видання.

(В цю дерев'яну пісню / ти вгризаєшся міцно зубами. // Ту — пісенно карбований / вимпел — «Mit erdwärts gesungenen Masten», 177); «Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen» (Є ще / пісні, котрі можна співати потойбіч / людей — «Fadensonnen», 179); «Dein Gesang, was weiß er?» (Твій спів, що він знає? — «Keine Sandkunst mehr», 183); «der unendliche Keinerlei-Kanon» (безкінечний канон нікому — «Spasmen», 225); «Huf- / schläge des Vorgetiers zum / Hefen-Arioso» (Копито- / удари первісного звіра у такт / з дріжджовим аріозо — «Ausgerollt», 250); «Notgesang der Gedanken» (Паличний спів думок — «Notgesang», 490). Ці й подібні образні конструкції вже ставлять під сумнів гармонійність музичних асоціацій поета, спів перетворюється тут на свою протилежність — на спів із замуrowаним горлом, що вже не адресований нікому, на шум, какофонію, рик. Як підкреслює Енс Фінк,

тут виражається не тільки поступальна поетологічна позиція Целана, але й дедалі більший скепсис стосовно утопічного та метафізичного виміру співу й музики [...] Так, у збірці «Світлопримус» (1970) спів очужений до технічного шуму, коли йдеться про «спів носового колеса» («Freigegeben», 278) чи про «пісню заперних бочок» («Sperrtonnensprache», 299). Ця тенденція простежується і в «хорах сміттеков-

тачів» («Müllschluckerchöre», 240) зі збірки «Волокнисті сонця»²².

Проте загалом це ще доволі прозорі моменти інтермедіальних зв'язків поезії Целана з музикою. Значно складнішими є, однак, ті рецептивні форми, які містять приховані відсилання або алюзії на конкретні музичні твори. Енс Фінк називає такі випадки «інтермедіальною одиничною референцією» й розуміє під нею «ремінісценції, цитати й т.п., що відносяться до тих музичних творів, які можна ідентифікувати»²³. Скажімо, ранній вірш Целана «An den Wassern Babels» («На ріках вавилонських»), що в першому варіанті ще звався «Chanson juive» («Єврейська пісня»), відсилає нас до 137-го псалма Старого Заповіту («Над річками Вавилонськими, — там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!» — Пс. 137, 1), а інший вірш — «Die feste Burg» («Міцна твердиня») — є натяком на знамениту протестантську пісню Мартіна Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» («Міцна твердиня — наш Господь»). Часом цитата може бути прихована у метричній структурі твору — як, наприклад, у вірші «So bist du denn geworden», який, за спостереженням Вінфріда Меннінґгауза, являє собою метричну цитату («ме-

²² Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008, S. 272.

²³ Там само, с. 272.

тричний пастиш») протестантської духовної пісні Пауля Гергардта «O Haupt voll Blut und Wunden»²⁴.

Так само, коли ми в ранньому вірші «Schwarze Flocken» («Чорна сніговиця») читаємо: «під копитами розпласталася / пісня про кедр», то це — алюзія на відому сіоністську пісню Іцхака Фельда з виданого 1930 р. в Берліні «Єврейського пісенника», яка починається словами: «Там, де кедр цілує небовись, де Йордану хвилі обнялись, де над предками трави покров, де лилася Маккавеїв кров, де морського берега розмай, там мій отчий, серцю милий край.»²⁵. Іншу єврейську народну пісню, що виникла наприкінці XVI ст. у Празі, Целан цитує як епіграф у своєму вірші з латинським заголовком «Benedicta» (Благословенна): «Zu ken men arojfgejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?» («А можна і вище до неба сягнути / Й спитати у Бога, чи так має бути?»), наводячи відтак її фрагмент, що є відповіддю на поставлене в епіграфі риторичне запитання, і в самому тексті вірша — «'s mus asoj sajn» («так мусить бути»).

Проте свої сліди в поезії Целана залишили не тільки єврейські народні пісні, але й мелос інших народів, наприклад, румунська дойна. Едіт Зільбер-

²⁴ Winfried Menninghaus. Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: Paul Celan. Hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 172.

²⁵ Celan. Die Gedichte, S. 589.

ман переконливо доводить, що ранній вірш поета «Espanbaum» («Осокорє») витриманий у ритмі й стилістиці дойни — ліричної народної пісні елегійного характеру, яка заснована на своєрідному природному паралелізмі — вона зазвичай починається звертанням до певного дерева чи рослини (найчастіше це вирази типу «Лист зелений...» з конкретизацією ботанічного виду — винограду, конюшини і т.д.), до якого відтак долучається скарга ліричного героя, його душевна чи психологічна рана²⁶: «Осокорє, ти в п'їтмі сивієш. / Моя мати сивини не знала. // Зелено, кульбабо, на Вкраїні. / Моя світла мати не вернулаь».

Подібні алюзії зустрічаються у Целана й на класичні твори музичного мистецтва. Так, наприклад, у вірші «Anabasis» («Анабазис») поет, виходячи з суто звукового комплексу, що імітує дзвони («dum-, dun-, un-»), цитує латинську фразу «unde suspirat cor», яка завершує сольний мотет Вольфганга Амадеуса Моцарта «Exsultate, jubilate» (KV 158 a=165). Її повний текст гласить: «Tu virginum corona, / tu nobis pacem dona, / tu consolare affectus, / unde suspirat cor» (Ти, короно поміж дів, пошли нам мир, приборкай пристрасті, через які зітхає серце)²⁷. А заголовок вірша «Cello-Einsatz» («Віолончельний вступ») натякає на

²⁶ Silbermann, Begegnung, S. 28.

²⁷ Paul Celan. Die Gedichte, S. 694.

соло віолончелі у повільній частині (*Adagio ma non troppo*) концерту для віолончелі сі-мінор, ор. 104, чеського композитора Антоніна Дворжака²⁸.

Проте крім т. зв. «одиночної інтермедіальної референції» в поезії Целана присутня ще й «системна референція», сутність якої полягає в «перенесенні специфічних музикальних форм на структуру відповідного літературного тексту»²⁹. Референція такого роду характерна насамперед для таких відомих творів Целана, як «Фуга смерті» чи «Стретта». Окрім того, що ці обидва вірші насичені великою кількістю «одиночних референцій», запозичених зі сфери музики (для «Фуги смерті» це «Мистецтво фуги» Баха, «Нюрнберзькі майстерзінгери» Ріхарда Вагнера, арія з опери Джакомо Пучіні «Тоска» («*E lucevan le stelle*»), популярний шлягер «Вітчизно, твої зорі», для «Стретти» — «Німецький рекевієм» Йоганнеса Брамса, «Уцілілий з Варшави» Арнольда Шенберга тощо)³⁰, вони є водночас неперевершеними взірцями «системної референції». Скажімо, у «Фузі смерті» використано поліфонічну техніку контрапункту — паралельного проведення кількох лейтмотивів та їхніх варіацій, що притаманне жанрові музикальної фуги, розквіт якої знаменує собою творчість Й.-С. Баха. Лейтмотив вір-

²⁸ Там само, с. 739.

²⁹ Celan-Handbuch, S. 272.

³⁰ Там само, с. 273.

ша «чорне молоко світання» проведений тут через чотири строфеми твору, теми яких структуровані за принципом антитез (жертви — проти нацистських катів, культура — проти варварства) і розгортаються за законами контрапункту. «В той час як ближче до закінчення вірша (р. 27–34) центральні мотиви дедалі щільніше навалюються один на одного, виникає ефект музикальної стретти: стреттою називають завершальну частину фуги, в якій задля більшого увиразнення тема вступає у наступному голосі ще до того, як вона закінчується в попередньому.»³¹ У розлоговому вірші «Стретта» цей прийом особливо оголений — там кожен новий фрагмент починається своєрідним повтором, що є мовби відлунням попередніх рядків: «...die Nacht / braucht keine Sterne, nirgends / fragt es nach dir. // Nirgends / fragt es nach dir —» («...ніч / не потребує зірок, ніде / не спитують про тебе. // Ніде / не спитують про тебе» — «Engführung», 113). Водночас поняття стретти, що в буквальному перекладі з італійської означає «ущільнення», «стискання», є для пізнього Целана засадничим поетологічним концептом, який полягає у пошуках «сірішої мови», позбавленої аксесуарів зовнішньої «красивості» (себто квітчастих метафор, епітетів і т.п.) — це «мова, яка, крім всього іншого, прагне оселити свою «музикальність» у такому місці, де вона не має більше нічого спільного з

³¹ Там само, с. 274.

тою «благозвучністю», яка більш-менш безтурботно лунає разом і поряд із найжахливішим.»³²

Таким чином, зміна поетологічних векторів у зрілого Целана приводить його до кардинальної ревізії його поглядів на роль музичного елемента в поезії. Починаючи зі збірки «Мовні ґрати» (1959), поет відмовляється від евфонічності як засобу ліричної сугестії, він ущільнює свою манеру письма до щільності кристалічної структури. Дуже чітко про ці нові орієнтири своєї творчості він заявив у розмові з австрійським поетом Гуго Гуппертом. «Я не працюю зі штихелем, навіть у переносному сенсі. Я також більше не музикую, як у часи багатостраждальної «Фуґи смерті», яку вже замолотили до хрестоматійного глянцю. Тепер я строго розрізняю між лірикою і музичним мистецтвом.»³³ Ці нові тенденції знайшли своє переконливе втілення у пізніх збірках поета, які відзначаються граничною лаконічністю і відсутністю будь-яких спроб загравання з тим, що прийнято називати гармонійним звучанням.

³² Paul Celan. *Der Meridian und andere Prosa*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 21–22.

³³ Hugo Huppert. «Spirituell». Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan. Hrsg. von W. Hamacher und W. Menninghaus, S. 320–321.

ДОДАТОК



Мак забуття
і полин пам'яті





Ім'я Пауля Целана оточене в історії літератури ореолом немеркнучої поетичної легенди. Він — «принц новітньої поезії», «князь метафор», «таємний король німецької лірики», — як писала про нього критика. Але до яких би епітетів чи характеристик вона не вдавалась, безперечно одне: Целан — явище в поезії ХХ ст. неординарне. Його сміливо можна поставити в один ряд з найбільшими новаторами сучасної поезії, такими як Г. Аполлінер, Р.М. Рільке, Ф. Гарсія Лорка, П. Елюар, Т.С. Еліот, Е. Паунд.

Сьогодні про Пауля Целана написано стільки статей і рецензій, розвідок і монографій, книг і дисертацій, що сам обсяг критичної літератури загрожує незабаром стати неоглядним. Лише бібліографічні покажчики, що час від часу реєструють цей нестримний потік друкованої продукції, налічують не одну сотню сторінок. В літературі ХХ ст. немає іншого поета, який би викликав до себе таку неослабну увагу літературознавців, філософів, культурологів, психологів, теологів, лінгвістів....

Целан дав голос повоєнній німецькій ліриці, яка після краху фашистського рейху, після всіх трагедій і катастроф втратила мову, заніміла. Своїми віршами він вивів її із стану заціпеніння, вказав шлях, яким можна було рухатись вперед, вселив надію у майбутнє. І, можливо, цілком закономірно, що цю благородну місію здійснив чужинець, народжений не в Ляйпцигу, Франкфурті-на-Майні чи Дюссельдорфі, а в далекому, незнаному для німців, таємничому буковинському місті, яке в їхній уяві поставало екзотичним, ілюзорним, майже міфічним. Але Пауль Целан прийшов у німецьку поезію саме звідси, він прийшов, щоб врятувати її від страхітливого дракона минулого, подібно до лицаря Парціфаля, він зняв з неї чари магічного закляття, чари німоти. А тому майже неймовірною видається нам сьогодні незаперечна істина — Пауль Целан народився 23 листопада 1920 р. в німецькомовній єврейській родині в Чернівцях і прожив тут половину свого життя, перш ніж піти — після страшних потрясінь, які випали на його долю, — в далекі світи. Бухарест (1945–47) і Відень (1948) будуть лише проміжними ланками на цьому шляху, в Парижі він залишиться надовго — назавжди.

Упродовж тривалого часу П. Целан був загадкою для своїх читачів і коментаторів, загадкою, яка, можливо, не розгадана ще й до сьогодні. Загадкою було його життя, в якому переплелось з півдюжини

етнічних елементів — єврейський, німецький, австрійський, слов'янський, румунський, французький. Загадкою було те що він став німецькомовним поетом, хоча ріс і навчався в краї, який споконвіку був заселений переважно українцями, але офіційно належав у той час до Румунії. Загадками були назви багатьох його поетичних книжок, які, за винятком хіба що перших трьох, можна перекласти лише приблизно, оскільки вони є або авторськими новотворами, або ж багатозначними поняттями, що не мають точних відповідників в інших мовах, отож їх адекватне відтворення можливе лише з тою чи іншою мірою наближення до оригіналу: «Пісок із урн» (1948), «Мак і пам'ять» (1952), «Від порога до порога» (1955), «Мовні ґрати» (1959), «Нічийна троянда» (1963), «Злам подиху» (1967), «Волокнисті сонця» (1968), «Світлопримус» (1970), «Арія снігу» (1971). Загадками були зрештою, самі його вірші, такі не схожі на поезію його попередників.

Образний світ Целана вражає своєю розкутістю, несподіваністю асоціацій, сміливим візіонерством, алогічними фантасмагоріями, навальністю метафоричних рядів: «На пагорбах яру зірки полуденні рясніють»; «Нехай твоє око буде в комірці свічею, а погляд твій — гнотом. Дозволь мені бути настільки сліпим, аби гніт запалити»; «Перед кожною з вітряних брам синіє твій обезглавлений шпільман, він б'є тобі в барабан із моху й гіркого волосся лона»;

«Ми грали в карти, я програв зіниці; позичила ти коси — теж програв... Ми були мертві, дихати могли»; «Човен у житті — серце твоє, ми веслуєм його у бік ночі»; «Голки води зшивають до купи розірвану тіль». В поезії Целана «копають могилу в повітрі» і «орють зубами поріг», тут «осінь стікає кров'ю», а «сніг палить вогнем», тут «Господь молиться до людей», а мертві «брунькуються і розквітають».

Антитеза як синтаксична форма парадоксу, що є, звичайно, наслідком парадоксальності реального світу, стала, як відзначають дослідники, провідною рисою поетичного стилю П. Целана. Улюблені слова й поняття його лірики — камінь, попіл, сніг, сон, око, волосся, серце, кров, троянда. Улюблені кольори — синій (блакитний), сірий, бурий. Структура віршів поспіль апострофічна, це постійний діалог з уявним співбесідником, яким може бути кохана жінка, друг, добрий товариш, просто перехожий на вулиці, навіть сам Всевишній. Нерідко його поезії будуються за принципом асоціативного монтажу, нанизуванням образів, на стиках яких завжди виникають сугестивні поля або й цілі «безодні» підтексту. Мова Целанових поезій відшліфована, майже філігранна, добір лексики здійснюється через густе сито естетичних смаків автора, сформованих на традиціях романтичної та символістської поезії. Римовані вірші зустрічаються лише в ранніх збірках, далі — суцільні верлібри зі складним ритміч-

ним малюнком, з вишуканою конфігурацією строфем. Однак і їм притаманна яскраво виражена кантиленність — не випадково багато з них покладено на музику. І при всьому цьому вірші Целана, особливо пізні, вважаються темними, важкодоступними, перед ними нерідко були безпорадними не тільки рядові читачі, але й професійна літературна критика. Ці звинувачення не безпідставні, криптографічність окремих поезій часом настільки глибока, що їх можна кваліфікувати як «пісні потойбіч людей».

Що ж, Целан справді багато експериментував, він безперервно рухався вперед до тільки йому відомої мети. «Дійсності нема, дійсність потрібно віднайти й завоювати», — гласить його поетичне кредо. Так уже не раз бувало в історії літератури, коли творчість митця переступала ту грань, перед якою був ще можливий комунікативний контакт зі своїми сучасниками, і поривалася до незвіданих обривів, у «задзеркалля», щоб розкритися у своїй потужній силі лише нащадкам. Можливо, це майбутнє поезії. В кожному разі, навіть у таких віршах зберігаються її неодмінні детермінанти: гуманне начало, біль і незахищеність душі, тривога за долю світу й людини.

За свою творчість П. Целан був удостоєний багатьох престижних нагород, зокрема, найвищої в Німеччині літературної премії імені Георга Бюх-

нера (1960), яку вручає Німецька Академія мови та літератури в Дармштадті. Отримуючи її, Целан виголосив програмну промову під назвою «Меридіан», що стала своєрідним естетичним маніфестом, втіленням основних естетичних засад його поезики. Що означає для нього «меридіан»? — Це щось «нематеріальне, але земне, терестричне, щось колоподібне, таке, що повертається через обидва полюси до самого себе...». Це не якась певна топографічна точка або лінія на карті, не якийсь певний пункт часового відліку, це радше модель мистецтва, безкінечне пульсування поетичного космосу. На ньому розташовані країни й міста, які береже його пам'ять, імена предків і образи сучасників, творіння улюблених поетів і філософів, живописців і музикантів. Меридіан — це вісь і орбіта духовного світу митця. Немає сумніву, що десь на цьому меридіані знаходиться для нього і його рідна Буковина.

У 1958 році, при врученні поетові літературної премії міста Бремена, у своїй промові-подяці він згадає край свого дитинства та юності. «Місцевість, із якої я прийшов до вас, більшості з вас, мабуть, не знайома. Це місцевість, у якій народилася чимала частка тих хасидських історій, які Мартін Бубер переказав для всіх нас німецькою. Це була місцевість, в якій жили люди і книги». Логічний наголос в цьому зізнанні лежить на останніх словах. Буковина для Целана — земля людей і книг (у довоєнних

Чернівцях було дуже багато книгарень, а в кожній кав'ярні відвідувачам подавали десятки свіжих газет з усього світу). Незабаром фашисти почнуть спалювати спочатку книги, а потім і людей. Їх жертвою стануть батьки Пауля, депортовані у т. зв. «Транснїстрію» (румунська назва території поміж Дністром і Південним Бугом) й замордовані там в одному з концентраційних таборів. У вірші «Чорна сніговиця» поет з пронизливим щемом осмислить жахливу звістку про смерть батька й трансформує її у вражаючі образні конструкції. А в іншому вірші, присвяченому пам'яті матері, яку Целан боготворив, він задасть собі й світові риторичне запитання, на яке вже ніхто й ніколи не дасть йому відповіді:

Двері, хто вас висадив із петель?
Моя ніжна мати вже не прийде.

Сам він дивом уціліє серед цього кривавого хаосу. Колишній студент медицини у французькому місті Тур, де він навчався по закінченні румунського ліцею (1938–39), студент романістики (1939–41) та англїстики (1944–45) Чернівецького університету, мешканець чернівецького гетто (1941), в'язень трудового табору в Румунії (1942–44), він пройде через усі жахливі кола фашистського пекла і в 1948 р. опиниться в Парижі. Там він завершить свою освіту, стане доцентом германістики в «Еколь нормаль»

(Вища педагогічна школа), створить свої поетичні книги, кожна з яких буде подією в літературному житті німецькомовного культурного простору, одружиться з французькою художницею Жизель де Лестранж, яка народить йому сина Еріка, досягне світової поетичної слави й добровільно піде з життя, востаннє перехилившись через чавунне поруччя моста понад Сеною. Це трапиться в ніч з 19 на 20 квітня 1970 року. До свого п'ятдесятиріччя він не доживе. Біль непоправних життєвих втрат наздожене його через чверть століття. Гіркий полин пам'яті заглушить мак забуття.

Пам'ять і забуття... Ця тема стане стрижневою віссю творчості П. Целана. З особливою силою вона звучить у знаменитому вірші «Фуга смерті», який сублімує в собі трагедію і страждання єврейського народу під час Другої світової війни. Цей твір, що ввійшов у німецькомовних країнах до шкільних хрестоматій, посідає у творчості Целана таке ж місце, як, скажімо, «Герніка» у творчості Пабло Пікассо. У «Фузі смерті» йде страшне протиборство двох непримиренних начал — жорстокості й гуманізму, варварства й милосердя, звіра й людини. Це протиборство нерівне, в суті своїй фатальне, і від цього ще страшніше, бо ж німецькому комендантові концтабору, патологічному садистові, схильному до сантиментів, протистоїть лише смиренна покора безправних і приречених в'язнів. Скупими штрихами,

без жодного зайвого слова фіксує Целан цей «світ навиворіт». Вірш побудовано на музикальному принципі контрапункту, в ньому виділяються кілька лейтмотивів, які розвиваються, переплітаються у складних конфігураціях, зливаються воедино. «Фуга смерті» — зразок сугестивної лірики з надзвичайно складною композиційною структурою. Вона насичена міфологічними й літературними ремінісценціями, численними алюзіями й вимагає від читача інтенсивної асоціативної співтворчості.

Живучи в Парижі, Целан не раз подумки вертається в Чернівці, на Буковину, де провів свої найщасливіші й найтрагічніші роки, — вертається сюди у віршах, спогадах, листах. У вірші «Потойбіч», який виник, очевидно, ще в Чернівцях як ремінісценція дитинства, зринає каштанова алея на рідній «Василькогассе» (нині вулиця Саксаганського), за якою для малого хлоп'яти розкинувся вільний, широкий світ. Наче вільшаний король з однойменної балади Йоганна Вольфганга Гете, заманює його вітер у свої володіння... Звідси бере початок коріння його міфологізму, що глибоко проросло в багатьох поезіях, тяжіння до юдейсько-кабалістичної традиції, сформоване великою мірою в атмосфері буковинського хасидизму — містично-релігійного вчення східноєвропейських євреїв, спрямованого проти закостенілої догматики рабинів. Ніколи він не зможе забути буковинських

криниць, вони шумітимуть у його поезіях як вічні витоки життя, скрип їхніх корб звучатиме для нього неземною музикою. «Я завжди живу думками про Схід, — писатиме він до друзів у Чернівці. — Я, безумовно, далеко; але я завжди біля свого меридіана». Національно-етнічне багатоголосся Чернівців, де водночас звучали українська, румунська, німецька, єврейська, польська мови, заклало підвалини його плodотворної перекладацької діяльності. Його інтерпретації сонетів Шекспіра, поезій Шарля Бодлера, Рембо, Аполлінера, Елюара, Валері, Мішо, Унгаретті, Блока, Мандельштама, Єсеніна гідно поціновані критикою і вважаються в німецькомовному світі неперевершеними. Туга за рідним містом точить його особливо в останнє десятиліття життя. У збірці «Нічийна троянда» з'являється вірш із довгою і незвичною назвою, стилізований під балади французького поета пізнього середньовіччя Франсуа Війона, в заголовок якого винесено буковинські топоніми: «Злодійська і шахрайська балада, яку співав у Парижі, біля Понтуаза, Пауль Целан з Чернівців біля Садагури». А в листі до свого земляка, відомого німецькомовного поета Альфреда Маргул-Шпербера він з тривогою і душевним болем запитує: «Хіба не краще було б, якби я залишився біля буків моєї вітчизни?»

Свій останній притулок поет знайшов на цвинтарі одного з паризьких передмість, неподалік від


міжнародного летовища Орлі. Гул реактивних літаків, що доноситься сюди, не стихає ні вдень, ні вночі. Парадоксальне сусідство, коли взяти до уваги, що Целан за характером своєї творчості був дуже тихим, зосередженим у собі поетом. Але, мабуть, навіть найпотужнішим моторам ніколи не вдасться заглушити цього щирого, довірливого поетичного голосу, меридіан якого пройшов через мільйони людських сердець.

[1993]



«Чужа близькість»:

Пауль Целан
як перекладач





З 20 березня по 17 травня 1998 року в музеї Штраугоф у Цюриху (Швейцарія) експонувалася одна з найцікавіших літературних виставок, які мені коли-небудь доводилося бачити. Вона була зорганізована Німецьким літературним архівом у Марбаху (колектив науковців на чолі з професором Акселем Гельгаузом) за сприяння міського президіального департаменту Цюриха (Ніколас Берлохер) і називалася «Чужа близькість: Пауль Целан як перекладач». Після Марбаху, Франкфурта-на-Майні та Берліна Цюрих був уже четвертим містом, яке гостинно відчинило перед нею свої ворота. Незважаючи на те, що виставка висвітлювала тільки один аспект творчості поета — його перекладацьку діяльність, — вона виявилася надзвичайно багатогранною і насиченою. Досить сказати, що її каталог, у якому були представлені далеко не всі експонати, налічує понад 600 сторінок. Воно й не дивно, адже тут було репрезентовано целанівські переклади 42-х авторів з восьми іноземних мов.

Цюрихська виставка відзначалася, крім того, ще й двома специфічними акцентами, відсутніми у попередніх містах. При підтримці міського президентського департаменту Цюриха тут було обладнано два додаткові кабінети: «Пауль Целан і Цюрих» та «Пауль Целан і Чернівці». Останній з них було повністю укомплектовано з архівних та історичних матеріалів, привезених мною з рідного міста поета. Це були світлини будинків, де він народився, навчався і мешкав; шкільні матрикули за 8 років навчання у румунських ліцеях Чернівців; особова справа студента Павла Львовича Анчеля, себто майбутнього Пауля Целана, датована 1944–45 роками — періодом його студій у Чернівецькому університеті; газети, журнали, книги та афіші, які інтонували етапи рецепції його творчості на теренах колишнього СРСР, в Україні та в сучасних Чернівцях. Ідея створення «чернівецького» кабінету належала знаній завдяки організації численних українсько-швейцарських семінарів, театральних і концертних гастролей, виставок в обох країнах Маріанні Герольд. З огляду на те, що свої знання іноземних мов Целан здобув ще в рідному місті, про що свідчать документи чернівецьких архівів, а свої перші переклади (ними були сонети Шекспіра) також здійснив ще на Буковині, таке доповнення первинного задуму концепції виставки виявилось вельми органічним і доречним.

Власне кажучи, чернівецька експозиція Цюрихської виставки чи не вперше так безпосередньо й наочно пов'язала для широкого загалу ім'я Целана з містом, яке у свідомості багатьох представників Заходу й сьогодні залишається лише літературно-міфологічним топосом, позбавленим конкретно-історичних параметрів. Міфологізації Чернівців довгий час сприяла сумнозвісна «залізна завіса», яка на цілі десятиліття відгородила столицю Буковини від цивілізованого світу, перетворивши її в свідомості європейців у затонулий острів німецькомовної культури, своєрідну Атлантиду. Коли під час горбачовської перебудови місто знову стало досяжним для туристів та літературних паломників, котрі хотіли на власні очі побачити реальні лаштунки тої гетерогенної культури, яка в міжвоєнний період досягла тут свого апогею, міф Чернівців ще раз продемонстрував свою неабияку ностальгійну звабність.

[1998]



Досвід
безпритульності





Усе своє життя Пауль Целан почувався безпритульним. Не бездомним у вузькому значенні цього слова, а безпритульним в онтологічному сенсі: цей світ ніколи не був для нього надійним пристановищем, захистком від життєвих буревіїв. Вже від самого дитинства він страждав від його тісноти. Це була не тільки тіснота трикімнатного помешкання на Василькогассе, 5, де на початку 20-х років, крім молодого подружжя Анчелів та їхнього новонародженого сина Пауля, проживали ще дідусь Вольф та обидві тітки, майже повнолітні дівчата, Мінна й Регіна, а після смерті дідуся ще й дядько Лео — це було передусім відчуття психологічної тісноти й острівної ізоляції Чернівців і всієї Буковини, її відірваності від того духовного ландшафту німецької культури, з яким цей край ще за два роки до народження майбутнього поета творив єдине, нерозривне ціле. Вже у ранніх віршах Пауля відчутне це прагнення простору, який асоціювався в нього із суспільною й особистою свободою:

Лиш за каштанами — широкий світ.
Звідтіль на крилах хмар шугає вітер,
комусь ночами спати не дає,
понад каштани хоче з ним злетіти:
«У мене папороть і наперстянка є!
Лиш за каштанами існує світ...»

Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун,
і до крила його торкнутись хочу:
мій спів його так щільно огорта!
І знов я чую шепіт серед ночі:
«У мене — простір, в тебе — тіснота...»
Тоді сюрчу я тихо, мов цвіркун.

Коли ж пільма укриє небозвід,
й на крилах хмар нагряне знову вітер:
«У мене папороть і наперстянка є!» –
й понад каштани схоче знов злетіти, –
я відчиню йому вікно своє...

Лиш за каштанами — широкий світ –

напише він згодом у своєму вірші «Потойбіч», який є ремінісценцією дитинства на Василькогасе, але водночас підсвідомо сигналізує й інший потяг, що постійно супроводжував поета, — владу Танатоса. Адже папороть і наперстянка — отруйні трави, спокуса ними — це зваба смерті. Через роки, в далекому Парижі, цей потяг виявиться для Целана фатальним.

Очевидно, що відчуття стисненого, замкнутого простору передалося поетові генетично — від його далеких предків, які так часто страждали в тісноті зон осілості чи в задушливій атмосфері єврейських гетто. Це відчуття знову образно зринає у написаному під час війни вірші «Чорна сніговиця», що є мовби своєрідним реквіємом замордованій у нацистському таборі матері. В цьому вірші, що написаний у формі листа матері до сина, є такі рядки:

Саван, шматок полотна,
він надто вузький, щоб укрити
нині, коли ти лиш плакати вчишся, тут, обіч мене,
тісноту світу...

Після загибелі батьків, які в свідомості кожної людини зазвичай виконують охоронну й захисну функцію, почуття безпритульності поета ще більше загострюється. Починається його, мовлячи словами австрійського прозаїка Йозефа Рота, «безкінечна втеча»: навесні 1945 р. поет назавжди покидає рідне місто й емігрує до Бухареста. Через два з половиною роки він втікає звідти до Відня. Пробувши в австрійській столиці заледве півроку, переселяється до Парижа. Там він мовби знаходить собі притулок на триваліший час, одружується, стає знаменитим. Однак відчуває себе дуже самотнім, фактично живе у потрійній ізоляції: як єврей серед романського етносу, як німецький поет у франкофонному світі, як

виходець із Буковини на цьому «такому золотому Заході» (як він іронічно висловився в листі до свого ментора й старшого друга Альфреда Маргул-Шпербера). В останнє десятиліття життя найчастішим притулком для нього стануть психіатричні клініки. Часом він серйозно зважуватиме перспективи нової втечі — до Ізраїлю — й за півроку до самогубства у хвилих Сени навіть відвідає Землю обітовану. Але й там він відчує себе лише гостем, і після короткої ейфорії знову впаде у глибоку депресію. «Нема місця. Ніде» — зветься одна із книг німецької письменниці Крісти Вольф. Це сказано мовби про Целана. Він скрізь і всюди був неприкаяним, залишався чужинцем. Його безпритульність волала до неба.

Сьогодні кожна країна й кожне місто, в яких жив і творив Целан, прагне бодай по смерті віддати поетові належну шану, стати йому затишною домівкою. З цією метою організуються численні наукові симпозіуми й конференції, влаштовуються виставки й літературні читання. Не забувають свого великого сина й Чернівці, про що свідчать громадські й наукові акції, видання його книг, літературно-мистецькі вечори. Найпершим і, можливо, найважливішим кроком на цьому шляху були целанівські торжества у вже далекому 1992 році. Це був дуже шляхетний чин, ба навіть порив, інспірований науково-дослідним Центром буковинознавства, до якого активно долучилися обласна та міська влада,

широка громадськість міста. Чернівецький скульптор Іван Салевич, маючи у своєму розпорядженні лише декілька віддрукованих на ксероксі фотографій, взявся за рекордно короткий час створити пам'ятник і меморіальну дошку поетові. На їхнє відкриття прибули тодішній посол Австрії в Україні, губернатор федеральної землі Каринтія, бургомістр міста Клагенфурта. Це був великий день в історії Чернівців...

Однак Чернівці не були б Чернівцями, якби ця історія не мала свого продовження. Воно витримане в характерному для нашого міста й для поезії Целана дусі чорного гумору: як стверджує після своїх відвідин Чернівців кузина Целана Едіт Губерман (Ізраїль), яка в дитинстві разом зі своїми батьками часто була у квартирі Анчелів на Василькогасе, поет народився не в тому будинку, на якому висить сьогодні його меморіальна дошка, а в сусідньому, що стоїть упритул до нього. Начебто за архівними даними все збігається — нинішня вулиця Саксаганського й справді звалася колись Василькогасе, та й будинок № 5, фотографія якого вже віддавна прикрашає видані на Заході літературні довідники й офіційні біографії Целана, за документами був місцем проживання родини Анчелів, і все ж у щирі прагнення чернівчан увічнити пам'ять поета вкраля якась незбагненна, ірраціональна помилка. Найімовірніше пояснення цього дивного факту по-

лягає в тому, що невідомо коли й навіщо нумерацію вулиці було змінено на одну позицію, отож справжнім місцем народження Целана слід вважати будинок № 3. Далася-таки взнаки притаманна нашому містові схильність до містифікацій.

Попри страшне сум'яття, внесене в душі невинних чернівчан кузиною Целана, мусимо дякувати випадкові, який знову привів її до рідного міста. Позаяк вона є єдиним автентичним свідком ранньої фази життя поета, то ці свідчення мають незаперечну історико-літературну вартість: нарешті ми можемо з певністю сказати, в якій квартирі на сучасній вулиці Саксаганського майбутній поет уперше побачив світ і прожив до свого релігійного повноліття (т. зв. обряд «бар-міцва», який святкується по досягненні 13-річного віку). При цьому я хотів би послатися не тільки на свою приватну розмову з пані Едіт, але й на її спогади, опубліковані 2007 р. російською мовою в укладеній Ларисою Найдич книзі «Пауль Целан. Матеріали, исследования, воспоминания»: «Це була трикімнатна квартира, в одній кімнаті мешкала тітка Мінна, в іншій Анчелі, була ще одна загальна кімната і кухня — і все. Квартира розташовувалася на першому поверсі, і через вікно можна було потрапити у двір, ми часто так і робили: з кімнати вилазили прямо у двір. У дворі ми гралися, дуже любили, наприклад, футбол.»

І справді, у внутрішньому дворіку будинку № 3 видно ряд низьких вікон (очевидно, тоді вони ще не були заграбовані), через які малий Пауль разом зі своєю кузиною Едіт міг легко потрапляти в невеличкий сад. Можливо, що саме там і росли каштани, про які поет згадує у наведеному вище вірші «Потойбіч». У всякому разі, таке розташування квартири більше відповідає соціальному статусові родини, яка мала доволі скромні статки (батько поета був дрібним маклером у фірмі, що торгувала дровами) і заледве могла претендувати на респектабельне помешкання у парадному домі № 5 з елементами декору, витриманого в стилі віденського модерну (югендстиль).

Як і багато інших фактів із життя Целана, будинок з меморіальною дошкою поета виявився міфом. Власне, цей випадок дуже пасує до того міфологізування Чернівців, яке спостерігається в останні десятиліття. Міфічний характер нашого міста є запорукою його популярності на Заході. Однак історія з фальшивим будинком Целана вже вийшла за межі Буковини й стала об'єктом уваги західної преси, яка коментує її з розумінням. Так, Гельмут Бьоттігер, культурний оглядач газети «Süddeutsche Zeitung» і автор кількох книжок про Целана, пише: «Та обставина, що найважливіше пам'ятне місце у Чернівцях стало непевним, ілюструє нинішню ситуацію міста. Існує невтоленна ностальгія, але іс-

нує й життя у сьогодні, життя у промисловому місті на ймення Чернівці, з 250.000 мешканців й багатьма панельними спорудами [...] Чернівці насправді існують».

Насамкінець хочеться додати, що ім'я Пауля Целана вже стало для нашого міста своєрідним брендом, що підтверджують, зокрема, й численні целанівські акції нинішньої осені: 17 вересня у Будинку естетики та дозвілля з великим успіхом відбувся літературно-музичний перформенс «Целан. Деклеймація (!)» за участю відомого берлінського рецитатора Оскара Анзуля. 3 жовтня в Чернівецькому художньому музеї відкрилася виставка «Пауль Целан — поет із Чернівців», підготовлена Товариством Пауля Целана в Парижі. 9 жовтня в Будинку естетики та дозвілля в рамках тижнів німецької культури пройшов організований Гете-Інститутом у Києві літературно-музичний вечір німецькомовної поезії Буковини «Час фенікса» за участю вокального дуету «Сестри Тельнюк» та джазового тріо Фролі/Зіньковського/Боголюбова. Чернівці поступово повертають собі не тільки право називатися вітчизною великого поета, але й перетворюються на один із центрів популяризації його творчості. Особисто я мрію про той час, коли в нашому місті з'явиться і багатонаціональний Літературний дім, про який вже багато років ведеться мова, і літературний целанівський Центр, який стане одним із

найпопулярніших культурних і туристичних об'єктів і додасть Чернівцям ще більшого шарму.

Сотні літературних паломників, які вже зараз щороку прибувають до Чернівців, приходять насамперед до будинку, де народився Пауль Целан. Але, гадаю, навіть ті з них, котрі наділені найбільшим почуттям гумору, не зрозуміють нас, коли ми й далі будемо вперто показувати їм фальшивий дім поета замість справжнього. Очевидно, настав час виправити мимовільну помилку й перенести його меморіальну дошку на декілька метрів лівіше. Гадаю, це не надто розорить міський бюджет, але натомість врятує добру репутацію Чернівців. А Целан знайде собі, нарешті, жаданий притулок.

[2008]



«Під мостом Мірабо
струмує Сена...»





40 років тому не стало Пауля Целана. 19 квітня 1970 року, ввечері, він непомітно покинув своє напівпорожнє паризьке помешкання на авеню Еміль Золя, яке він так і не встиг як слід обжити, щоб більше ніколи не повернутися. Своїм останнім пристановищем він обрав воду — первинну стихію, з якої з'явилося життя. Для нього це було поверненням до першовитоків. Смерть у воді — лагідна смерть. Вона імітує ілюзію життя — плин, рух, вир, дзюрчання. Коло над ним зімкнулося, назавжди.

У німецькій мові, якою писав і в якій жив Пауль Целан, для позначення поняття самогубства існують два слова: «Selbstmord» і «Freitod». Перше з них доволі жорстке й безкомпромісне, воно містить у собі конотації насильства над собою. Друге в буквальному перекладі означає «вільну смерть», себто смерть за власним вибором, за згодою із самим собою. Гадаю, що Целан, який так добре розумівся на тонкощах словесних відтінків, не думав про

смерть як про самогубство — він обрав собі вільну смерть, як і належить поетові, для якого найбільше важить свобода вибору.

На той час йому виповнилося тільки 49 років, проте душевні сили, спрага життя вже давно покинули його. Останні місяці він жив мовби у якомусь трансі, все більше віддаляючись від людей, замикаючись у собі, обриваючи всі зв'язки зі світом. Якийсь нестримний амок гнав його до лише йому відомої мети, яка невпинно вабила до себе, обіцяючи умиротворення, спокій, взаєморозуміння, солідарність...

У таких випадках завжди виникає великий знак запитання із невмолимим «чому», яке розпадається на низку інших, не менш невідступних запитань. Що спонукало його до цього кроку? Чому він зважився на це? Невже становище виглядало таким безнадійним, що не було жодного іншого способу поправити його?

Одначе парадокс добровільної смерті Целана полягає якраз у тому, що зовнішніх приводів до неї, на перший погляд, буцімто й не існувало. На той час він був уже відомим поетом, відзначеним авторитетними літературними преміями, за право публікації творів якого змагалися між собою німецькі журнали й видавництва, мав престижну, добре оплачувану й не надто обтяжливу роботу лектора

німецької мови й літератури в елітарній «Еколь нормаль» (вища педагогічна школа, філіал Сорбонни), жив у щасливому шлюбі із вродливою жінкою, талановитою маляркою, французькою аристократкою Жизель де Лестранж, був турботливим батьком улюбленого сина Еріка... Себто, як публічний, так і приватний бік його життя не викликав жодних побоювань. Однак існувала ще й інша сфера, яка була глибоко прихована від сторонніх очей. Це душа поета — розірвана, пошматована, вкрита численними рубцями й шрамами, які ніяк не хотіли загоюватися. Вони були наслідком того травматичного досвіду, ім'я якого — єврейська доля, що нею він спершу нехтував, відтак намагався ухилитися від неї, щоб, врешті-решт, збагнути й прийняти її як фатальну невідворотність.

Про що думав цей виснажений стражданнями, гнаний жахливими споминами, приречений на цілковиту самотність чоловік, прямуючи від свого холодного й чужого помешкання, куди він недавно переїхав (залишатися під одним дахом зі своєю родиною він не міг, бо з недавнього часу через свою душевну хворобу став небезпечним для неї), до розташованого неподалік мосту Мірабо? Можливо, він декламував про себе рядки Гійома Аполлінера, поета, якого любив і перекладав: «Під мостом Мірабо струмує Сена...»? Можливо, він бачив себе

маленьким хлопчиком у Чернівцях, який з ранцем за плечима весело поспішає до румунського ліцею, куди його записали після строгого відбору? Він мріє стати першим учнем свого класу, проте румунські професори, «приналежність до єврейської гілки семітської раси» заважають йому відразу втілити цей честолюбний план. Натомість антисемітизм уже буває у цій школі пишним цвітом, про нього він міг би «написати цілу книгу обсягом у 300 сторінок».

Це був лише перший знак зловісної доби, яка невпинно наближалася. Через кілька років юний випускник румунського ліцею вирушить на навчання до французького міста Тур, і шлях його проляже через Берлін. Він досягне столиці Третього рейху ввечері 10 листопада 1938 року, коли тут уже палатимуть синагоги («Кришталева ніч»). «На Ангальтським / вокзалі / назустріч тобі клубочився дим, / він був уже завтрашнім», — напише він згодом в одному з віршів.

Поступово окремі скалки цього травматичного досвіду починають складатися у жахливу мозаїку з ликом горгони. Нещастя переслідують його одне за одним, навально, без передишки: приниження у єврейському гетто Чернівців, куди під час війни заганяють усе єврейське населення міста; відгородженість від світу, жовта зірка Давида на грудях, голод, холод, знущання жандармів; депортація батьків у

Трансністрію, яка обернулася для нього ніколи не подоланим комплексом вини; страшна звістка про їхню загибель уже в перші місяці неволі («Чи знає ще хвиля Південного Бугу, / Яку тобі, мамо, чинили наругу?»); ув'язнення в румунському «трудовому таборі», де під пильним оком наглядачів йому доводиться з ранку до вечора рити землю й вергати каміння; повернення в осиротілу батьківську оселю, де відтоді він не може витримати й кількох хвилин, позаяк самі стіни нагадують йому про безповоротну втрату й ще більше роз'ятрюють і без того пекучі рани; втеча до Бухареста, відтак до Відня й далі — до Парижа, де у перші роки як «displaced person», людина без паспорта, а значить, знову безправний, він веде жалюгідне існування, перебиваючись випадковими заробітками, проте завжди з тавром «східноєвропейського єврея» на чолі. А згодом — нові випробування, викликані пожвавленням неонацистських та антисемітських тенденцій у Німеччині Конрада Аденауера. Його «Фугу смерті», яка стала трагічним реквіємом за мільйонами замордованих у нацистських концтаборах, німецька критика називає «контрапунктним вправлянням на нотному папері», що не має жодного стосунку до реальної дійсності. Останньою краплею, яка переповнила чашу терпіння, стала т. зв. «афера Клер Голль», коли вдова паризького поета Івана Голля без-

підставно звинуватила його у плагіаті творів свого чоловіка. Ця афера стала причиною дедалі частіших психічних депресій поета, які невдовзі набувають хворобливого характеру, виливаючись у манію переслідування. Віднині він навіть своїх найближчих друзів випробовує цим пробним каменем, і мало хто проходить це випробування. Як наслідок — ще більша ізоляція. Світ розколюється для нього навпіл, болючі процедури лікування електрошоком не спроможні відновити його душевну рівновагу. «Своїм лікуванням вони мене остаточно загубили», — зізнається він.

Пауль Целан не залишив передсмертного листа, він просто пішов з дому й не повернувся. Його дружина гадала, що він поїхав до Праги. Це була його давня мрія — побувати у місті, де жив рідний йому за духом Франц Кафка. Але чи таким уже спонтанним було його фатальне рішення? В календарі поета під датою 19 квітня 1970 р. виявлено власноручний запис французькою мовою: «Départ Paul» («Відбуття Пауля»). Цю коротку, написану про себе мовби з чужої, далекої перспективи фразу підкреслено двічі. Отож він чинив цілком свідомо. Але чи було це самогубством у звичному сенсі, чи, може, радше відтермінованим убивством? Подібно до мільйонів інших євреїв, він став пізньою жертвою Голокосту, який наздогнав його через чверть століття у ком-

фортному Парижі. На його робочому столі залишилися ключі від квартири, знятий з руки годинник і розкрита біографія Фридриха Гельдерліна з підкресленими словами німецького романтика Клеменса Brentano: «Часом цей геній стає темним і западає в гіркий колодязь свого серця».

[2010]



«Меридіан пам'яті»





Кілька років тому московський часопис «Иностранная литература» помістив на своїх сторінках велику добірку віршів Пауля Целана у перекладах провідних російських перекладачів. У передньому слові до цієї публікації, яке належить перу Бориса Дубіна, дуже влучно й точно окреслено роль і місце Целана в духовному просторі свого часу. «Із завершенням двадцятого століття, — пише автор, — стає очевидним, що центром європейської поезії другої половини століття був начебто маргінал за народженням, способом життя, самовідчуттям, герметичний за поетикою Пауль Целан. Навряд чи хтось інший пережив і передав жах, біль, скорботу й надію століття з такою силою почуття і потугою слова, з таким проникненням і співпереживанням [...]. І трапилося це, очевидно, тому, що життя й поезія Целана ввібрали в себе людський досвід, історичний шлях, мовний ужиток мало не всіх народів Європи». Гадаю, що ця характеристика поета може бути краще осягнута лише з урахуван-

ням тих умов, у яких він зростав і формувався, бо увібрати в себе подібний конгломерат багатьох національних культур можна було тільки в багатомовних дорадянських Чернівцях.

Вже той факт, що майбутній поет народився тут у єврейській родині, де насамперед дбайливо плекали традиції німецької культури, проте водночас прищеплювали йому й важливі елементи єврейського виховання; що він навчався почергово в німецькій, гебрайській та румунській школах, після отримання атестату зрілості продовжив навчання у французькому місті Тур, а згодом у радянському університеті свого рідного міста, де студіював спершу французьку, а відтак англійську мови, слухаючи водночас загальні лекції російською; що вже під час навчання він не тільки писав власні вірші, але й плідно перекладав з багатьох мов, головним чином з румунської (Тудор Аргезі), англійської (сонети Шекспіра), французької (Поль Елюар), російської (Сергій Єсенін); що йому були відкриті також мовні реєстри української (близько третини його однокласників у румунському ліцеї були українцями, а після 1944 р. він навіть деякий час працював перекладачем з української на румунську в редакції газети «Радянська Буковина») та їдишу (цю мову він мав змогу щоденно чути з уст значної частини населення Чернівців) — все це й витворило ту не-

повторну культурну амальгаму, якою є сьогодні для світу творчість Целана.

Друга світова війна стала жахливим випробуванням для геніально обдарованого юнака. В жовтні 1941 р. родину Анчелів (справжнє прізвище поета) було загнано в єврейське гетто Чернівців, у червні 1942 р. його батьків депортують у Трансністрію, де вони невдовзі загинули. Його самого інтернують у «трудовий» батальйон у румунській Молдові. Після повернення звідти поет назавжди залишає своє рідне місто й емігрує до Бухареста, де знаходить місце редактора й перекладача у видавництві «Cartea gusă» («Російська книга»). Тут він перекладає румунською мовою видатні твори російської літератури («Селяни» Антона Чехова, «Герой нашого часу» Михайла Лермонтова), зав'язує тісні контакти з колом румунських поетів-сюрреалістів, пробує писати румунською мовою. Вже 2 травня 1947 р. в бухарестській газеті «Contemporanul» з'являється його знаменита «Фуга смерті», вперше підписана псевдонімом «Пауль Целан» (у румунському перекладі Петре Соломона під заголовком «Tangoul morții» — «Танго смерті»). В тому ж році німецькі вірші П. Целана публікуються в бухарестському журналі «Агога». Здається, що румунська столиця може стати для нього надійним захистком від численних душевних зламів і травм, однак прихід комуністів до

влади знову спонукає його до втечі. У грудні 1947 р. молодий поет нелегально переходить румунсько-угорський кордон і невдовзі дістається до Відня. Рекомендовані листи його ментора А. Маргул-Шпербера до відомих літераторів Заходу відкривають йому сторінки віденського журналу «Plan» та цюріхської газети «Die Tat», де вперше в німецькомовному просторі публікуються його вірші. У Відні Целан знайомиться з молодого австрійською поетесою Інгеборг Бахман (нещодавно видане листування проливає світло на їхні непрості стосунки), сюрреалістським художником Едгаром Жене, який вводить його в коло молодих художників, що групуються навколо галереї «Агатон». Однак зруйнований, поділений на окупаційні зони повоєнний Відень не може дати йому відчуття стабільності й спокою, якого так прагне його втомлена душа. Коли в австрійській столиці виходить у світ його перша збірка віршів «Пісок із урн» (1948), наклад якої він згодом звелить знищити через численні друкарські помилки, поет живе уже в Парижі. Тут він розпочинає студії германістики та загального мовознавства, які успішно завершує влітку 1950 р. В 1952 р. виходить поетична збірка «Мак і пам'ять», що знаменує його літературний прорив. Наприкінці того ж року Целан одружується з французькою художницею Жизель де Лестранж, невдовзі у них народжується-

ся син Ерік. Здається, йому нарешті посміхнулася доля — поета часто запрошують на поетичні читання у німецькомовні країни, в нього з'являються нові друзі, приходять перші успіхи, любов читачів, престижні літературні премії. Проте поетична слава — річ дуже непевна, тому він шукає собі надійнішого буттєвого опертя. Починаючи з 1959 р. Целан працює лектором німецької мови й літератури в «Еколь Нормаль Сюпер'єр» (Вища педагогічна школа).

Життя поета в Парижі характеризується, з одного боку, найвищими літературними злетами, які втілені у численних поетичних збірках («Від порога до порога», 1955, «Мовні ґрати», 1959, «Нічийна троянда», 1963, «Злам подиху», 1967, «Волокнисті сонця», 1968, «Світлопримус», 1970, «Арія снігу», 1971) та у взірцевих перекладах понад сорока авторів із семи мов, з іншого боку — глибоким розладом між його буковинсько-німецькою культурною ментальністю та єврейською екзистенцією вигнанця, що приводило його до психічних депресій та повторних перебувань у клініках. «Чорна рана пам'яті» не хоче заживати, вона повсякчас нагадує про себе. Трагічним чинником нервового розладу Целана стала також кампанія наклепів і безпідставних звинувачень у плагіаті з боку вдови його старшого друга, поета Івана Голля, розгорнута нею після смерті

чоловіка (т. зв. «афера Клер Голль»). Цей розлад не змогла вже загладити навіть здійснена ним восени 1969 р. поїздка до Ізраїлю, яку він розглядав як свого роду прощу, котра повинна була зміцнити його травмовану свідомість, примирити його з оточенням і з самим собою. На жаль, цього не сталося. Через півроку його тіло виловлять у Сені.

Однією з найболючіших проблем поезії П. Целана є сумнів у можливості виразити словами жах Голокосту. До речі, поет ніколи не вживав цього слова, воно було для нього своєрідним табу, він говорив лише про «те, що трапилось». Пізні вірші Целана є водночас симптомами цього буттєвого й творчого відчаю. Манера вислову, позначена «зати-нанням», «заїканням», характерна для його пізніх збірок, їхня герметика та майже суцільна цитатна структура, втеча в образний світ неорганічної природи (археології, геології, мінералогії), пошуки містичних зв'язків зі світом (єврейська кабала) — були симптомами цієї глибинної кризи, яка привела його до фатального кроку. Однак ці болісні пошуки водночас були й торуванням нових шляхів у поезії. Здійснені поетом відкриття надовго випередили свій час, вони й донині ще не осягнуті у всій своїй масштабності.

Сьогодні ім'я і творчість Целана відомі кожній культурній людині, а Чернівці поступово перетво-

рюються, особливо для західних туристів, на місце паломництва до поета. Тому нещодавно Чернівецька міська рада ухвалила рішення про створення у Чернівцях літературного Целанівського центру. Я бачу його не музеєм, де зберігаються якісь предмети чи реліквії, пов'язані з життям і творчістю поета, а живим Домом Целана, де під егідою його імені знайдуть притулок всі інші поети Буковини, котрі творили різними мовами, але примножували світову славу нашого міста. У цьому ж дусі задуманий і Міжнародний поетичний фестиваль, присвячений 90-річчю з дня народження поета, який відбудеться у Чернівцях на початку вересня і збере під своїми крилами провідних поетів України, Німеччини, Австрії та Швейцарії. Гадаю, що саме такі форми вшанування є сьогодні адекватними й гідними пам'яті великого поета.

[2010]



Пауль Целан
як культурний капітал





23 листопада виповнюється 90 років з дня народження уродженця нашого міста, німецькомовного поета Пауля Целана. За сучасними мірками тривалості життя у розвинених країнах Європи — не така вже й висока цифра. Себто, теоретично він міг би ще жити, і таке припущення не належить до сфери чогось неймовірного чи фантастичного. Проте минуло вже 40 років відтоді, як його немає серед живих.

За цей час поетична слава Целана невпинно зростала. Сьогодні він безумовно є найвидатнішою фігурою у повоєнній німецькій ліриці, а може, й найбільшим поетом світової літератури другої половини ХХ ст. Але чи існують в естетичній сфері чіткі критерії, які б дозволяли виміряти масштаби таланту чи значення поетичного генія для культурної свідомості людства? Якщо виходити із суто наукових засад, то до таких критеріїв могли б належати кількість присвяченої йому секундарної літератури (а вона вже заледве піддається огляду), число поси-

лань на його творчість у різних галузях гуманітаристики (літературознавстві, філософії, культурології), присутність його текстів в інтертекстуальному та інтермедійному просторах сучасної світової культури і т.д. За цими ознаками Целан явно випередив усіх своїх сучасників, навіть тих, що свого часу були увінчані Нобелівськими преміями. І все-таки його не можна вважати популярним поетом, оскільки він ніколи не мав, та й навряд чи коли-небудь матиме, такого масового читача, як його мають, наприклад, автори детективних чи пригодницьких романів.

Целан — і це варто чесно визнати, якщо ми хочемо об'єктивно визначити його місце й роль у сучасній літературній еволюції, — це поет інтелектуалів, поет у ті глибини, які відкриваються в його поезіях, наважиться зануритися далеко не кожен, у всякому разі аж ніяк не пересічний споживач духовної продукції. І це стосується не тільки України, де активна рецепція його творчості гальмується багатьма чинниками — починаючи від мовного бар'єру, кричущої бездуховності нинішнього українського суспільства, що наростає катастрофічними темпами, — аж до вилучення міністерством освіти творчості Целана з програми середньої школи, де на основі «Фуги смерті» та інших поезій ще донедавна дискутувалося літературне втілення болючої теми єврейської Катастрофи. У країнах німецької

мови Целана так само читають переважно лише високоосвічені люди, бо більшість населення там також надає перевагу доступнішій лектурі, котра не потребує для свого розуміння неодмінного знання численних коментарів та інтерпретацій.

Однак Целан давно вже став культовим автором для тої категорії читачів, які шукають у літературі не просто розваги чи реалістичного відтворення життя «у формах самого життя», а передусім моделювання паралельної дійсності під знаком невинних духовних пошуків у рількевському «єднанні зі світом і людьми». У своїй промові при отриманні Бюхнерівської літературної премії Целан сформулював свої поетичні принципи, вдаючись до поняття меридіану, який являє собою «щось нематеріальне, але земне, террестричне, щось колоподібне, що через обидва полюси повертається само до себе і притому — як це не смішно — навіть перетинає троп(ік)и». Останнє слово є елементом словесної гри, оскільки «Тгореп» у німецькій мові має значення і тропіків, і тропів як сукупності образно-поетичних фігур, отож целанівський меридіан є тут не лише географічним, але й поетологічним поняттям, що обіймає у сконцентрованому вигляді весь масив світової культури, все багатство її барв і звуків, весь арсенал її художніх засобів і форм. Після Освенціма німецька мова, в тому числі й поетич-

на, була девальвована, вона лежала розпластана у багнюці нацистських кліше й пропагандистських гасел, тому Целан поклав своїм завданням створити для німецької поезії нову метамову, яка була б не суб'єктивним виверженням сентиментів та емоцій, а метафізичним осмисленням усього того, «що трапилося» (поет свідомо уникав слова «Голокост», вважаючи його давньогрецьке етимологічне значення надто метафоричним). Тому його поезію потрібно не просто читати, а буквально «транскрибувати» кожен її рядок, кожне слово й кожен склад, позаяк все це в нього наснажене глибоким сенсом.

Поняття меридіану, яке втілювало для Целана передусім принцип перманентного діалогу різних культур, стало вербальною емблемою першого міжнародного поетичного фестивалю «Meridian Czernowitz», що відбувся на початку вересня цього року у Чернівцях. Він зібрав провідних поетів з Німеччини, Австрії, Швейцарії та України, багато з яких давно знають і люблять його творчість. Завдяки відомій німецькій спеціалістці з творчості поета, упорядниці багатьох його книг Барбарі Відеманн у рамках фестивалю відбулася презентація унікального книжкового видання — листування Целана з другом юності Густавом Хомедом, якого чимало чернівчан ще добре пам'ятають. Неабияке зацікавлення фестивальної публіки викликав також

присвячений Целанові перформенс «Пісок із урн», здійснений «Незалежною Театральною Лабораторією» під керівництвом Олега Мельничука. До речі, 28 жовтня цього року цю авангардистську виставу, витриману в дусі експериментальної естетики французького режисера Антонена Арто, було повторено як одну із акцій організованої Австрійською бібліотекою культурної програми «Австрія читає». Таким чином, Чернівці також гідно долучилися до відзначення поетового ювілею, причому не просто черговим доморощеним заходом, а цілою низкою культурних акцій, які могли б зробити честь навіть столиці.

Але все одно наше місто ще в боргу перед Целаном. Багато років на різних рівнях ведуться розмови про необхідність заснування в Чернівцях поетового музею. Я не певен, що це повинен бути саме музей — адже наявні сьогодні в нас літературні музеї аж ніяк не можуть похвалитися надмірною цікавістю до себе ні з боку самих чернівчан, ні з боку гостей нашого міста. Очевидно, що тут потрібно було б знайти якусь сучаснішу форму, скажімо, Літературний дім Пауля Целана, який міг би стати центром дослідження й популяризації не тільки його творчості, але й всієї німецькомовної або й ширше — мультинаціональної — літератури Буковини. В багатьох європейських містах такі літературні дома

вже стали звичними, хоча часто-густо там і не було такої щільної концентрації поетичної субстанції, як у Чернівцях. Цей Літературний дім мав би пропонувати відвідувачам відповідну експозицію, найкраще змінну, але також мати бібліотеку з творами різномовних буковинських авторів, документацію з матеріалами про їхню творчість, конференц-зал для літературних заходів — доповідей, семінарів, презентацій тощо, а може, й невеличку кав'ярню, де можна було б зручно посидіти й поспілкуватися на літературні теми. Впевнений, що Літературний дім Пауля Целана зробить наше місто набагато привабливішим як в очах самих чернівчан, так і в очах численних туристів, які нерідко прибувають до нас саме заради Целана та літературного оточення, яке його сформувало. Тим паче, що й Міжнародний поетичний фестиваль «Meridian Czernowitz» приписався у нас, як виглядає, всерйоз і надовго. Але робити все це треба зараз, а не відкладати до нових віників.

[2010]



У пошуках ідеального
співрозмовника:

Інтерв'ю з Петром Рихлом
про Пауля Целана

Розмовляла Ганна Улюра





На Міжнародному поетичному фестивалі Meridian Czernowitz-2017 відбулися дві події, пов'язані між собою однією постаттю — Паулем Целаном. Петро Рихло виголосив публічну лекцію «Поезія Пауля Целана як рана і місія», а затим він же і Марк Белорусець вшанували видатного поета, читаючи його вірші у власних перекладах у дворі будинку, в якому народився поет. Природно і (що приємно) очікувано: не тільки тому, що поетичний фестиваль відбувається в Чернівцях, а Целан — чи не найвідоміший у світі автор родом із Буковини. І навіть не тому, що завдяки видавництву «Книги — ХХІ» ми маємо кілька збірок перекладів із Целана, виконаних П. Рихлом — серед них й не такі давні «Нічийна Троянда» і «Злам Подиху». Зрештою, сама назва фестивалю — це алюзія до Целанового «Меридіану». Природно, що на мистецькому фестивалі, фокус-темою якого був поетичний діалог і оновлення поетичної мови, мав прозвучати Целан. Своєю творчістю він відповів (і то вагомо) на питання: «Чи можна писати вірші після Аушвіцу?» Але

залишив європейській поезії натомість питання не менш дражливе: «Як писати вірші після Целана?»

Скористалася нагодою і зробила те, що давно хотіла: поговорила про Пауля Целана з людиною, котра знає про нього майже все. Мова йде, звісно, про науковця й перекладача Петра Рихла.

Ганна Улюра: *Уже не можна не звернути уваги, що ви перекладаєте Целана послідовно — саме в тому порядку, як книжки були написані і видані. Збірники українською з'являються в «історично достовірній» послідовності — від «Мак і пам'ять» до «Злам подиху» наразі. (Будуть всі десять, до речі?). Це різновид дослідницької наукової роботи? Я помиляюся? У вас інші мотиви?*

Петро Рихло: Так, очевидно, будуть усі десять книжок, сподіваюся, що мені вдасться довести цей проєкт до кінця. Зараз я завершив сьому книгу з десятитомника. До цього видав кілька збірок вибраного — ще на початку 1990-х невеличку двомовну антологію «Меридіан серця» (1993), а згодом антологію поезії Целана в інтерпретаціях українських перекладачів (2001) — до неї я включив спроби тлумачення Целана, що належать перу дванадцяти українських поетів, бо мені важило на тому, аби показати діапазон рецепції цього автора в україн-

ському культурному просторі. Серед перекладачів там виступили такі знані постаті українського письменства, як Микола Бажан, Василь Стус, Леонід Череватенко, Віталій Колодій, Мойсей Фішбейн, Тимофій Гаврилів або ж представник української діаспори Михайло Орест. Відтак було ще двомовне видання під назвою «Пауль Целан / Пауль Анчель у Чернівцях», яке вийшло в Марбаху, німецькою та українською — рання лірика поета з факсимільним відтворенням рукописів його ранніх поезій. Одначе мій останній целанівський проєкт — системний: збірки показують насамперед еволюцію поета, а разом з еволюцією поета відбувається й еволюція його рецепції перекладачем. Для того, щоб зрозуміти наступну книжку Целана, треба знати його попередні публікації. Нерозумним було б перекладати більш пізній том, не переклавши ранніх збірок. Обривати цей ланцюг у випадку Целана непродуктивно, бо така послідовність приховує в собі глибший зміст: одна книжка виростає з іншої. Його поетика міняється поступово — коли перекладаєш збірку за збіркою, то намагаєшся вхопити й відтворити також зміни в поетиці. Пізні його збірки дуже складні — тим більше їх треба перекладати уже на висоті досвіду попередніх збірок.

Наскоком Целана не взяти. Суто літературознавча складова мого професійного досвіду, безпереч-

но, допомагає мені як перекладачеві. Це не той поет, який дається з першого ж разу, умовно кажучи — не Сергій Єсенін (до речі, Целан любив і перекладав його, але цей поет — цілком прозорий, ясний, як небо над його рідними рязанськими просторами). Целан же потребує для свого розуміння додаткових зусиль. Мабуть, дається взнаки й інша, відмінна поетична епоха, яка нагромадила колосальний естетичний досвід, бо Целанові вірші — то важкодоступна, неймовірно ускладнена лірика. Целан випередив час на п'ятдесят, на сто років: його вплив на сучасну німецьку поезію вельми відчутний, хоча часом і поверховий. Якщо Целана цитують чи інтегрують його образи у власні вірші — це не завжди значить, що його до кінця розуміють. Я певен, що вплив Целана буде поглиблюватися, бо з часом його почнуть читати й осягати глибше.

Щоб розуміти Целана, потрібен великий читачький, естетичний, особистісний досвід. Я тішуся, що рецепція Целана активно відбувається і на наших українських теренах. Гадаю, що без появи значених вище українських видань вона б відбувалася значно повільніше, бо читачів оригінального Целана у нас одиниці.

Безперечно, що це один із найтемніших поетів ХХ ст. Але певною мірою ти отримуєш насолоду, коли борюєшся з цим матеріалом — зазвичай

це триває довго, часом при цьому впадаєш у відчай («то неможливо перекласти!»), часом просто не розумієш його. Але коли знаходиться рішення — перекладацьке чи інтерпретаційне, то воно сповнює тебе глибоким відчуттям задоволення: «Я впорався!» Це інтелектуальний виклик. Але тут є ще одне. Якраз під час фестивалю я говорив у лекції: поезія для Целана є місією. Якоюсь мірою я розглядаю свої переклади з Целана також як певну місію, хоча реалізувати її непросто. Для того, щоб перекласти Целана, потрібен цілий комплекс якостей, поєднаних в одній людині: мати солідну літературознавчу підготовку, глибокі знання мови (двох мов, звісно), творчо-креаційний перекладацький первень, неабияку версифікаційну вправність (у раннього Целана є чимало римованих віршів). Український читач повинен читати Целана так, ніби вірш зсамопочатку написаний українською мовою, а цього ефекту досягти нелегко, інколи просто неможливо.

Г. У.: Целан сам волів (як Вам здається?), щоб його доробок сприймали як цілісну систему?

П. Р.: Тяглість — вона у Целана завжди присутня. Скажімо, в нього чимало автоцитат, які спливають у різних віршах, це можуть бути заголовки віршів, певні ремінісценції, алюзії. У нього міцно пов'язані між собою не тільки окремі поезії, а й

поетичні збірки в цілому. Він не згрібав під одну обкладинку вірші, написані в певний час, а концептуально планував і формував кожну книжку, які характеризуються внутрішньою динамікою, строгою логікою. Тому недостатньо вихопити з книжки окремих вірш — без контексту інших поезій його зрозуміти майже неможливо. Особливо це стосується пізнього Целана. Кожен вірш пізнього Целана треба розуміти в контексті всієї збірки або навіть всієї творчості, оскільки він є окремою ланкою в довгому-довгому ланцюгу.

Г. У.: Мені от згадалося, що назва збірки «Від порога до порога» — це автоцитата з попередньої його книжки «Мак і пам'ять». Таких маячків і підказок він нам залишив достатньо, щоб бути почутим?

П. Р.: Кожна книжка Целана — підсумок певного етапу його життя, на кожному з них, природно, були якісь преференції, пріоритети, домінанти. І його вірші відбивають ці особливості кожного етапу його життя. А от назву кожній книжці він підбирав уже перед тим, як віддавати збірку до друку. Ці назви він шукав свідомо і прицільно, завжди в кількох варіантах — сім, вісім, десять варіантів, аж поки не зупинявся на остаточному. І, як правило, робив при цьому ставку на містку метафору, як, наприклад, «Злам подиху», «Нічийна троянда» чи

«Волокнисті сонця». Хоча для «Зламу подиху» він спершу зважував назву «Злам безуму». Целанові пізні збірники — це великою мірою клінічні вірші, там значну роль відіграє божевілля. Він часто вживає у них німецьке *Wahn* (божевілля, безум). В половині потенційних назв для збірок фігурувало це поняття, але зрештою він зупинявся на більш промовистій, більш узагальнюючій та образній назві.

Як на мене, його збірники дуже вдало названі — місткі, короткі назви. Якщо в перших збірках він використовує ще два слова, наприклад, «Мак і пам'ять» чи «Від порога до порога», то починаючи від «Зламу дихання» це уже одне слово, в якому нерозривно зливаються два поняття. Німецькою, звісно, вона дає для цього необмежені можливості — утворювати глибоку метафоричну назву в найлаконічнішій формі. «Niemandrose», «Atemwende», «Fadensonnen» — це суто целанівські німецькі новотвори. І звісно, що це дуже важко перекласти.

До прикладу, наступна Целанівська збірка, яка вийде українською — «Lichtzwang». Це непросто передати іншою мовою; дослівно тут присутні два значення: «світло» і «примус» («диктат», «змушуння до чогось»). Сергій Жадан переклав це як «світлотиск» [однойменний збірник перекладів Жадана вийшов 2013-го — Г.У.]. Себто він певною мірою калькував цю складну метафору. Але, мені

здається, тут ідеться не про тиск. У цій назві присутній парадокс: природно було б, якби це був «тиск темряви» чи «диктат пільми», але ж маємо «диктат світла»! Триповерхова метафора, яку перед тим як перекласти потрібно глибоко усвідомити, пов'язавши з певними обставинами біографії поета. В останній період свого життя Целан весь час перебував у ситуація мороку й затемнення — душевного й буквального. Світло для нього було навіть фізично болючим...

Я ще не знаю, як я цю назву перекладатиму. У всякому разі не повторюватиму вдалої знахідки Сергія Жадана. Хоча, з іншого боку, не «тиск» таки у Целана, а «брутальний примус». У своїх попередніх перекладах і статтях про Целана я називав цю книжку «Диктатом світла», але тут є непотрібний політичний підтекст. А от змістовно близька назва «Примус світла» звучить неевфонічно, бо тут збігаються забагато приголосних — це буде важко вимовити. Я в пошуках остаточної назви.

Г. У.: Так і складається? Хочеш розуміти Целана — читаєш його поезію, всю поезію навколо нього, сучасну йому філософію, а за одне пару посібників з ботаніки і геології?

П. Р.: Тут є певна закономірність: із кожною пізнішою збіркою Целан стає все темнішим. Пере-

кладати, точніше, інтерпретувати його за тим все важче. Але оскільки набуваєш певного (не тільки перекладацького) досвіду, то намагаєшся увійти в нього через інтерпретацію. У пізнього Целана це головне. Для того, щоб перекласти вірш, потрібно правильно його зрозуміти — осягнути підтекстові, сугестивні глибини. Мені допомагає моя домашня «целаніана» — моя бібліотека целанівських видань, яка налічує вже десь зо три сотні книжок. Це різні видання творів поета й т. зв. секундарна література, себто монографії, збірники статей, літературознавчі розвідки, критика. До кожного вірша має бути свій ключ, його треба знайти. Труднощі перекладу Целана полягають в тому, що вірш потребує такого ключа, але щоразу нового. В одному з його віршів навіть метафора така є — «мінливим ключем». Я б не сказав, що це зашифрована лірика, хоча, безперечно, авторських кодів вона не позбавлена. З першого разу код не зламаєш: ці вірші треба багато разів читати, думати над підтекстами, над можливими потрактуваннями й варіантами. Інколи зовсім маленький вірш потребує великої праці.

«Вірш, позаяк він є формою вияву мови, а отже, діалогічним по суті, може бути пляшковою поштою, відправленою із — звичайно, не завжди обнадійливою, — вірою в те, що коли-небудь вона прибу́ється до берега, можливо, до берега сер-

ця. Вірші мандрують так само: вони, до часу закорковані, сподіваються на щось. — На що? На щось відкрите, незайняте, можливо, на спрагле спілкування, на спраглу спілкування дійсність» (з промови Целана «Меридіан» з нагоди присудження літературної премії Георга Бюхнера).

Г. У.: Поезія як послання в плящі. Целан часто використовує цей образ. Це Мандельштамівська метафора, так? Дивно ставити таке запитання автору монографії «Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст», але все одно те зробию. Поезія для Целяна діалогічна? Але хто він в тій бесіді: адресат чи адресант? І хто тут — послання?

П. Р.: Майже всі його вірші мають поетичне *Du* (Ти): він завжди до когось звертається — до себе, до уявного співрозмовника, до матері, до коханої жінки чи друга. Він не називає імен своїх співбесідників, але це завжди розмова. Так само і в Мандельштама. Поезія — послання в плящі, кинуте в морську стихію, без твердого сподівання, що колись воно буде знайдене. Целану це порівняння дуже імпонувало.

В німецькій поезії ХХ ст., наприклад, багато що визначав Готфрід Бенн. Втім, Бенн був активним прихильником монопоезії, у нього на першому місці стоїть *Ich* (Я). Вся поезія Бенна — вивернення

внутрішніх вулканів особистості, таке традиційне розуміння поезії далеко не традиційним автором. Соліпсичний підхід: поет — в центрі свого всесвіту.

А для Целана поетичний всесвіт визначає Ти, себто він не мислить свого Я поза діалогічною формою. Вона й мені ближча. В кожному вірші я чую імпульси, приховані запитання — і до мене як читача (не обов'язково як фахового читача й перекладача, а просто як реципієнта). Целан допускає можливість спів-розмови, його вірші не-закриті, незважаючи на зашифрованість, закодованість. Коли поступово «ламаєш» код, то бачиш той текст як на долоні: він звернений до тебе і промовляє до тебе. Це одна із загадок Целана — мобілізувати читача у такий спосіб, залучивши його до інтимної розмови.

Г. У.: Згадала його репліку про поетичну мову: «Тільки повторна зустріч робить зустріч зустріччю». Складнішого в цій справі за Целана уявити не можу. Коли уже прийняли такий виклик, то хто за таких умов сягне бути наступним Вам співрозмовником?

П. Р.: Є багато прекрасних німецьких поетів, яких я хотів би ще перекласти. Бувають випадковості: довелось якось перекласти з французької вірш Віктора Гюго, чого я від себе й сам не сподівався. Волю залишатися, втім, в просторі німець-

кої мови. Мене приваблюють поети, чимось близькі до Целана. Вони були його сучасниками, як Ельза Ласкер-Шюлер чи Нелі Закс, наприклад. Недавно я видав книжку сучасного німецького поета — Райнера Кунце, понад триста віршів («Чутливі шляхи», 2016). За своєю поетикою від відмінний від Целана, але мені дуже близький. Його поезія має те, що можна назвати нервовим сплетінням. Для мене це необхідна умова для того, аби мені захотілося перекласти поета. Часом молоді поети пишуть, не маючи й гадки про концепцію вірша. Переважно це якісь споглядальні речі, куди вкраплюються вельми суб'єктивні оцінки та випадкові враження. У Целана завжди присутній пуант, як і в Райнера Кунце. Це поетична ідея, котра блискавично зринає з образної асоціації, а потім з неї розгортається вірш.

Так, до речі, писала Роза Ауслендер. Спершу в неї з'являлася поетична асоціація, яка нерідко виражалася в одному-єдиному образі. Поетеса володіла стенографічним письмом, отож фіксувала перший начерк вірша кількома знаками стенографії, а вже потім він починав обростати «м'ясом». Починалася наполеглива праця: вона робила до двадцяти редакцій вірша, і згодом він або задовольняв її, або ж вона просто викидала його в кошик для сміття.

У Целана вірші з'являлися відразу. Перші редакції його поезій записані на якихось клаптиках

паперу, на газеті, на сторінках чужих книжок. Якраз цього літа я побував у Марбаху, де знаходиться спадщина поета, й бачив приватну бібліотеку Целана: у багатьох книжках (на берегах, на полях) є його помітки, підкреслення, коментарі. Інтенсивно читав — і тут же на обкладинці чи розвороті записував свої поетичні асоціації, перші рядки віршів.

Г.У.: *Буквально: палімпсест?*

П.Р.: Це вже для нас. Для нього це були очевидні речі. Під час перебування в клініках у нього й паперу-то не було, щоб написати вірш. Тому годився вільний простір газети, наприклад. Його вірші невеличкі — вони там вміщувалися. Але оскільки вони писалися, так би мовити, поверх уже існуючого тексту, то їх можна також розглядати як палімпсести.

Г.У.: *А не буквально? Целан — поезія контекстуальна і візіонерська, так? Для розуміння його творів важить правильно зчитати контекст. І не згадаю, хто б іще мав такі проблеми через свій багатий інтертекст. Звинувачення у плагіаті — це курйоз, але не жарти.*

П.Р.: Целан — весь інтертекстуальний, і в цьому, властиво, й полягають найбільші труднощі при відтворенні його віршів іншою мовою. Треба до-

нести не тільки його буквальні лексичні значення (Целан — один з найпродуктивніших словотворців у німецькій мові, він збагатив її сотнями нових слів). Але навіть якщо всі слова у вірші зрозумілі, їхній дослівний, так би мовити, сумарний переклад буде далекий від поезії. Його слова мають багато вимірів, і тоді обов'язково потрібне розуміння контексту — що між словами? між рядками? за рядками? Це такі планетарні тіла, які притягують інші смисли. Якщо перекладено вдало, то й іномовний читач розуміє ці смисли, які стають сугестивними за своєю суттю.

Г. У.: *А як бути з прямими цитатами? Його знамените «чорне молоко» з «Фуги смерті», скажімо, — це ж запозичення? Причому пряме.*

П. Р.: Так, це з вірша «В життя» Рози Ауслендер, який ввійшов до її першої збірки «Райдуга» 1939 року. І вона пишалася тим, що Целан використав її образ. Давала з цього приводу інтерв'ю і говорила, яка то для неї велика честь і шана — що такий поет, як Целан, знайшов у її ранньому вірші для себе щось настільки значуще. Звісно, вона акцентувала при цьому, що і в її вірші «чорне молоко» було вжито не так просто й випадково, але саме Целан надав тому образу такого сенсу, що він зазвучав набагато глибше.

Г. У.: *Завдяки, зокрема, і вашим зусиллям Целан все більше закріплюється в ряду таких авторів, як Альфред Кіттнер, Мозес Розенкранц, Роза Ауслендер. Це все — Чернівці 1920–1940-х. Ми вчимося сприймати їх твори як цілісність і систему. А як щодо них самих, чи вони так себе сприймали — німецькомовна поезія Буковини?*

П. Р.: Колись Альфред Маргул-Шпербер, великий покровитель і ментор Целана, ніби жартома писав у листі до австрійського поета Ернста Шьонвізе: мовляв, Ви не повірите, але я тут опинився в ситуації німецького Опіца — намітилася тенденція, яка дедалі більше висуває мене на роль глави літературної школи. Це просто жарт. Не було тут, звичайно, ніякої літературної школи на кшталт «Озерної школи» романтиків. Бо там були насправді естетичні, «програмові» речі, коли поети відчували свою спорідненість. Поетична школа об'єднує поетів — але водночас вона є обмеженням індивідуальності поета й відчутним елементом колективного диктату (згадаємо маніфести Андре Бретона).

У Чернівцях поетичної школи не було: надто тісним був тут естетичний простір, занадто різними самі поети. Їх об'єднували соціальне походження, оточення, німецька мова, однакова лектура, подібне біографічне тло. Проте їхні вірші тільки в окремих випадках надаються до порівняння. Використову-

ючи спільні образи, вони роблять щось абсолютно різне. Іммануель Вайсглас, однокласник і друг Целана по румунському лицю, також писав пристойні вірші. Певний період обидва були нерозлучними, їх називали Кастором і Полуксом, братами Діоскурами. Але відтак їхні шляхи розійшлися. Обидва спробували згодом відтворити у своїх поезіях єврейську Катастрофу. Це «Фуга смерті» Целана й вірш під заголовком «Він» Вайсгласа. Якщо ці два поетичні твори порівняти, то побачимо в них майже тотожну образність — могили в повітрі, смерть як з Німеччини майстер, танці, музика, золотисте волосся Гретхен... Але вірш Вайсгласа написаний в традиційній манері, римованими катренами. Однак для втілення страхітливої теми Голокосту така форма вже не годилася — вона була анахронізмом. Целан це збагнув, тому почав шукати нових засобів вираження для цієї болісної теми. Вайсглас же залишився у своїй традиційній системі, й тому його вірш із аналогічними образами й мотивами залишився абсолютно невідомим, тоді як «Фуга смерті» стала віршем століття. До речі, вона також дуже багата в сенсі інтертекстуальності, там синтезована музика, поезія, Біблія, «Фауст» Гете, романтична традиція і т. д. Та й за своєю формою то вже не класична строфіка, а верлібри, з композиційними принципами фуги, де музикальні варіації замінено

варіативними вербальними повторами. Це й була та нова форма, яку він винайшов і тим самим прорвав завісу мовчання після Аушвіцу.

Г. У.: «Фуга смерті» дає підстави говорити про Целана як про політичного поета? Власне, це була відповідь на «чи можлива поезія після Аушвіцу?» з «Негативної діалектики» Адорно. І в чому ж ця відповідь полягала? Слід поетизувати прозу й одночасно політизувати поезію? (Про «політику» я говорю зараз буквально: як синонім «публічності»).

П. Р.: Цю фразу Адорно інколи тлумачать так: Адорно, мовляв, ставить під сумнів доцільність поезії після Аушвіцу, мало не забороняє поетам писати. Я розумію його позицію інакше: він говорив про те, що неможливо писати так, як писали досі. Ті просвітлено-романтичні поетичні констеляції, у яких продовжують сяяти зорі, цвітуть сади, співають солов'ї і так далі. Йдеться про поетичну перспективу. Себто, коли ми говоримо про Голокост, то це не повинна бути перспектива співочого дрозда. Це повинно бути щось абсолютно інше. Целан підтвердив думку Адорно: традиційна поезія більше неможлива. Мусить відбутися повна ревізія мови, поетики, стилістики, естетичних уявлень. Саме це й здійснив Целан у своїй поезії. Такою радикальною мірою це більше нікому не вдалося.

Прямих політичних послань, як, скажімо, у Володимира Маяковського чи Євгенія Євтушенка, у Целана, звісно, немає — його навряд чи можна назвати політичним поетом в ідеологічному сенсі. Але при тому він надзвичайно актуальний.

Г. У.: Маю дуже просте питання: Целан — сучасний поет? Його взагалі можна оцінювати в категоріях часу?

П.Р.: Гадаю, що він не тільки сучасний поет — він є поетом майбутнього. В його поезії, незважаючи на тісну прив'язку до свого конкретного часу, присутня позачасовість. У нього є дата, на яку він постійно орієнтується — 20 січня 1942 року. Це день, коли у віллі на озері Ванзее нацистські бонзи зібралися й ухвалили «остаточне вирішення єврейського питання». Від цієї дати Целан відштовхується. Для нього єврейство стало ключовою проблемою, і мислить він себе саме крізь цю дату, яка задає йому часовий та етичний вектор творчості. З кожним роком єврейська проблематика ставала для нього дедалі важливішою. З цього погляду він, безперечно, «поет Голокосту», хоча цього слова ми в нього ні разу не зустрінемо, воно для нього табу, він говорив: «Те, що трапилось». Але під знаком Голокосту стоїть, по суті, вся його поезія.

«Можна — я цілковито певен цього — читати це слово так або інак, можна ставити тут різні акценти: акут сучасності, гравіс історії — в тому числі й історії літератури — і циркумфлекс — знак довготи — вічності. Я ставлю — мені не залишається жодного іншого вибору — я ставлю акут» (з промови Целана «Меридіан» з нагоди присудження літературної премії Георга Бюхнера).

Г. У.: Після потрясінь рівня Шоа травмованими є не тільки люди, а й мова. Спокуси втечі від такого досвіду не уникнути. Ні людині, ні мові. Від чого втікав (і не втік, зрештою) Целан — ясно. А чого уникає його поетична мова? Були в нього якісь такі мовні прихистки, така собі умовна поетична «зона безпеки»?

П. Р.: Целан гостро й боляче відчуває травмовану мову. Німецька мова під час нацистського панування була надзвичайно спотворена, зіпсута. Тому він не користується тою мовою, якою розмовляли нацисти — тими мовними покручами на кшталт нацистських гасел «крові й землі», архаїзованих новотворів (Остмарк, гауляйтер, штурмбанфюрер), різного роду абревіатур. Він творить свій власний словник, використовуючи сфери, які не були засмічені, затоптані нацистами. Він не приймає наці-

оналістично забарвленої історичної чи політичної лексики, а звертається до природничих сфер, не доступних для пропаганди — мінералогії, геології, археології, анатомії, ботаніки. В суто наукових термінах він відкриває метафоричний смисл. Зробити з анатомічних термінів прекрасні метафори! В медицині ці слова однозначні, термінологічно точні — в контексті віршів Целана вони набувають багатозначної образної семантики. Бо це поезія.

Для Целана поезія була способом існування. Він почував себе в Парижі, зокрема, дуже самотнім. Йому бракувало спілкування рідною мовою. Жив він у чужомовній стихії, тому його вірші були якоюсь мірою способом виживання. У нього ніколи не було того, що ми називаємо творчою кризою. Навіть коли він перебував у клініках, то писав багато віршів. Гадаю, без них він просто не міг існувати. Але потім настала мить, коли й вірші вже не могли зарадити. Однак тут ідеться вже не про поезію, а про психіатрію.

Г. У.: *Те, що німецькомовна поезія Буковини досягла свого піку саме в румунський період — це парадокс чи якась внутрішня не дуже очевидна закономірність?*

П. Р.: Думаю що те, й інше — і парадокс, і закономірність. Найкраща поезія визріває в смутні

часи, коли людина бореться за своє виживання, коли вона відчуває тотальну загрозу своєму буттю. Ми маємо, до прикладу, Срібну добу російської поезії — це були страшні часи в історичному сенсі й водночас один із абсолютних злетів російської лірики. Те саме і в Чернівцях. Концентрація талантів, безперечно. Але це була боротьба за місце під сонцем, тому що румуни відтіснили німецьку мову на маргінес у всіх сферах життя, а євреїв почали відверто упосліджувати. Потрібно було боротися за своє соціальне й культурне виживання, в тому числі й мовне. Поет творить найкращі речі, коли він відчуває такі історичні виклики й долає їх. Ситий поет не створить болісного вірша, бо він не відчуває болю. Тому рівень сучасної німецькомовної поезії, за небагатьма винятками, мене як перекладача здебільшого не задовольняє: молоді німецькі поети рідко підносяться у своїх віршах на ту онтологічну висоту, де б вони надавалися до порівняння з Целаном або Неллі Закс. Бо ті відчували екзистенціальну загрозу, смерть дихала їм в обличчя. В таких ситуаціях у поетів відкриваються незримі шлюзи, і тоді вони мовлять про вічні загадки життя незмірно глибше.

[2017]

Показчик першодруків

Повернення Целана (замість передмови). – Вперше опубліковано в кн.: *Дух і Літера* (Київ), 1999, Ч. 5–6, с. 7–10, видозмінено й доповнено для даного видання.

Спів понад терням: Травматична поезія Пауля Целана як дзеркало його долі. — Вперше опубліковано німецькою мовою під заголовком: *Singen über dem Dorn. Paul Celans traumatische Dichtung als Spiegelbild seines Schicksals* в кн.: *Der Mnemosyne Träume. Festschrift zum 80. Geburtstag von Joseph P. Strelka. Hg. von Ilona Slawinski in Zusammenarbeit mit Vahidin Preljević und Robert Weigel.* — Tübingen: Franke Verlag 2007. — S. 361–373.

«*Чорно,/ як рана пам'яті...*»: *Чернівці й Буковина у житті та творчості Пауля Целана.* — Публікується вперше.

«*Тобі знайомі їхні голоси...*»: *Пауль Целан у колі німецькомовних поетів Буковини.* — Публікується вперше.

«*L'heure de Sperber*»: *Пауль Целан — Альфред Маргул-Шпербер (Історія однієї дружби).* — Вперше опубліковано в кн.: *Вікно в світ.* — Ч. 3 (18) 2002. — С. 56–75; також німецькою мовою під заголовком: *In der Fremdsprache lügt der Dichter. Die Geschichte der Freundschaft Paul Celan — Alfred Margul-Sperber.* In: *Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft (Wien).* — Nr. 1/2010. — S. 21–35.

«*Вони мовили сяйно і темно*»: *Пауль Целан та Інгеборг Бахман як закохана пара.* — Вперше опубліковано німецькою мовою під заголовком: «*Sie sagten sich Helles und Dunkles*»: *Paul Celan und Ingeborg Bachmann als Liebespaar.* In: *Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft (Wien).* — Nr. 1/2012. — S.10–16; також в кн.: *Нова подорож до Європи.* Упор. Оксана Гаврилів, Тимофій Гаврилів. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2012. — С. 108–122.

- «Що це за підлі часи...» (*Сліди Брехта у творчості Пауля Целана*). — Вперше опубліковано в кн.: Брехтівський часопис [Brecht-Heft]. Статті, доповіді, есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки). — № 1. — Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. — С. 126–135; також німецькою мовою під заголовком: «Was sind das für Zeiten.» Brechts Spuren im Werk Paul Celans. In: Hans-Michael Speier (Hrsg.) Celan-Jahrbuch 10. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 185–199.
- «Кирилицю, друзі, також...»: *Слов'янський контекст у творчості Пауля Целана*. — Вперше опубліковано в кн.: Дух і Літера (Київ), 1999, Ч. 5–6, с. 38–49; також німецькою мовою під заголовком: Der slawische Meridian im Werk Paul Celans. — In: Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster (Hg.). Unverloren. Trotz allem: Paul Celan-Symposium Wien 2000. — Wien: Mandelbaum Verlag 2000, S.159–176; також французькою мовою під заголовком: La méridien slave de Paul Celan. — In: Les Temps Modernes (Paris). — 71e année, août-octobre 2016, No 690, p. 77–93.
- «Фуга смерті» *Пауля Целана в слов'янських перекладах*. — Вперше опубліковано в кн.: Вікно в світ. Зарубіжна література (Київ) 1998, Ч. 2, с. 122–127.
- «До алефа і юда»: *Елементи їдишу в поетичній мові Пауля Целана*. — Публікується вперше.
- Містичні мотиви єврейської кабалістики у збірці Пауля Целана «Нічийна троянда»*. — Вперше опубліковано в кн.: Поетика містичного. Колективна монографія. — Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011, с. 168–186.
- Метафоричні контексти у назвах Целанових поетичних збірок*. — Публікується вперше.
- «Я співаю перед чужими...»: *Пауль Целан і музика*. — Вперше опубліковано в кн.: Питання літературознавства. Наук. зб., Вип. 86. — Чернівці: Чернівецький національний університет, 2012. — С. 229–239.

Додаток

Мак забуття і полин пам'яті. — Вперше опубліковано в кн.: Пауль Целан. Меридіан серця. Поезії (нім. та укр. мовами) / Упорядкування, переклад, передмова Петра Рихла. — Чернівці: Прут, 1993. — С. 5–10.

«*Чужа близькість*». *Пауль Целан як перекладач.* — Публікується вперше.

Целан. Досвід безпритульності. — Вперше опубліковано в газеті «Молодий буковинець». — № 112. — 3–4.10.2008 [Додаток «Трохи культури», с. 3].

«*Під мостом Мірабо струмує Сена...*». — Вперше опубліковано в газеті «Молодий буковинець». — № 45. — 23–24.04.2010 [Додаток «Трохи культури», с. 1].

Меридіан пам'яті. — Публікується вперше

Пауль Целан як культурний капітал. — Вперше опубліковано в газеті «Молодий буковинець». — № 135. — 26–27.11.2010 [Додаток «Трохи культури», с. 1].

У пошуках ідеального співрозмовника. Інтерв'ю з Ганною Улюрою. Вперше опубліковано в інтернет-журналі «Збруч» 28.09.2017, URL: <https://zbruc.eu/node/71225>

Іменний покажчик

- Аверинцев, Сергій 301
Аденауер Конрад 403
Адлер (Штернберг), Таня 58,
84, 86
Адорно, Теодор 11, 43, 245,
246, 281, 443
Аіхара, Масару 12
Айзенрайх, Брігітта 188, 191,
347, 350, 352
Айнгорн, Еріх 42, 58, 83-85,
230, 231, 235, 353
Айх, Гюнтер 338
Аліґ'єрі, Данте 231
Аллерганд, Якоб 265, 274, 275
Альтман, Моше 262
Аммер, Карл Антон
(псевдонім К.Л.Аммер) 194
Амтор, Вібке 335
Андієвська, Емма 13, 239
Анзуль, Оскар 394
Анчелі, родина 25, 60, 263, 387,
391, 392, 411
Анчель, Лео 25, 265
Анчель, Пауль (Пессах) див.
Целан, Пауль
Анчель, Фрітці (Фридеріка)
25, 73, 265, 266, 342, 373
Аполлінер, Гійом 11, 24, 112,
234, 367, 376, 401
Арагон, Луї 90
Аргезі, Тудор 11, 91, 410
Арендт, Еріх 214
Арто, Антонен 423
Ауслендер, Роза 44, 65, 69, 92,
93, 104, 113, 116, 186, 212,
250, 438, 440, 441
Бажан, Микола 13, 255, 256,
429
Базіль, Отто 94, 113, 127, 128,
130, 131, 133
Бараш, Моше 64
Бауман, Гергарт 92
Бах, Й.-С. 45, 192, 350, 353, 360
Бахман, Інгеборг 15-17, 48,
122, 153, 155, 157-159, 161-
173, 176-181, 196, 214, 338,
412, 452
Бекетт, Семуель 282
Бенн, Готфрід 186, 214, 436
Беньямін, Вальтер 12, 200, 201
Берг, Альбан 351
Бергель, Ганс 115, 116
Бергман, Гуго 288
Бергман, Інгмар 282

- Бердяєв, Микола 239
 Беренд, Белліна 276
 Берлохер, Ніколас 381
 Бернгард, Томас 332
 Беррець, Ганс Вернер 12
 Бетховен, Людвіг ван 195
 Белорусець, Марк 14, 257, 427
 Бінек, Горст 331
 Бірман, Вольф 208
 Блок, Олександр 11, 17, 85, 221, 231, 376
 Блох, Ернст 12
 Бльокер, Гюнтер 178
 Бобровський, Йоганнес 214
 Богуславська, Валерія 13
 Богуміл, Зіглінд 328
 Бодлер, Шарль 376
 Боллак, Жан 12, 14, 200, 201, 203, 292
 Бондаренко, Станіслав 13
 Брамс Йоганнес 346, 353, 360
 Браун, Фелікс 113
 Brentano, Клеменс 405
 Бретон, Андре 441
 Брехт, Бертольт 17, 183, 186, 187, 189-194, 196-201, 204-210, 213, 214, 347, 350, 452
 Брод, Макс 187
 Бруно, дядько Целана 267
 Брюсов, Валерій 228
 Бубер, Мартін 12, 80, 113, 270, 281, 288, 290-295, 372
 Бучко, Микола 13
 Буше дю, Андре 11
 Бьоттігер, Гельмут 35, 48, 68, 89, 104, 393
 Бюхнер, Георг 24, 42, 80, 214, 217, 281, 351, 371, 436, 445
 Вагнер Ріхард 360
 Вагенбах, Клаус 35
 Вайгель, Ганс 41, 166
 Вайгель, Гелене 190
 Вайгель, Зіґрід 159
 Вайль, Курт 192, 347, 350
 Вайнгебер, Йозеф 113, 143
 Вайсглас, Іммануель 63, 64, 91, 92, 95, 104, 256, 346, 442
 Валері, Поль 11, 12, 376
 Веберн Антон 351
 Верлен, Поль 11, 90
 Верфель, Франц 191
 Вигодський, Станіслав 257
 Відеман (Відеман-Вольф), Барбара 15, 89, 161, 422
 Війон, Франсуа 70, 72, 194, 376
 Вінклер, Манфред 79, 99, 100
 Вольф, Гуго 353
 Вольф, дідусь Целана 387
 Вольф, Кріста 390
 Вольф, Фридрих 187
 Воробйов, Микола 73
 Вульф, Томас 86
 Вурм, Франц 190

- Гаврилів, Тимофій 13, 14, 429
 Гайдеггер, Мартін 11, 166
 Гайдн Йозеф 192, 350
 Гайне, Генріх 30, 71, 115, 214
 Гайнц, Мартін 14
 Галеві, Юда 11
 Гамахер, Вернер 11
 Гамсун, Кнут 113
 Гартунг, Гуго 198
 Гаскіль, Клара 352
 Гассельблатт, Дітер 334
 Гельдерлін, Фридрих 30, 90,
 93, 104, 186, 200, 214, 255,
 264, 405
 Генце, Ганс Вернер 170
 Гердер, Йоганн Готфрід 200
 Герольд, Маріанна 382
 Гессе, Герман 113, 143, 186
 Гінзбург, Лев 249, 250, 252,
 253, 255
 Гітлер, Адольф 54, 147, 187,
 198
 Гоголь, Микола 224
 Гольбайн, Ганс 253
 Горовіц, Едіт див. Зільберман,
 Едіт
 Горький, Максим 224
 Гофмансталь, Гуго фон 211,
 264
 Григорів, Михайло 13
 Губерман (Ронес), Едіт 59, 60,
 270, 391
 Губерман, Йосиф 270
 Гупперт, Гуго 73, 74, 362
 Гуссерль Едмунд 337
 Гухель, Петер 197, 208, 214
 Гьоллерер, Вальтер 175
 Гьоме, Герхард 12
 Гюго (Гюго), Віктор 437
 Гадамер, Ганс Георг 12
 Гельгауз, Аксель 15, 89, 115,
 226, 344, 381
 Георге, Стефан 186
 Гергардт, Пауль 358
 Гете (Гете), Йоганн Вольфганг
 26, 45, 46, 67, 149, 200, 250,
 251, 264, 375, 442
 Гленн, Джеррі 10, 133
 Гога-Куза 347
 Голль, Іван 112, 178, 194, 195,
 403, 413
 Голль, Клер 36, 37, 78, 81, 135-
 138, 149, 178, 179, 194, 195,
 230, 287, 351, 403, 414
 Гольдберг, Оскар 288
 Гольдфаден, Абрагам 262
 Гольдфельд, Давид 69, 113
 Гонг, Альфред 65, 77, 97, 98
 Граф, Оскар Марія 187
 Грімм (Грімм), брати 71, 263
 Грімм, словник німецької
 мови 319
 Гундольф (Гундельфінгер),
 Фрідріх 123, 124

- Ґуцу, Георге (Джордже) 144
 Ґосе, Сусанна 210
 Ґюнтер, Йоахім 327
 Ґюнцель, Ельке 290, 295, 307
 Дворжак, Антонін 360
 Дев, Жан 14
 Демель, Ріхард 187
 Демус, Клаус 179, 190
 Денгоф, Міхаель 12
 Дерріда, Жак 12
 Деснос, Робер 11
 Дікінсон, Емілі 11
 Дор, Міло 132
 Достоевський, Федір 224
 Дроздовський, Георг 69
 Дубін, Борис 409
 Дурусой, Гертруд 12
 Дюамель, Жорж 113
 Дюпен, Жак 11
 Дюрер, Альбрехт 45, 253
 Еліот, Томас Стернз 112, 113, 367
 Елюар, Поль 11, 90, 367, 376, 410
 Еммеріх, Вольфганг 32, 89, 120, 208, 265, 266, 316
 Енгельс, Фридрих (Фрідріх) 189
 Енеску, Джордже 344
 Енкарнасіо, Пільда 211
 Енценсбергер, Ганс Магнус 196, 208
 Євтушенко, Євгеній 11, 221, 231, 444
 Єнс, Вальтер 196, 197
 Єсенін, Сергій 11, 17, 85, 91, 140, 221, 225, 228-231, 376, 410, 430
 Жадан, Сергій 15, 433, 434
 Жакоб, Макс 112
 Жан Поль (Жан Поль Фридрих Ріхтер) 44, 200, 214, 319
 Жене, Едґар 120, 130, 131, 133, 155, 412
 Жене, Еріка 131
 Зайдель, Гайнц 98
 Закс, Неллі 34, 179, 272, 311, 438, 447
 Зерке, Юрген 99
 Зільберман, Едіт 58, 75, 82, 146, 253, 346, 348, 358
 Зінгер, Мануель 346
 Зусман, Маргарета 288
 Івановіч, Крістіне 220, 238, 239
 Каетані, Маргарита 174
 Каммінґс, Едвард Естлін 112
 Камю, Альбер 71
 Канеко, Шо 12
 Кант Іммануїл 147
 Карайон, Іон 118, 124
 Карнечі, Маґда 14
 Карузо, Енріко 343, 344
 Каутський, Карл 347

- Кафка, Франц 40, 41, 90, 93,
104, 128, 214, 264, 281, 404
- Кашніц, Марія Луїза 179
- Керен, Ельза 99, 100
- Кестнер, Еріх 187
- Кілли, Вальтер 110
- Кіта, Акіра 12
- Кіттнер, Альфред 63-65, 95, 96,
103, 104, 113, 117, 123, 145,
222, 441
- Кіфер, Ансельм 12
- Кіш, Егон Ервін 113, 187
- Клайст, Генріх фон 264
- Клопшток, Фридрих Готліб
200
- Ковальковський, Альфред 247,
248, 257
- Кокс, Ганс 12
- Кокто, Жан 112
- Колодій, Віталій 257, 429
- Кольник, Артур 267
- Коммерелль, Макс 200
- Корб'я-Гойсі (Корбеа-Гойсі),
Андрей 14, 55
- Корінна 141
- Кох, Рудольф 74
- Краус, Вольфганг 137
- Краус, Карл 113, 187
- Крафт (Лакнер), Рут 58, 65, 74,
110, 115, 204, 268, 269, 291
- Кредель, Фріц 74
- Криніцький, Ришард 257
- Кромельничяну, Овід 349
- Кропоткін, князь 189
- Кропоткін, Петро 347
- Кунер, Герберт 101
- Кунце, Райнер 438
- Лакнер (Крафт), Рут див.
Крафт (Лакнер) Рут
- Ландауер, Густав 288, 347
- Ланзер, Гайнц 12
- Ласкер-Шюлер, Ельза 186, 438
- Лахман, Пьотр 257
- Левін, Лейбу 269
- Левінас, Еманнюель 12
- Лееп, Ганс Юрген 197
- Леманн, Юрген 288
- Лео, дядько Целана 387
- Леонт'єв, Костянтин 239
- Лермонтов, Михайло 11, 288,
411
- Лесня, Джордже 229
- Лессінг, Готгольд Ефраїм 191,
264
- Лестранж, Жизель де, див.
Целан-Лестранж, Жизель
- Лец, Станіслав Єжи 257
- Ліст, Ференц 343
- Ліхтенберг, Георг Крістоф 190
- Лозинський, Михайло 231
- Лорка, Федеріко Гарсія 367
- Льовеніх, Гельга фон 12, 69
- Льорке, Оскар 191

- Люксембург, Роза 347
 Лютер, Мартін 357
 Лютран, Едмон 271
 Май, Маркус 324
 Майер (Маер), Ганс 138, 140, 197
 Майстер, Ернст 338
 Малер, Густав 192, 350
 Мангер, Іцик 103, 262, 269
 Мандельштам, Надія 231
 Мандельштам, Осип 11, 17, 33, 85, 217, 219-221, 224, 228, 231, 281, 300, 312, 376, 436
 Манн, Томас 113, 141, 186
 Маргул-Шпербер, Альфред 17, 36, 41, 44, 63, 69, 81, 90, 93-95, 104, 107, 110, 111, 113-115, 116, 118-151, 223, 376, 390, 412, 441, 451
 Марков, Владімір (Володимир) 219, 223
 Маркс, Карл 189, 347
 Маршак, Самуїл 231
 Матісс, Анрі 156, 162
 Маурюбер, Альберт 112
 Маяковський, Володимир 221, 444
 Меербаум-Айзінгер, Зельма 98, 100, 269, 342
 Мельничук, Олег 423
 Мендельсон (Мендельсон-Бартольдї), Фелікс 346
 Меннінггаус, Вінфрід 11, 14, 357
 Меріке (Мьоріке), Едуард 45, 63, 353
 Мерінг, Вальтер 187
 Мерль, Робер 253
 Міллер, Леонід 117
 Мінна, тітка Целана 26, 29, 60, 387, 392
 Мішо, Анрі 11, 112, 150, 376
 Міщенко, Катерина 13
 Моцарт, Вольфганг Амадеус 195, 346, 352, 359
 Найдич, Лариса 60, 344, 392
 Нізет, Жанетт 344
 Ніцше, Фридрих (Фрідріх) 45, 281
 Новикова, Марина 252
 Нойман, Петер Горст 303, 305, 354
 Нойман, Роберт 188
 Нусс, Алексіс 14
 Ольшнер, Леонард Мур 221, 222, 299
 Орест, Михайло 13, 429
 Отто, Рудольф 288
 Паєвич, Марко 170
 Парін, Олексій 249-254
 Пастернак, Борис 221
 Паумгартнер, Бернгард 352
 Паунд, Езра 367
 Перельс, Крістоф 324

- Перец, Їцхок Лейбуш 261
Пессоа, Фернандо 11
Пікассо, Пабло 374
Пінтер, Ельяху 345
Піонтек, Гайнц 73, 253
Польгар, Альфред 113, 187
Пучіні, Джакомо 360
Пшибилак, Фелікс 12, 14, 247, 248
Пьогелер, Отто 276, 297
Райман, Аріберт 12
Райс, Еммануїл 228, 239
Рейтані, Луджі 163
Рембо, Артур 11, 44, 90, 376
Реццорі, Грегор фон 85
Решіка, Ріхард 338
Рихло, Петро 13-16, 27, 33, 49, 69, 115, 207, 226, 257, 322, 325, 329, 334, 344, 425, 427, 428, 431, 432, 434, 436, 437, 439-441, 443-446, 453
Рихнер, Макс 94, 113, 125, 126
Рільке, Райнер Марія 30, 90, 93, 98, 104, 115, 145, 161, 186, 191, 214, 239, 255, 264, 320, 321, 323, 337, 367
Рім, Вольфганг 12
Розанов, Василь 239
Розенкранц, Мозес 96, 97, 104, 112, 115, 441
Рокеа, Давід 11
Ронес, Регіна 26, 109, 387
Рот, Йозеф 218, 389
Ротенберг, Джером 270
Рубінштейн, Артур 343
Ружічка, Петер 12
Рютбеф 351
Салевич, Іван 13, 391
Саломон Ефраїм бен Арон 275
Саньоль, Марк 14
Сас, Янош 39, 151
Севернюк, Тамара 13
Сегал, Герш 99, 269
Сезанн, Поль 156
Сендберг, Карл 112
Сєдакова, Ольга 257
Симонов, Костянтин 228
Сігов, Костянтин 14
Соломон, Петре 44, 124, 125, 132, 134, 148-151, 411
Сонді, Петер 198, 199
Сталін, Йосиф 81
Стівенс, Уоллес 112
Стрелка, Йозеф Петер 38
Струве, Глеб 219, 229
Стус, Василь 13, 257, 429
Тавада, Йоко 322
Таран, Людмила 13
Татарінова, Ольга 249, 250, 252-254
Тібо, Жак 344
Толлер, Ернст 187
Толстой, Лев 225

- Торо, Генрі Девід 112
Тракль, Георг 30, 44, 90, 93,
104, 186, 191, 214
Троцький, Лев 189
Тургенев, Іван 228
Тухольський, Курт 187
Уюра, Ганна 425, 428, 431-434,
436, 437, 439-441, 443-446,
454
Унгаретті, Джузеппе 11, 376
Унзельд, Зигфрід (Зігфрід) 191
Фассель, Горст 146
Федерман, Рейнгард 132, 223
Фелстайнер (Фелстінер),
Джон 61, 89, 148, 227, 232,
281, 283
Фельд, Іцхак 358
Фельденкрайз, Моше 307
Ферре, Лео 351
Феспер, Вілль 114
Фікер, Людвіг фон 133, 134
Філіппіде, Александру 144
Фінк, Єнс 356, 357
Фіргес, Жан 275, 302
Фішбейн, Мойсей 13, 257, 429
Фішер, Ернст 113, 141, 217, 229
Фішер-Діскау, Дітріх 353
Фішман-Каве, Мальця 344
Флінкер, Роберт 113
Флондора, Маргарита 111
Флондора, Янку 111
Фогт, Рольф 38
Форстер, Георг 71
Франк, Уолдо 112
Француз, Карл Еміль 80
Фрід, Еріх 208, 214
Фрідмани, рабинська династія
73
Фріш, Макс 15, 177, 179, 180
Фройнда, Гельмут 229
Фрост, Роберт 112
Халфен, Ізраель 57-60, 63, 64,
89, 122, 146, 225, 227, 263,
267, 268, 270, 273, 342, 345
Хлебніков, Велимир 221
Хмельницький, Богдан 233
Хомед, Густав (Густаль) 58, 82,
83, 217, 225, 240, 346, 422
Цвейг, Стефан 113
Цветаєва, Марина 34, 151, 221
Целан, Ерік 198, 374, 401, 413
Целан, Пауль 7, 9-18, 21, 23-29,
31-43, 45-49, 51, 53, 55-57,
59-65, 67-69, 71-75, 77-79,
81-87, 89-105, 107, 115, 117-
120, 122, 124-153, 155-159,
161-174, 176-178, 180-183,
187-207, 209-215, 217-228,
230-239, 243, 245-247, 249,
253-257, 259, 263, 266-277,
279-281, 283-285, 287-297,
299-301, 303-313, 315-320,
322-327, 329-339, 341, 342,
344-346, 348-362, 367-377,
379, 381-383, 387, 388, 390-

- 395, 399, 400, 404, 409, 411-415, 417, 419-425, 427-447, 451-454
- Целан-Лестранж, Жизель 12, 15, 25, 149, 167, 170, 172-174, 180, 206, 275, 329, 336, 374, 401, 412
- Цоппа 266, 267
- Череватенко, Леонід 13, 14, 257, 429
- Честертон, Гілберт Кіт 156
- Чехов, Антон 228, 411
- Шагалл, Марк 308
- Шаляпін, Федір 343
- Шар, Рене 11
- Шевченко, Тарас 239
- Шекспір, Вільям 11, 91, 231, 267, 376, 382, 410
- Шенберг, Арнольд 351, 360
- Шестов, Лев 239
- Шиллер (Шіллер), Фридрих (Фрідріх) 117, 200, 263, 264
- Шиндлер, Ліана див. Шмуелі, Ілана
- Шлезак, Дітер 89, 309
- Шмідт, Йозеф 344
- Шмуелі, Ілана (Іляна) 40, 55, 64, 65, 74, 99, 101, 102, 271, 280, 293
- Шнайдер, Райнгольд 113, 144
- Шолем, Гершом 284, 288, 289, 295-297, 301, 310
- Шпарр, Томас 14
- Шпербер, Єссіка (Єтті) 117, 124
- Шпербер, Ізідор 111
- Шпербери, родина 117, 118, 123, 129
- Шпіль, Гільде 41
- Шрагер, дідусь Целана 342
- Шрагер, Ізраель, брат дідуся 342
- Шрагер, Фридеріка (Фрідеріка) див. Анчель, Фрітці (Фрідеріка)
- Шрагери, родина 342
- Шраер (Шрайер), Ісаак 44, 69
- Штадлер, Арнольд 193
- Штайнер, Жорж 12
- Штейнбарг, Елієзер 30, 130, 262, 267-270
- Штернберг, Янкель 262
- Штілер, Генріх 91, 142-144
- Штраус, Людвіг 273
- Шуберт, Франц 192, 346, 347, 350, 353
- Шульце, Йоахім 288, 302
- Шьонвізе, Ернст 441
- Шьоне, Альбрехт 300
- Юст, Готфрід 333
- Явец, Цві 186
- Яннаї, Єгуда 12
- Янц, Марліз 234

Географічний покажчик

- Австрія 14, 168, 391, 415, 422, 423
Австро-Угорська імперія 28
Аушвіц 10, 43, 161, 427, 443
Базель 175
Берлін 113, 200, 358, 381, 402
Брашов 57
Бремен 79, 372
Буг 91, 235
Будапешт 127
Бузеу 27, 96
Буковина 17, 25, 36, 38, 51, 54, 63, 68, 69, 73, 75-77, 79-81, 85-87, 89, 91, 93, 94, 96, 103, 104, 110, 111, 124, 139, 152, 187, 218, 222, 225, 227, 229, 245, 262, 372, 375, 382, 383, 387, 390, 393, 394, 415, 423, 427, 441, 446, 451
Бургундія 300
Бурдюжень 112
Бухарест 28, 36, 41, 53, 57, 64, 91, 94, 96, 110, 115, 117, 118, 122, 125, 129, 131, 133, 139, 140, 149, 151, 349, 368, 389, 403, 411
Бухенвальд 28
Ванзее 42, 444
Відень 28, 30, 36, 66, 83, 97, 111, 113, 118, 123, 127, 128, 130-133, 157, 159, 163, 165, 263, 315, 368, 389, 403, 412
Вінницька область 237
Вітебськ 232, 277, 308
Вупперталь 171, 198
Вюрцбург 175
Габсбурзька монархія 54, 55, 79, 111
Гайсин 235
Гамбург 175
Гейдельберг 175
Дармштадт 42, 372
Дахау 28
Дембовіца 150
Дністер 30, 237, 373
Дюссельдорф 368
Енґандін 281
Європа 93, 283, 345, 409, 419, 452
Єрусалим 40, 74, 101, 102, 271, 291
Загреб 112
Захід 81, 94, 96, 111, 125, 126, 131, 223, 318, 383, 390, 391, 393, 412

- Західна Німеччина 139
Ізмір 12
Ізраїль 34, 59, 74, 79, 99, 100-102, 269, 270, 273, 279, 280, 307, 390, 391, 414
Інсбрук 133
Іспанія 28, 347
Канада 14
Каринтія 391
Кельн 171, 175
Київ 235, 394
Клагенфурт 155, 391
Краснополька 235
Кронштадт 112
Ленінград 83, 240
Львів 16
Люблін 44
Ляйпциг 368
Марбах-на-Некарі 157, 381, 429, 439
Мец 35
Михайлівка 235
Молдова 411
Москва 83-85, 230, 240, 353
Мюнхен 174, 175, 177
Нідерланди 350
Німеччина 14, 34, 35, 38, 97, 136, 140, 191, 222, 223, 252, 256, 272, 273, 281, 371, 415, 422, 442
Ніндорф 169
Нью-Йорк 111, 197, 270
Освенцім 245, 421
Ош 235
Палестина 29, 99, 101
Париж 23, 25, 27, 34, 36, 39, 69, 70, 72, 73, 75, 81, 84, 93, 95, 98, 100, 101, 111, 131, 133-135, 140, 150, 151, 156, 163-168, 187, 188, 222, 223, 228, 230, 234, 240, 241, 271, 291, 293, 317, 329, 347, 353, 368, 373, 375, 376, 388, 389, 394, 403, 405, 412, 413, 446
Південний Буг 30, 31, 236, 237, 373, 403
Південно-Східна Європа 95
Північна Буковина 54
Піренеї 200
Поділля 236
Польща 14, 272
Понтуаз 69, 70, 72, 73, 140, 234, 376
Пор Бу 200
Прага 40, 358, 404
Прут 27, 58
Радянський Союз (СРСР) 54, 81, 83, 189, 237, 240, 382
Рейн 171, 200, 222
Рим 181
Російська імперія 28
Росія 84, 188, 220, 230-232, 236, 237, 239

Географічний покажчик

- Румунія 14, 27, 39, 91, 93, 99,
109, 114, 125-127, 133, 347,
369, 373
- Румунське королівство 25, 54
- Саарбрюккен 35
- Садгора (Садагура) 69, 70, 73,
140, 234, 263, 376
- Сена 23, 24, 150, 181, 222, 240,
374, 390, 397, 401, 414, 454
- Серет 109, 111
- Сибір 97, 345
- Сільс 200
- Сільс-Марія 281
- Стокгольм 34
- Сторожинець 111, 113, 131
- Страсбург 175
- Схід 151, 218, 221, 222, 232,
236, 237, 307, 308, 376
- Табарешти 36, 74, 96, 115
- Тель-Авів 34, 270
- Трансністрія 30, 36, 64, 95, 98,
129, 233, 236, 237, 305, 373,
403, 411
- Тур 27, 53, 235, 272, 345, 373,
402, 410
- Тюбінген 175
- Україна 13, 14, 19, 111, 235,
237, 382, 391, 415, 420, 422
- Федеративна Республіка
Німеччина (ФРН) 35, 139
- Фольксгартен 58
- Фрайбург 175
- Франкфурт-на-Майні 35, 175,
368, 381
- Франція 14, 17, 38, 222, 228,
330
- Цінціннаті 97
- Цюрих (Цюріх) 179, 297, 312,
381, 382
- Чернівці 13-15, 17, 25-28, 30,
36, 51, 53, 55-59, 61, 65, 68-
70, 73, 74, 78, 80, 82-86, 90,
92, 94-97, 100-102, 104, 109,
110, 113-115, 123, 131, 140,
156, 185, 186, 188, 189, 203,
218, 222, 225-227, 229, 234,
235, 240, 245, 250, 261-263,
268, 269, 272, 290, 343-345,
348, 368, 373, 375, 376, 382,
383, 387, 390, 391, 393-395,
402, 410, 411, 414, 415, 422,
423, 424, 427, 429, 441, 447,
451
- Шварцвальд 97
- Швейцарія 381, 415, 422
- Шипинці 263
- Шпрее 150
- Японія 12

Науково-популярне видання

Серія «Постаті культури»

Петро Рихло

ПАУЛЬ ЦЕЛАН. РЕФЕРЕНЦІЇ.

Наукові студії, статті, есеї

Усі права застережені. Передруки і переклади
дозволяються тільки за згодою автора й редакції

Видавці: *Леонід Фінберг* та *Костянтин Сігов*

Випусковий редактор: *Анастасія Негруцька*

Коректор: *Валентина Божок*

Створення покажчика: *Ірина Риндюк*

Комп'ютерна верстка та дизайн обкладинки:

Світлана Невдащенко

Підписано до видання 11.09.2020. Формат 60x84/16
Гарнітура Constantia, Warnock Pro. Ум. друк. арк. 40,02.

ТОВ «Часопис «Дух і Літера»

Свідоцтво про реєстрацію ДК № 224 від 19.10.2000 р.

Видавництво «ДУХ І ЛІТЕРА»

Телефони: +38 (044) 425-60-20,

+38 (073) 425-60-20 (Lifecell)

+38 (097) 425-60-20 (Kyivstar)

+38 (050) 425-60-20 (Vodafone)

E-mail: duh-i-litera@ukr.net – відділ продажу

Сайт та інтернет-книгарня: www.duh-i-litera.com

Надаємо послуги «Книга-поштою»

ТОВ «ДРУКАРНЯ «РУТА»

32300, Хмельницька обл., місто Кам'янець-Подільський,
вулиця Руслана Коношенка, буд. 1.