

Полската Касандра. Профетизъм и катастрофизъм в междувоенната полска литература¹

Polish Cassandra. Prophetism and Catastrophism in Interwar Polish Literature

Маргрета Григорова

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“

Margreta Grigorova

University st. Ciril and st. Methodius of Veliko Tarnovo

margretag@yahoo.com

The current text follows prophetic motifs in catastrophic works of the interwar period of Polish literature, conceptually linking them to the motif of the unheard Cassandra. The works are presented in the context of the multifaceted crisis that gripped Europe between the wars, as well as in the context of the catastrophic current in Polish literature between the wars. In the center of attention are poems by Czeslaw Milosz, Józef Czechowicz, Anatol Stern (“Europa”), Antoni Słonimski (the novel “The Two Ends of the World”), the essays of Jerzy Stempowski, Marian Zdziechowski.

Keywords: Cassandra, prophetism, catastrophism, interwar literature

¹ Публикацията е обвързана с Научен проект към ФНИ на тема „Усещанията за застрашена Европа в културата и литературата на България, Украйна, Полша и Чехословакия“, № КП-06-Н60/2 от 16.11.2021 г. с ръководител доц. д-р Мариета Гиргинова.

Катастрофичните предчувствия на литературата

Ключ към катастрофичните творби от междувоенния период на полската литература е стилистиката на профетичната визия: много от тях са определяни като „предчувствия“, „пророчества“, „предсказания“. Те сигнализират, преживяват и разказват символно или фрапиращо реалистично събития, които се „сбъдват“. Удивлява както правотата на предчувствието и общата картина, така и детайлността на сбъднатото предсказание. В поезията визията е образно-метафорична, емоционална и интуитивна, а в прозаическата, драматургичната и есеистичната форма разказът може да придобие разгърнат или аналитичен вид. Не по-слабо въздействие и значение има рационалното измерение на профетизма, най-четливо в есеистиката и публицистиката – прогнозата, изградена върху прозорлив анализ на съвременното, близкото и по-далечното минало и способността за проникновена оценка на ставащото. А това, което става, е състояние на прогресивно нарастваща криза (или няколко кризи една в друга) в икономическия, социално-политическия и културния живот на Европа.² Тя неизменно се усеща като безпокойство, тревога и мрачно предчувствие, въпреки радостта от извоюваната полска независимост и оптимистичния и победоносен ентузиазъм на футурологичните концепции, обземащи обществото и културата. Сред тях са и двете водещи тоталитарни утопии на века.

² По думите на Тереса Вилкон между 1919 и 1939 г. се реализират няколко свързани помежду си кризи, които се наслаждат една върху друга през периода 1929–1932. Като първа и най-важна от тях се сочи икономическата криза, която започва в САЩ, но води до изостряне на обществените конфликти в Европа. Като ефект от нея Вилкон вижда политическата радикализация (комунизъм, фашизъм), като по-опасен е фашизмът с крайния си национализъм и антисемитизъм. Третият вид криза е светогледният (морал, религия, философия), който бива преживян като криза на културата (Wilkon 2016: 47–48).

Историко-политическата ситуация на Полша в междувоенния период на пътя от Първата към Втората световна война³ е напрегната и тревожна в национален и европейски контекст. Току-що възродената суверенна държава в края на Първата световна война след 123 години политическо небитие (поделена между Прусия, Австрия и Русия) отново се озовава между немския и руския натиск. Решаваща за това е нейната средноевропейска геополитическа позиция, стратегическа за Изтока и Запада на Европа. Полша стои както на пътя на търсещата реванш Германия и Източния план на Хитлер за „жизнено пространство“, така и на пътя на т.н. Червен коридор на Болшевишката революция и планове на Сталин за съветизиране на Средна Европа – конфликт, ключов за цяла Европа. Политиката на баланс между двата врага, която завещава в края на живота си първият държавен глава на независима Полша и герой от Полско-болшевишката война – маршал Юзеф Пилсудски (1867–1935), се оказва трудна и в крайна сметка неуспешна и трагична.⁴ Двете тоталитарни държави се съюзяват, за да нанесат общ удар срещу нея през септември 1939 г. и да започнат с т.н. Септемврийска кампания Втората световна война.

През 30-те години излиза серия книги на политици и политически писатели, които чертаят катастрофични прогнози за бъдещето и отправят предупреждения. През 1934 г. малко след сключения пакт за ненападение с Германия се появява „Бъдещата война“ (Przyszła wojna) на генерал Владислав Шикорски – в нея бъдещият премиер на Полша от емигрантското военно правителство „описва“ като неизбежна следващата световна война на базата на сериозен и подробен анализ най-вече на

³ Поради процесуалната връзка между тях Норман Дейвис нарича „Втората „Тридесетгодишна война в Европа опера с две действия и дълъг антракт“ (Дейвис/Davies 2007: 137).

⁴ Полският историк Йежи Красуски определя периода 1919–1945 като време на „трагическата полска независимост“ в едноименната си книга „Трагичната полска независимост: външната политика на Полша през периода 1919–1945“ (Krasucki 2007).

въоръжаването на Германия и на всички аспекти на милитаризация в нейното развитие. Предупреждения за приближаващата война отправят и трима политически писатели и публицисти – Адолф Бохенски (1909–1944), Владислав Студницки (1867–1953) и Станислав (Цат) Мацкевич (1896–1966), който е премиер на полското правителство в изгнание за 1954–1955 г. Пшемислав Мосур-Даровски ги определя като „хората, които предвидиха катастрофата от 1939 г.“ (Mosur-Darowski 2019). Три техни книги съдържат прозорливи анализи и прогнози: „Между Германия и Русия“ (Między Niemcami a Rosją) (1937) на Адолф Бохенски, „За приближаващата Втора световна война“ (Wobec nadchodzącej II wojny światowej) (1939) на Студницки и „История на Полша от 11 ноември 1918 до 17 септември 1939“ (1940) на Цат-Мацкевич (Historia Polski od 11 listopada 1918 do 17 września 1939). „Полша би могла да избегне поражението, ако лицата, отговорни за полската политика, бяха взели под внимание книгата на Адолф Бохенски⁵, писател и публицист, пишещ в полската предвоенна преса под редакцията на Йежи Гедройч – отбелязва Мосур-Даровски. – [...] Бохенски обяснява в своята творба, как е ситуирана Полша точно в този момент върху картата на света“⁶ (Mosur-Darowski 2019). Отразените в посочените книги предвиждания и предупреждения имат своя творчески аналог във всички жанрове на художествената литература и нейните синкретични форми с другите изкуства.

Традицията на пророчеството, характерна за полската литература от времето на Романтизма, преминала през есхатологичните видения при поетите от края на XIX в., достига тъмен апогей. Фазата на многообразния междувоенен катастрофизъм,

⁵ Адолф Бохенски (1909–1944) е писател и публицист, считан за един от най-талантливите политически писатели. Завършва дипломатическо образование във Франция и магистърска степен в Львов. Публикува в списанието под редакцията на Йежи Гедройч „Бунт младих“ („Bunt młodych”, в превод „Бунтът на младите“), създадено през 1931 и преименувано през 1937 в „Политика“.

⁶ Всички преводи от полски в текста са на автора на студията, М. Григорова.

предусещащ апокалипсиса на войната. От една страна, той присъства като общ статус на литературата между войните, от друга – като течение, ситуирано в литературната история във връзка с т.н. „поколение на третия израз“ (равнозначно с Поколение 1910) и литературните групи от второто десетилетие на периода. Катастрофизмът има своите колективни и индивидуални проявления. Едни от най-триумфалните му изяви са персонални, възплетени в оригинални до степен на изключителност творчески светове и послания.

Според Кщищоф Заяс междувоенният катастрофизъм в полската литература тръгва от столичната група „Квадрига“ (Kwadryga)⁷, създадена около едноименното списание през 1927 г. и ситуирана като опозиция на водещите до този момент групи – варшавската „Скамандер“ (Skamander) и краковската „Звротница“ (Zwrotnica) (т.н. Първи авангард). Заяс се опира на идеята на Милош за отмирането на оптимистичните тенденции, защитена в есето му „Гледна точка, или за т.н. Втори авангард“ (Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie) на песимистичната и мрачна тоналност и апокалиптичната визийност, владееща поезията на творците от „Квадрига“ (Zajas 2006: 75–113)⁸. В поезията на „Квадрига“ изплуват две водещи индивидуалности – почти непознатият в България Владислав Себила (разстрелян при Катин), главен редактор на повече от броевете на сп. „Квадрига“ и много по-познатият и превеждан у нас (главно от Първан Стефанов) сътрудник на списанието през 20-те години Константи Галчински.

⁷ Неин инициатор е Станислав Ришард Доброволски (1907–1985), а в групата влизат Станислав Чешелчук (1906–1945), Стефан Флуковски (1902–1972), Александър Малишевски (1901–1978), Нина Ридзевска (1902–1958), Владислав Себила (1902–1940), Влоджимеж Слободник (1900–1991), Луциан Шенвалд (1909–1944). На „Квадрига“ сътрудничат още Мариан Пехал (1905–1989), Швятопелк Карпински (1909–1940) и Константи Илдефонс Галчински (1905–1953).

⁸ Текстът е публикуван със съкращение на български в превод на В. Маджарова (Начева), вж. Заяс 2018: 43–44.

Тереса Вилкон говори за катастрофични идеи и мотиви, които присъстват още преди формирането им като течение в полската литература на 30-те – равноправно на другите течения в междувоенната литература и най-характерно за групите „Жагари“ (Żagary) и „Волин“ (Wolin), а също и за Люблинския авангард. В европейски контекст те се появяват в руслото на „тенденцията към предвиждане на тоталното унищожение на света, която се забелязва ясно в културата на прехода от XIX и XX в., особено след публикацията на Освалд Шпенглер „Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1918–1922)“ (Wilkon 2016: 6). Голямо значение има живият „опит“ от Първата световна война, в която участват някои от творците. Защото, както сочи Панайот Карагъзов, „през ретроспекцията на предишната военна касапница поетите от Втория авангард визират нови невиджани зверства като Холокоста и масовите братоубийства. Юзеф Чехович дори представя визиите като нещо, което вече се е случило“ (Карагъзов/Karagyzov 2019: 46).

Метеорологичните метафори на Милош и Чехович

В изпълненото с историческа и политическа динамика полско двадесетилетие Полша навлиза в европейското време, което историкът Норман Дейвис определя като „надигащата се буря“ (1936–1939) в политическия живот, водеща към неизбежното избухване на войната (Дейвис/Davies 2007: 144). Но облаците над Европа се събират по-рано. „Поетите и писателите интензивно търсят изразни средства, адекватни на „облаците“, които се събират над Европа – пише Тереса Вилкон. – Сред полските творци се формира истински елит – достатъчно е да споменем няколко от тях: Витолд Гомбрович, Станислав Игнаци Виткевич, Бруно Шулц, Чеслав Милош, Юзеф Чехович, Константи Иделфонс Галчински, Мечислав Яструн, Владислав Себила“ (Wilkon 2016: 7). „Големите новатори“, както Йежи Квятковски определя Шулц,

Виткевич и Гомбрович, са и големи катастрофисти. В характерната за Шулц и Гомбрович „контраценностна“ тенденция полският историк вижда „връзка с усещането за криза и с критиката на съвременната култура“ (Kwiatkowski 2002: 339).

Порочната инерция в историята неудържимо препуска в грешната посока под небе с надвисващи облаци. Облаците са катастрофична метеорологична метафора, способна да улови бъдещата буря дори в привидно пейзажни стихове, каквито са едноименните стихотворения „Облаци“ от поетическия том на Чеслав Милош „Три зими“ (1936) и споменатия последен (седми) том на Юзеф Чехович, излязъл през фаталната 1939 г. „Камъни без тежест“, които „виснат ниско“, са облаците при Чехович, „облаци страховити“, „страшни“, предизвикващи вихър вътре в поета, са облаците при Милош⁹. В стиха на Милош катастрофизмът не е пряко манифестиран като визия на унищожението, а както отбелязва Ян Миклас-Франковски, той „присъства в стиха „подкожно“, функционира в неговите по-дълбоки пластове“, той е „всеприсъстващ, но недоизречен“, „ужасът на унищожението е сигнализиран от единични акценти“ (Miklas-Frankowski 2013: 603). В стихотворението на Чехович облаците функционират по същия начин, дискретната тревожност на това и други пейзажни стихотворения съседства в предсмъртния му том с открито апокалиптични стихове като „Печал“ (Żal), „Траурна молитва“ (Modlitwa żałobna), „Песен за лошата буря“ (Piosenka o niedobrzej burzy). В „Песен за лошата буря“ се появява метеорологичната метафора на бурята:

ой, зашумяха хмелът и лозята
 тъмно, тъмно
 лазурен град изляха небесата
 над хълма
 ...

⁹ Вж. превода на едноименните стихотворения от Първан Стефанов (на Чехович) и Вера Деянова (на Милош) в: Полската литература между двете световни войни. // *Литературен вестник*, 2018, № 34, 47–48.

ой, цвят окапа в таз сива буря
и листи, листи
в ковачницата чук плуга удря
с огнени искри

...

свирецо цветен, с дъжда градоносен
защо ти свири, свири
да беше любил цигулката си нощем
да беше следвал сребърната диря
(Czechowicz 1955: 215, прев. М. Григорова)

Сънят на Милош

„Разпространен е възгледът, че организъмът на поетите е особено чувствителен към бъдещето, че предусещат онова, за което другите са все още слепи – пише Чеслав Милош в своята пространна студия за Чехович¹⁰, загинал в Люблин по време на бомбардировките от 1939 г. – Това мнение изглежда оправдано“ (Miłosz 1981: 19).¹¹ В епилога на студията си, във фрагмента „Смъртта на Чехович“ Милош описва свой сън от 1938 г.: „Една сутрин през 1938 г. разказах на Чехович своя сън. Видях къща, едната ѝ стена беше стъклена, някакъв монголец свиреше на цигулка зад стъклената стена, това беше той, Чехович. Зву-

¹⁰ Известно е, че Милош и Чехович са свързани от душевна близост и творческо приятелство. Александра Швагжик ги определя като „тихи катастрофисти“ заради сходната чувствителност на лирическия субект и сходния поетически език (Szwagrzyk 2015: 65–71).

¹¹ В студията си, публикувана за пръв път в емигрантския месечник „Култура“ през 1954 г., Милош обръща внимание на пограничния и селски свят на Чехович, на влиянието на поезията на Есенин и други руски поети върху първите му опити, на интереса му към Томас Елиът. Верен на персонализма на възгледите си, подчертава своята и на Чехович непринадлежност към определена група идеи като синоним на свобода. През 1937 г. Чехович публикува ласкав текст за Милош, за първия му том „Три зими“.

кът не стигаше до мен. Премълчах, че в съня ми къщата се наричаше „Домът на мъртвите“, а лицето на свирещия монголец сякаш се разлагаше. Моето въздържание се дължеше на това, че познавах неговата obsesия на тема внезапна смърт. През онзи 9 септември 1939 г. той оставил за миг приятелите си на претъпканата с минавачи улица на Люблин и се отбил при фризьора. Внезапно започнала бомбардировка. Тялото му било разпознато по малкия червен английски речник, който носел със себе си. Бил погребан в родния си град“ (Miłosz 1981: 48). Публично разказаният сън на Милош принадлежи към текстовете, които разтърсват с провиждането си.

Не по-слабо въздейства поетическото видение за собствената смърт на Чехович в „едно от най-изразителните (и най-забележителните) катастрофични стихотворения, съдържащо формула на предстоящото унищожение [...] и визия на бъдещата война“ (Kwiatkowski 2002: 189) – стихотворението „Печал“ от последния му том „нота човешка“, публикуван малко преди да загине. В него поетът преживява собствената си смърт като множествена, а множествената – като собствена във вече започналия и все по-разрастващ се кошмар на унищожението:

Размножен чудодейно във всички нас
ще стрелям по себе си и ще мра многократно
аз, който плуга си притискам към браздите
аз, над съдебни книги адвокат
задушаван от вик и газ
аз, спяща сред лютичетата
и дете жива факла
и улучен от бомба на пейката в храма
и подпалвач обесен
аз, черен кръст върху списъците
о, жътва, жътва на гръмове и блясъци

ще изчезне ли ръждата от братска кръв върху ръката
изкривена

преди колоните на столиците да се въздигнат над мен
ще връхлети тогава виелица от лястовици
ще просвисти крило от птича тъма над главата ми
но върви, върви нататък
(Czechowicz 1955: 199, прев. Маргрета Григорова)

Стихотворението на Чехович съдържа поток от поетически асоциации към вече станали събития (Кристалната нощ), библейски мотиви (Потопът, Откровението на св. Йоан), образи на бъдеща братоубийствена смърт, предчувствие за собствена. Лястовиците се асоциират с бомбардировачи. От голямо значение за чувствителността на Чехович към войната е опитът му от Първата световна война. За Йежи Квятковски той е „един от най-сугестивните катастрофисти“, представляващ „типичен пример за поет на двете войни, при когото предчувствията се наслагват над спомените“ (Kwiatkowski 2002: 188).

SOS Европа!

Катастрофичен и предупредителен е и гласът на футуриста Анатол Стерн. През 1929 г. е завършена, въпреки неочакваните перипетии, визуалната поема „Европа“, чиято текстова основа е негово дело. По думите на Пшемислав Строжек това е „една от най-важните творби на полския и международния авангардизъм“ (Strožek 2017)¹², синтез между текст, филмов фотомонтаж (с вградена филмова снимка на Чарли Чаплин) и рисунка. Поемата е плод на симбиозата между поет и художници, популярна форма на съвместно творчество през двайсетилетието. Текстът на Стерн е визуално допълнен от художника Мечислав Шчука, лидер на конструктивизма, който загива при изкачване в Татрите две години преди да бъде завършена, а приятелената с него

¹² Строжек прави паралели с чешкия авангардизъм.

художничка Тереса Жарноверувна (1897–1949) създава корицата след смъртта на Шчука. Стерн публикува текста първоначално в люблинското списание „Рефлектор“ (Reflektor) през май 1925 г., в същия брой, в който са публикувани стихотворението „Смърт“ на Чехович (където също се проявява характерната за Чехович визия на множествената идентичност), стихове на Юлиан Пшибош, „Разказ за новия Робинзон“ на Конрад Белски. Разширена версия на „Европа“ излиза през 1927 г. в списанието „Бег до бегуна“ (Beg do biegun, заглавие, съдържащо игра на думи, което значи „Тичане до полюса“).

Поемата е антивоенен протест срещу моралната и политическата криза на Европа, срещу експлоатацията, национализмите и войната. Пшемислав Строжек отбелязва, че за Стерн новата поезия трябва да бъде ангажирана, че „Европа“ „се счита за „протест срещу войната, която превръща хората в пушечно месо и бездушни автомати. Поемата е насочена срещу актуалната политика на цяла Европа, която преживява огромен кризис“ (Strožek 2017). Аларменият вик на творбата се излъчва и от колажите на Шчука, в които основно място заема черната карта на Европа с надпис SOS, където „О“ е на мястото на Полша, а силуетът на Европа е пясъчен часовник, заобиколен от море от кръв. Край него стоят портретът на Петрарка и иконата на Богородица с израз на ужас. Жарноверувна включва в корицата образ на маймуна в горния десен ъгъл, а в лентата под надписа са колажирани сцени от филма „Тайните на душата“ на австрийския режисьор Георг Вилхелм Пабст (1885–1967), известен с психоаналитичната си концепция.

Текстът на поемата се самообявява за филм, дефинира себе си за кинематографична визия на войната:

Филм за световната война
реализатори
оператори
ослепели
всички надписи изтрити

няма как да се разбере
виещата жестикулация
на милиарди ръце
шаржовата игра на актьорските очи
филм на безумието,
изпълнен с червеите на цифрите
които нищо не обясняват,
бликайки
с омраза
и ужас думи
всички са червени

Но кой
Но кой
Ще се бори
За по-добрия от всички светове,
За свободното сърце на човека?
(Stern 1925: 99, прев. Маргрета Григорова)

Колективният творчески акт върху алармиращата поема продължава да се разширява. През 1931 г. Стефан и Франчишка Темерсон създават филм по нея, считан за първия значителен полски авангарден антифашистки филм. Смятало се е, че е унищожен след конфискацията му през 1940 г., но през 2019 г. е открит в немския Бундесархив, цифрово възстановен и представен на Лондонския филмов фестивал през 2021 г.

„Двата края на света“

Прекрасна илюстрация на заглушеното прогнозно-пророческо поведение на литературата е излезлият в книжно тяло през 1937 г. фантастично-сатиричен антиутопичен роман на Антони Слонимски „Двата края на света“. Две години след неговото създа-

ване, през декември 1939 г., вече емигрант в Париж, Слонимски чете като обръщение към сънародниците си най-популярното си военно стихотворение – Сирена“ (Alarm) – отзвук на бомбардировките в полската столица. Две сирени – в навечерието на войната и след началото ѝ – свързват двете творби и показват автора ѝ като творец с алармено мислене.

Романът на Слонимски се родее с катастрофичните анти-утопии на Карел Чапек, Хърбърт Уелс, Олдъс Хъксли (любими и познати на автора) и регистрира тази своя родственост чрез цитати и интертекстуални препратки в творбата. Могат да се наблюдават идентични мотиви и сюжети, а също и финални развързки и послания. Сред тях е и ролята на научното изобретение и неговите превратни употреби от различни обществени групи.

Романът на Слонимски представлява ясна диагноза на процесите, заплашващи европейските ценности и разпалващи световните войни, връщащи човечеството далеч назад, в първобитната епоха (идеята за войната като връщане към миналото и времето на пещерните хора и варварите). И като прогноза за скорошното бъдеще. Макар и да показва с пределна сатирична яснота и предупреждаващ глас унищожението на света от маниакалния стремеж към абсолютна власт и диктаторски ред, все пак завършва с надежда и мечта за мирно небе и цветни аероплани вместо заплашителното бръмчене на военните самолети. „Вярвам, че някога ще дойде време, когато аеропланите няма да се носят по небето като стоманени, сиви и страшни птици на унищожението – казва шотландският учен Панхърст на оцелелия варшавски книжар Швалба. – Аеропланите, господин Швалба, ще бъдат цветни. Оранжеви, жълти, сини и бели. Бели като гълъбицата, която Ной изпраща от ковчега“ (Słonimski 1991: 121).

Романът е публикуван първоначално като четиво с продължение във водещия обществено-културен седмичник „Вядомошчи литератке“ (Wiadomości literackie, 1924–1939), либерална варшавска медия, в която редовно публикуват творците от челната група в началото на междувоенния период – „Ска-

мандър“ (затова седмичникът се счита за приемник на едноименното списание на групата). Сред тях видно място заема Слонимски, един от най-дръзките скамандрити и първоосновател на групата, автор на скандалната „Черна пролет“. Признат за един от водещите междувоенни творци на Варшава, наречен още „еретикът от амвона“ (по заглавието на една от книгите му) (Kuciel-Frydryszak 2012), той е определян като творец с много лица и нееднократно е обект на противоречиви и парадоксални оценки. Слонимски води влиятелната „Седмична хроника“ във „Вядомошчи литерацке“, с което силно припомня ролята на Болеслав Прус като варшавски хроникьор и фейлетонист от времето на позитивизма (Прус с „Кукла“ също фигурира в романа като любима творба на Швалба). Поетът от „Скамандър“ публикува там и репортажите си „Моето пътуване в Русия“ (Moja podróż do Rosji, 1932), които си заслужава да бъдат четени като контекст на „Двата края“¹³. Текстовете на Слонимски са наситени с политика, той е постоянен наблюдател, анализатор и поет на политическия живот и следи отблизо развоя на двата тоталитаризма (фашизъм и комунизъм) от началото на пътя си.

Неговият роман-памфлет очевидно възниква в обкръжението на споменатите публикации. Творбата обаче не печели съвременното внимание на критиката. След войната не е преиздавана, а в това най-вероятно са намесени идеологически причини, въпреки че авторът ѝ е припознаван като певец на пролетарската революция. Творчеството му обърква критиката

¹³ В тях Слонимски описва впечатленията си от военния ред в Москва и култа към вожда, от фигурата на Сталин (когото сравнява с бик), описва и срещите си с писатели (Пастернак, Маяковски, Леонов). Още в първия репортаж говори за нагласите, с които пътува за Русия, като задава въпроса дали е подвластен на буржоазната, или на съветската пропаганда, дали отива в страна на живия социализъм, или на съветския терор, дали ще намери истината. Една от намерените истини е свързана с милитаризацията на живота. „Не съм преживял и един ден в Москва, без да срещна отряди с маршируващи войници, не съм виждал небето, свободно от бръмчащи над града самолети. [...] Армията възпитава определен тип човек. Човека на миналото“ (Słonimski 1932).

и нееднократно е обект на парадоксални оценки и обвинения (вкл. в антисемитизъм).

За преоткриването на романа има голяма заслуга Марта Вика, която му отделя подобаващо място в книгата си от 1989 г. „Гласове на различни поколения“ (Głosy różnych pokoleń). Тя поставя текста на Слонимски до признатите катастрофични визии на Виткаци, като се подчертават различните им школи на мислене и различните им наративи за бъдещето на цивилизацията: „Неговата прогноза за бъдещето на цивилизацията, подвластна на натиска на диктатурите и масите, е също толкова драматична, колкото и тази на Виткаци, макар и да се е формирала в друга школа на мислене“ (Wyka 1989: 40). Но, както обръща внимание Марта Вика, Слонимски „вярва в това, в което Виткаци тотално се съмнява“, и „обрича своето съвремие на унищожение, понеже иска да запази всички тези ценности, в които вярва“ (Wyka 1989: 34). Освен, че е късно реабилитиран текст в Полша, романът на Слонимски е непознат в България.

Две години след интерпретацията на Марта Вика излиза обновеното второ издание на творбата с послеслов на писателя сатирик Антони Марианович (1923–2003), който помни първото издание и се познава лично със Слонимски. В коментара си за романа той описва впечатленията си от три показателни срещи с книгата – преди войната, след войната и по повод новото издание. Започва послеписа си с преразказ и с акцент върху куриозното впечатление от корицата, която представлява колаж на прочутите през тридесетте години графици Леви-Хим и няма пряка връзка с фабулата. На корицата се вижда площадът на Пилсудски във Варшава с лежащия на жълтия си диван герой на творбата Швалба (един от двамата оцелели варшавски граждани), а в далечината се открояват „фрапиращо реалистичните“ руини на Европейския хотел и на сградата на бул. „Краковске Пшемещче“ 40, където преди войната се е помещавала редакцията на вестник „Куриер Варшавски“, а днес има паметник на Прус. „След години – пише Марианович, – когато тази картина стана действителност, аз я възприех като нещо очевидно и неизбежно в най-пълна степен,

нещо, за което предварително знаех... [...] След войната, когато „Двата края на света“ отново се озоваха в ръцете ми, признах сам на себе си, вече без тези асоциации, че преживеният от човечеството ужас не може да бъде изразен чрез никаква литературна метафора. Едва напоследък, при поредния прочит на романа, половин век след написването му и повече от десет години след смъртта на автора, си дадох сметка за непреходната стойност на „Двата края на света“ и поразителните характеристики на тази забравена творба от писателското наследство на Антони Слонимски“ (Marianowicz 1991: 123).

В цитирания коментар са ясни акцентите върху събднатата прогноза и върху стойностите на романа, преодолели времето. В продължението на оценката творбата се явява израз на споменатото алармено писане и мислене на автора (характерно за Слонимски) в контекста на 30-те, когато авторът е един от водещите журналисти във Варшава, намира се „на върха на кариерата си“ и политиката играе водеща роля в публикациите му. „Най-много се четяха, разбира се, неговите „Кроники Тигодньове“ (Kroniki Tygodniowe) – пише Марианович, – извор на вдъхновение за прогресивната полска интелигенция – повечето читатели на „Вядомошчи литерацке“ започваха от тях четенето на седмичника. Тези хроники бяха чудна смесица от несравним хумор и леко старомодна възвишеност и в тях пулсираше политическият живот, те най-пълно изразяваха тогавашната позиция на Слонимски хуманиста, пацифиста, либерала, непримирим враг на тоталитаризмите от всякакъв род. Нарастващата заплаха от хитлеризма, а и активността на родните му привърженици изискваха постоянно противопоставяне (неговото „моля да се помни, че бях против!“), задълбочаваха чувството на безсилие и усамотение“ (Marianowicz 1991: 123). Според Марианович романът не е бил оценен своевременно по две причини – прозата на Слонимски попада и в сянката на политическата му журналистика (за читателите е трудно да бъде отграничена от нея, тъй като имат сходен език и стил), и в сянката му на популярен поет.

Как изглежда краят на света според Слонимски? Той е насрочен за 30 юни 1950 г. от „Бога и твореца на новото човечество“ (както нарича себе си) германеца Ханс Ретлих, собственик на земевладение близо до селището Рубен, Дания, маниакален луд, бивш военен от Първата световна война, впоследствие привърженик на националсоциалистическата партия на Хитлер, но също и бивш неуспял поет, драматург, за когото унищожението на предишното човечество и създаването на ново е генерална „корекция“ на много нива (на Библейската версия на света, на културната история на човечеството), опряна на природата, реализация на стремеж към абсолютна диктаторска власт и лично отмъщение за... непубликуваните му творби. Осъществявайки плановите си, Ретлих връща човечеството много назад, към епохата на пещерния живот и първичните оръжия (идеята за варварството на войните), като сам се вживява в ролята на римски пълководец. Въвежда тотален диктаторски ред и култ към личността си като към божество. Понеже започват бързо да му липсват военни конфликти, Ретлих разселва т.н. рубенити (име на новото човечество) в различни части на земното кълбо, за да могат да влязат в конфликт помежду си. В крайна сметка, въпреки че предвижда пълна липса на фактори, довеждащи до бунт и съпротива (включително естетически импулси, както в разказа „Система“ на Карел Чапек), все пак се стига до преврат и до убийството на Ретлих.

Представената от Слонимски „биография“ на Ретлих е пълна със симптоматични моменти, авторът свързва сериозни и комични елементи в гротесково-пародиен стил и показва патологията на войната. Героят е дете на затворнически надзирател. В младостта си се увлича по литературата и философията (чете Хегел и с особена страст Ницше). Участва в Първата световна война, като бързо се издига до чин капитан. След войната става неврастеник, после наркоман, лекува се, след това се заема ревностно с политика и моралистична критика на изкуството (критикува голотата в картините). Минава през фазата на ревностния католицизъм. След депресията, причинена от смъртта

на единствената си близка особа, води разгулен живот в една хомосексуална кръчма, където облечен в рокля, се отдава безразборно“. Посещават го обсебващи сънища от войната – сънува, че хвърля ръчна граната върху група войници, че лети над огромна армия и пуска бомби, които разкъсват стотици хора. „В по-нататъшната си еволюция влиза в партията на Хитлер – продължава логичния ход на биографията Слонимски. – Много активен член е на Sturmabteilung и сам собственоръчно убива край Берлин двама преминаващи евреи, заподозрени от него в комунизъм. Става комендант на един от кафявите домове, после се издига до поста комендант на концентрационен лагер. Любимото му развлечение е да принуждава затворниците с помощта на бич да пеят хорали. Същевременно пише първите си „поеми в проза“, чийто тираж излиза в държавно издателство“ (Słonimski 1991: 33). Проблемът идва, когато се опитва да издаде творбите си на английски език и те биват отхвърлени от издателството и когато драмите му не могат да бъдат поставени на националсоциалистическите сцени. Това води до провал в кариерата и до всички по-нататъшни последствия за унищожението на света.

От личната си радиостанция, която заглушава останалите, той изпраща поредица от презрителни съобщения към човечеството, което предстои да унищожи с т.н. синьо лъчение – то поражда всяко живо същество и запазва материалната среда непокътната. „Сините лъчи ще очистят света много по-точно, отколкото некадърно устройства от еврейския бог велик потоп – прогърмява от радиостанцията си Ретлих. – Моят девиз е точност и целесъобразност. На земята ще загине всичко с изключение на това, което смятам за подходящо да бъде запазено“ (Słonimski 1991: 7). В манифеста си той описва още по-ясно какво точно възнамерява и как ще новосъздаде човечеството от избрана група хора на възраст между 12 и 15 години, „абсолютно немусикални и всичките далтонисти“, възпитавани в пълна изолация. Проектът му включва пълно унищожение на религията, изкуството и комунизма, забрана за гледане към небето (кое-

то може да събуди нездрави инстинкти). Издава 10 нови божии заповеди, които са пълна противоположност на библейските.

Първите съобщения не са приети сериозно, част от общественоста смята, че това е начало на радиопредаване по романа на Карел Чапек „Войната със саламандрите“ или сензационна радиопиеса по Хърбърт Уелс“ (което силно напомня за известната суматоха, предизвикана от радиотеатъра на Орсън Уелс от 1938 г. по творбата на Хърбърт Уелс „Война на световите“, припознат за съобщение за действителна атака). Постепенно става ясно, че „новият Ной“ не се шегува, особено след първите демонстрации на оръжието. Човечеството изпада в паника, Слонимски предава реакциите на различни обществени групи и техните лидери, в това число на националсоциалистите и Хитлер, на съветските комунисти и Сталин. Ретлих изпълнява плана си, като създава и екип от т.н. Унищожители, които по-късно убива, за да остане единствен властелин на света, но самият той е убит.

В края на творбата във Варшава се събират заедно двамата единствено оцелели варшавски жители – книжарят Хенрик Швалба и пианицата Хомяк, професор Панхърст от Единбург и влюбената в него асистентка мис Уокър. Швалба е сравнен с Робинзон, който намира своя Петкан, но това е пародийно сравнение. Тук заслужава внимание ключовият образ на „Варшавския Робинзон“, който става символ на единичните оцелели сред неброимите жертви. „Варшавски Робинзон“ е наречен и композиторът и пианистът Владислав Шпилман, чиято истинска история е двукратно екранизирана – веднъж след войната и след годините на прехода в известната екранизация на Роман Полански „Пианистът“¹⁴.

¹⁴ По тази тема е статията ми „Споделената автобиография във филма „Пианистът“ на Роман Полански (Полански – Шпилман – Шопен – Хозенфелд) (Григорова/Grigorova 2015: 353–375).

Полската Касандра в есеистиката и епистолографията на Чеслав Милош и Йежи Стемповски

Мотивът за нечутата Касандра може да бъде прочетен като невъзможност хуманните предупреждения на литературата да се намесят в политическата инерция на историята с цел предотвратяване на бъдещ гибелен катаклизъм. Същински този мотив може да бъде осмислен и бива осмислян *post factum* в ретроспективния дискурс, когато отразява факта, че предупредителните гласове не са били чути. В този смисъл полският междувоенен период е преизпълнен с гласа на Касандра, проникващ и почти всепристъпващ в литературни и публицистични жанрове и в политически прогнози. Но този глас, колкото и да е осезаем, не е бил чул. Затова и неговото дефиниране се проявява по-късно – в текстове на творци, преживели и изразили предчувствията или прогнозите на междувоенната действителност за Втората световна война.

Мотивът за нечутата Касандра е ясно формулиран и получава запомнящи се дефиниции и отражения в следвоенната есеистика на Йежи Стемповски [с псевдоним Павел Хостовец] и Чеслав Милош. „За да може Европа, разрушавана от толкова безумия, да избегне унищожението, нейните жители трябва да се научат по-добре да предвиждат последиците от действията си и да не пренебрегват този, който успява да го прави – пише на финала на „Есе за Касандра“ (Esej dla Kasandry) Стемповски. – За старите това е безразлично. Мисля за младите. Кой от тях би искал да облече плаща на Касандра, казваща на Аполон: „В този плащ той ме направи за посмешище на враговете си“ (Hostowiec 1950: 19). Есето е публикувано в брой 6 (32) от 1950 г. на емигрантския месечник „Култура“ и по-късно в авторовия сборник на Стемповски „Есета за Касандра“ (Eseje dla Kasandry) (1960), също издание на известния полски емигрантски институт „Култура“, в който Стемповски е основна фигура. В книжната издателска поредица на Института излиза и сборната му

книга с есета „От Бердичев до Рим“ (Od Berdyczowa do Rzymu, 1971), в която е публикувано есето „Европа през 1938–1939“ (Europa w 1938–1939 г.).

В сравнение с нобелиста Милош, Стемповски, един от най-добрите майстори на полска литературна есеистика от междувоенното и следвоенното време и автор на значима епистоларна литература, е слабо познат в България¹⁵. Но и някои от текстовете на Милош, за които тук ще стане дума, също не са измежду познатите и превежданите. И Милош, и Стемповски съхраняват свидетелства на други полски мислители и творци, обмислят ги и диалогизират с тях, създавайки общ интертекст, който остава във времето. Така например Стемповски съхранява мислите на историка Шимон Аскенази¹⁶, а Милош – на Мариан Зджеховски, Юзеф Чехович и Виткаци.

Марта Вика свързва предчувствията за катастрофичните събития в творчеството на междувоенните творци с „историософското страдание“, на което са осъдени, и метафизичната тревога, която не могат и не искат да избегнат. Пропито с нея, познанието на историята води до предчувствията за бъдещите мрачни събития. „Поколението не иска да си спести тези метафизични страхове, освен това, казано по друг начин, не е в състояние да го направи. [...] Трябва да помним, че дори познанието на историята носи със себе си предчувствие за бързо сбъждане на неясни предсказания. – Така мисли и Йежи Стемповски, когато разговаря с Аскенази преди войната (макар че записва този разговор по-късно)“ (Wyka 1989: 33–34).

Разговорът, за който става дума, се състои през 1931 г. пред строящия се Национален музей във Варшава и е между Йежи Стемповски и основателя на Лвовската историческа школа Шимон Аскенази. Казаното от Аскенази е цитирано и коментирано

¹⁵ Текстовете за него присъстват в българските издания на „Книги бунтовни“ на Войцех Карпински (в превод на Благовеста Лингорска, 1999) и „Автобиография за четири ръце“ на Йежи Гедройц (в превод на Силвия Борисова, 2018).

¹⁶ Шимон Аскенази (1865–1935) е историк от еврейски произход, професор на Лвовския и Варшавския университет, член на Лигата на народите.

в профетичен дух от Стемповски двукратно: в писмо до Вацлав Кошчялковски от 23 юни 1941 г. (само един ден след разрива между Хитлер и Сталин и нападението на фашистка Германия над Съветския съюз) и втори път – в прочутото му „Есе за Касандра“. „Оказа се, че да предвидиш бъдещето, беше детска игра – пише Стемповски в писмото до Кошчялковски. – Трудно е, дори и днес и даже е скучно да се опише колко точно и в детайли това бъдещето бе пред очите на всички, които искаха да положат усилие да го разчетат. Още през 1931 г. Аскенази, който стоеше с мен пред строящия се Народен музей, каза: „Хората все още имат сили да строят в този град, осъден на унищожение. Вече виждам германски летци, които хвърлят бомби над тази улица“. И след малко добави: „Повече от наивно е да се мисли, че германците могат да минат границата в Збоншин, без болшевиките да я прекратят при Барановиче. Германците ще трябва рано или късно да дойдат в Барановиче, болшевиките да излязат на среща, за да спечелят време и пространство. Дали ще влязат у нас като съюзници на Германия или Англия, зависи от това как ще се случи играта на съюзниците в този момент, но фактът на преминаването на границата не зависи от това и е прост резултат от играта на обстоятелствата, която не зависи дори и от намеренията на правителствата“ (Stempowski 2000: 132).

Колко е вярна прогнозата на такъв неслучаен коментатор като историка Шимон Аскенази, базирана на пограничията като зона на потенциална война, показва съдбата на бившето полско, белоруско днес, погранично градче Барановиче през 1939 г. На 15 септември то е бомбардирано от въздушните сили на Третия райх Луфтвафе, а на 17 септември в него влиза Червената армия, която среща решителния отпор на полската войска, но има и известна опора в местното население. Трябва да се отбележи, че Барановиче е отвоювано от полска страна в годините на възстановяваната независима територия през април 1919 г., след ожесточен полско-болшевишки сблъсък. Другото, посочено от Аскенази селище – Збоншин, принадлежи също към отвоюваната от полска страна великополска (познанска) територия в зе-

мите на Западна Пруссия през декември 1919, по време на Великополското (антигерманско) въстание в началото на междувоенния период. Прогнозата на Аскенази е ситуирана въз основа на дотогавашните събития по източните и западните граници и съседи на Полша (нейни бивши завоеватели и врагове).

Стемповски счита, че починалият през 1935 г. Аскенази „умира от мъка“ (Stempowski 2000: 132), и това се случва няколко години след проведения разговор. В „Есе за Касандра“ есеистът отделя голямо място на живота, трудовете и идеите му. Двукратното внимание към епизода и като цяло отношението към полския историк са показателни за мотива, който определяме като „мотив на неизслушаната Касандра“, формулиран от Милош в „Родната Европа“ и затвърден като концепция, към която се връща и я доизяснява в следващи свои текстове, като показва нейното присъствие в полската литература.

Катастрофичният мотив за нечутата Касандра е лайтмотивен и авторепрезентативен в мисленето и текстовете на Милош и не остава незабелязан от критиката¹⁷. Този мотив фабулира концепцията му за катастрофизма в полската литература от XIX и XX в. и за собствения му катастрофизъм. Пронизва едно от непопулярните му есета „Смъртта на Касандра“ (1945), проявява се в „Родната Европа“ (1958), „Земята Удро“ (1977), в „Пътник през света“ (серия разговори с Рената Горчинска), в интервюта.

В есето си „Смъртта на Касандра“ от 1945 г. Милош цитира написани 10 години по-рано прогностични стихове, които са като пророчески кошмарен сън.

Не, не се срамувам от това, че бях катастрофист и че неведнъж в някаква смътна или смесена форма изповядвах страха си пред унищожението – пише той. – Не се срамувам от този страх. Това написах през март 1935 г.:

¹⁷ Мотивът Касандра е обект на студиите на Пер-Арне Боден „Мотивът на Касандра в поезията на Чеслав Милош и Вислава Шимборска“ (Bodin 2018: 1–14) и Ян Миклас-Франковски „Катастрофизмът на Чеслав Милош“ (Miklas-Frankowski 2014: 61–72).

Затвори прозореца, там вървят немски Юони
и скачат в моите реки, сънната им глъб раздвижат
там дето само рибар над малката си мрежа
стоеше сред лястовици и чайки, гонещи се в кръг,
черни военни коли разораваха пасищата,
летяха огнени хоругви, чак до червено нажежена
бе стената до леглото, чашите дрънчаха на масата.
(Miłosz 1945: 7, прев. Маргрета Григорова)

Трябва да се има предвид, че мотивът Касандра засяга не само предчувствията за трагичната 1939 г. и хода на войната, а е много по-цялостна визия, касаеща ситуацията на Полша в кризиса на Европа и нейните цивилизационни ценности, в контекста на историята през XIX и XX в. Пер-Арне Боден акцентира върху двойната (не единствено германо-фашистката, но и съветската) заплаха, която Милош вижда в предвоенния катастрофизъм. „Катастрофизмът и мотивът Касандра за Милош са свързани с Втората световна война и нацисткия опит, но също така са и проекция на дълбоко изживяна цивилизационна криза от цялото човечество – пише Боден. – [...] Според него писателите трябва да поемат ролята на Касандра – да изказват предупреждение за това накъде върви историята, но трябва също да се примиряват с факта, че няма да им бъде обърнато внимание. Така според възгледа на Милош за историята, още полското съзнание през XIX век страда от комплекс на Касандра, който е бил споделен от групата „Жагари“ и Станислав Игнаци Викевич, но отхвърлен от други полски интелектуалци в междувоенния период“ (Bodin 2018: 7).

В „Родната Европа“ Милош казва: „През целия XIX век у поляците нарастваше онова, което може да се нарече комплекс на неизслушаната Касандра“ (Милош 2012: 152), и има предвид взаимната симпатия между западни философи и руския царизъм, а впоследствие и към руската революция. В „Земята Улро“ (Ziemia Ulro) четем: „Заплахите над страната – вътрешната, от икономическата ѝ слабост, и външната, както от запад, така и от

изток, навярно доведе до появата на катастрофични настроения, чиято поетическа интуиция стигна далеч. „Катастрофизмът“ по същността си се занимаваше с големия кризис на цивилизацията и малко изкуствено е да се каже, че може да бъде счетен за предсказание на Касандра, засягащо събитията през периода 1939–1945, макар че все пак Втората световна война беше единственият пожар, който щеше да трае по-дълго. Действаше също така и за комплексността на руските въпроси, най-широко казано, и много повече за самата Революция, за нейните предизвестия и наследства в литературата, за нейната страшна страна и размери можеше да отгатнеш в Полша, отколкото във Франция и Англия, особено ако живееш във Вилно, т.е. пограничието, където враждебността на белоруското село е повече от осезаема и отъждествява всичко полско с „пановите“ и запада и предизвиква тъмен страх“ (Miłosz 1977: 208).

Както обръща внимание Ян Миклас-Франковски, в мисленето на Милош кореспондират есхатологични и катастрофични мотиви, които стават обект на дискусия, а катастрофизмът му има своята система и генеза (Miklas-Frankowski 2014: 61–72). В споменатите текстове се проявяват различни същностни елементи и аспекти на тази генеза и система. За Милошовата есхатология е особено важна идеята за цикличното унищожение и възраждане, а относно катастрофизма му като психическа нагласа трябва да се има предвид, че от ранното му детство възприятието на света е подложено на трусове на войната, че биографията му подлежи на екстремна мигрантска динамика. Неговият опит на мислител и творец се влияе от културната история, но и от драмата на Литовско-полското пограничие, в което е роден и спасява в иконата на т.н. „малка родина“. Не на последно място е показателен творческо-философският диалог на Милош с мислители като Уилям Блейк, Емануел Сведенборг и Оскар Милош, който изпълва страници от „Земята Улро“ и „Родната Европа“.

Милош е не само един от главните представители на катастрофизма в поезията си от 30-те, но и един от неговите тъл-

куватели, анализатори и хронисти. За профетизма на Милош пише с точни думи Йежи Квятковски. „Става така и защото поетът успява да внуши на читателя и да го зарази със своето дълбоко убеждение за собствената си историософска интуиция, че в нея има нещо от дара на пророчеството. Тази много сериозна страна на профетизма на Милош се усеща постоянно, когато четем неговите стихове. Самият той пише *expressis verbis* за това: „Трябваше да изгубим и не знаехме това. Трябваше да изгубим и знаех това. Не признавам на Вас или себе си посвещения (напразни, а сега вече свършени) [...] Нека най-сетне добавим, че наратор в поезията на Милош е не само този, който предчувства и предсказва бъдещето, а и този, който го вижда, който сякаш живее в него, пренасяйки се от едно място на друго“ (Kwiatkowski 1981: 12).

Съществено осветление на концепцията на Милош за катастрофизма дава цитираното по-горе есе „Смъртта на Касандра“, публикувано в брой 21 на вестник „Одродzenie“ (Odrodzenie) в отговор на статията на Ян Кот „За катастрофизма“ от предишен брой (Miłosz 1945: 7). Милош споменава името на Касандра само в заглавието, но то е ключ към идеите в текста. Синоним на Касандра е метафоричният образ на нощната сова, чийто глас, считан за символ на тревожното предупреждение, не е обичан от никого. Такива сови са според Милош двама нечути и неразбрани съвременни творци, каквито са Виткаци и Зджеховски.

Есето разисква разбирането за катастрофизма, разбиране, което изненадва с амбивалентната си концепция, с припомнянето за това как разнородният и монолитен ентузиазъм на първото десетилетие след Първата световна война крие в себе си неизбежния ход към катастрофата. Ще си позволим по-дълъг цитат, за да стане по-ясен ходът на мисълта и защото текстът на есето не е превеждан. То дори и не присъства в сборни издания на есеистиката и публицистиката на полския нобелист, но за сметка на това е забелязано и дискутирано от критиката:

„Какво наричаме катастрофизъм? – пита в есето Милош. – Щом искаме да използваме тази дума, нека да кажем, че ка-

тастрофизмът е такова направление на мисълта, в чиято основа стои убеждението, че човечеството се намира пред лицето на катастрофа. Катастрофист е бил Шпенглер, когато казва, че цикълът на европейската цивилизация стига до края си. Представя фантастична историософия, на която се любува немската аристокрация. В същото време развоят на ирационалните направления във философията няма нищо общо с предвиждането на лоши последствия. Точно обратното, това е див танц на ентузиазма и оптимизма. Събарянето на разума се случва сред танци и наздравии в чест на „голия живот“, «elan vital»¹⁸ и силите, спотаени в “subliminal self”¹⁹. Вярва се, че освобождавайки скритите в човека сили, апелирайки към отвъдразумни средства на познание, се отварят вратите към нова, прекрасна епоха. Слепият оптимизъм, въпреки фактите, опиянението от стихията на живота, витализмът, това са багрите на годините след онази война. Първото десетилетие протича сред радостни възгласи. Нарастващите фашистки движения черпят в продължение на години с пълни шепи от философията на неудържимия растеж. „Скокът и юмрукът“ са обожавани от Маринети, прагматизмът на Джеймс патронира раждането на футуризма и италианския фашизъм, за тези цели са използвани Ницше и Бергсон. Съмнението в логичния ход на историческите събития не се влияе от яснотата на ума, а по-скоро съществува „висша логика“, биологична и митологична. С помощта на това „радостно знание“ са подкарвани тълпи от привърженици, обличани най-напред в цветни дрехи, а после в униформи. Никой не обича гласа на нощните сови. А такива сови има. При нас, в Полша, това са Зджеховски и Ст. И. Виткевич. Мрачните пророчества на Виткевич се опират на негативната оценка на властващите ирационални направления, макар че същевременно прилага към историята погрешен метод, близък до този на Шпенглер. Зджеховски и Виткевич, две различни индивидуалности, две поколения, свързва това, че и двамата остават встрани, че са били

¹⁸ Термин на А. Бергсон: „жизнена сила“, „жизнен импулс“.

¹⁹ Термин на Ф. Майерс: „подсъзнателен аз“.

нощни сови *in partibus infidelium*²⁰. Търпейки по тях като по две чудатости от миналото, шурмуват бъдещето крепките привърженици на ентусиазма, които не са и помисляли за някакви си там катастрофи и поражения“ (Miłosz 1945: 7).

Зджеховски, Виткаци, Чехович са фигурите, над чийто катастрофизъм нееднократно се спира Милош. Мариан Зджеховски е един от професорите във Вилнюския университет, който оставя много дълбока следа в мисленето на Милош. Той му посвещава цяла глава от книгата си „Личен дълг“ (1974) и дълго реквиемно стихотворение от късния си период. Характерен за Зджеховски е историософският катастрофизъм (религиозно оцветен), който със своя прозорлив анализ импонира на Милош. През 1935 г. Зджеховски публикува сборник по-ранни статии под показателното заглавие „Пред лицето на края“, „чието главно съдържание е – както сам казва – борбата с болшеvizма“, но в текстовете личи проекцията на времето, в което са издадени – време на двойната морална чума. „Стоим пред лицето на края на историята – пише той в предговора. – Всеки ден е свидетелство за застрашителния ход на моралната чума, която, пълзейки откъм съветска Русия, обгръща всички страни, впива се в организмите на всички народи и води до разложение [...]. Но есхатологичното чувство, което ни навестява в епохи на трусове и смазващи нещастия, не е повод да отпуснем фаталистично ръце, а е чувство, което мобилизира. Спасителят, призовавайки към царство не от този свят, в същото време призовава към борба с този свят, „със злото, в което той лежи“, със злите сили, които го управляват...“ (Zdziechowski 1938: VII).

В книгата на Зджеховски намират място раздели като „Червеният терор“, „Трагичната Европа. В защита на либерализма“, „Вестители на сатанизма в Полша“, „Как залязват цивилизациите“, „Из следвоенната немска психология“. В раздела „Трагичната Европа“ Зджеховски развива тезата, че интернационализмът на болшевиките предизвиква национализмите в Италия и

²⁰ (Лат.) „в страната на неверниците“.

Германия, че те са два фактора с огромно значение, че национализмът всъщност заема от болшеvizма неговите методи, че разкъсаната от национализми Европа не успява да се противопостави на болшеvizма и че създадената за хуманен контрол „Лига на народите“ не може да го осъществи. Един от факторите е дехристанизацията на Европа, а като изход от кризата Зджеховски вижда връщането към Бога. „С една дума Европа преживява драмата на постепенното разрушаване на илюзиите, които са ръководили живота ѝ. Избира за цел човека, т.н. човечество, разума, природата, науката, овладяването на материалния свят, благосъстоянието – всичко това са значими неща, но само като средство към окончателната цел, като път към Бога. Днес виждаме, че човекът не е добър, разумът не е безпогрешен, природата е равнодушна, науката служи за добри, но и за лоши цели, а държавата, народът, класата са тирани, на които липсва душа, а някакви незначителни сили ни водят към незначителна цел, изпадаме в дефетизъм на духа“ (Zdziechowski 1938: 120).

Всички катастрофични свидетелства на междувоенната литература, които представихме в настоящия текст, могат да бъдат мислени през мотива за нечутата Касандра, защото войната, предусетена, прогнозирана, алармирана и отречена в тях, се случва. Но те я надживяват и побеждават морално, духовно и творчески, помагат да бъде разбрано станалото и придружават паметта, белязвайки я с винаги актуален предупредителен знак.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Григорова 2015: Григорова, М. Споделената автобиография във филма „Пианистът“ на Роман Полански (Полански – Шпилман – Шопен – Хозенфелд). – В: *Научни трудове на Филологическия факултет в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“*, т. 53, кн. 1, Сборник „Б“. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 353–375. (Grigorova, M. Spodelenata avtobiografiya vav filma „The Pianist“ na Roman Polanski (Polanski – Chopin – Hosenfeld). – V: *Nauchni trudove na Filologicheskiya fakultet w Plovdivskiya universitet „Paisiy Hilendarski“*, t. 53, kn. 1, Sbornik „B“. Plovdiv: UI „Paisiy Hilendarski“, 353–375.)

- Дейвис 2007: Дейвис, Н. *Европа във война. 1939–1945*. Велико Търново: Абагар. (Davies, N. *Europa et war*. Veliko Tarnovo: Abagar).
- Заяс 2018: Заяс, К. Катастрофичната поезия. // *Литературен вестник*, 2018, № 34, 43–44. (Zajas, K. Katastroficznata poeziya. Prev. V. Madzharova. // *Literaturen vestnik*, 2018, № 34, 43–44.)
- Карагъзов 2019: Карагъзов, П. Полската поезия между двете световни войни. – В: *Полската поезия между двете световни войни. Антология*. Съст. и предговор П. Карагъзов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019, 7–48. (Karagyzov, P. Polskata poeziya mezhdu dвете svetovni voyni. – *Polskata poeziya mezhdu dвете svetovni voyni, Antologiya*. Sast. i predgovor P. Karagyzov. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridzki“, 2019, 7–48)
- Милош 2012: Милош, Ч. *Родната Европа*. Прев. М. Костова, М. Григорова. Русе: Елиас Канети. (Miłosz, Cz. *Rodnata Evropa*. Prev. M. Kostova, M. Grigorova. Ruse: Elias Canetti.)
- Bodin 2018: Bodin, P-A. The Cassandra Motif in Szymborska and Miłosz, Poljarny Vestnik. // *Norwegian Journal of Slavic Studies*, 2018, vol. 21, 1–14.
- Hostowiec 1950: Hostowiec, P. Esej dla Kasandry. // *Kultura*, 1950, No. 6 (32), 3–11.
- Czechowicz 1955: Czechowicz, J. *Wiersze wybrane*. Warszawa: Czytelnik.
- Krasucki 2007: Krasucki, J. *Tragiczna niepodległość Polski 1918–1945*. Toruń: Wyd. Adam Marszałek.
- Kuciel-Frydryszak 2012: Kuciel-Frydryszak, J. *Heretyk na ambonie*. Warszawa: W.A.B.
- Kwiatkowski 1981: Kwiatkowski, J. Miejsce Miłosza w literaturze polskiej. // *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1981, No. 4–5 (58–59), 5–26.
- Kwiatkowski 2002: Kwiatkowski, J. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: PWN.
- Marianowicz 1991: Marianowicz, A. Posłowie. – In: Słonimski, A. *Dwa końce świata*. Warszawa: Książka i wiedza, 122–127.
- Miklas-Frankowski 2013: Miklas-Frankowski, J. Katastrofizm „Trzech zim” Czesława Miłosza. – In: *Wiktor Choriw in memoriam*. Red. nauk. Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok, „Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”. Uniwersytet w Białymstoku Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, 603–617.
- Miklas-Frankowski 2014: Miklas-Frankowski, J. Katastrofizm Czesława Miłosza. // *Studia Gdańskie. Wzję i rzeczywistość*, 2014, No. 11, 61–72.
- Miłosz 1945: Miłosz, Cz., *Śmierć Kasandrze*. // *Odrodzenie*, 1945, No. 21, 7.
- Miłosz 1977: Miłosz, Cz., *Ziemia Ulro*. Paryż: Instytut literacki, 1977.

- Miłosz 1981: Miłosz, Cz. *Józef Czechowicz to jest o poezji między wojnami*. Lublin: Muzeum Okręgowe.
- Mosur-Darowski 2019: Mosur-Darowski, P. Polska na drodze do wojny. Ludzie, którzy przewidzieli katastrofę 1939 roku. // *onet.wiadomości*, 31.08.2019. <<https://wiadomosci.onet.pl/kraj/polska-1939-ludzie-ktorzy-przewidzieli-przebieg-ii-wojny-swiatowej/fmzfetv>>.
- Stern 1925: Stern, A. Europa. // *Reflektor*, 1925, No. 3, 99–101.
- Słonimski 1991: *Słonimski, A. Dwa końce świata*. Warszawa: Książka i wiedza.
- Słonimski 1932: Słonimski, J. Moja podróż do Rosji (cz. 8) Militaryzm, czyli noc ostatnia. // *Wiadomości Literackie*, 14.08.1932, Warszawa, Rok 9, No. 35 (452 sic!). <<http://retropress.pl/wiadomosci-literackie/moja-podroz-do-rosji-cz-8-militaryzm-czyli-noc-ostatnia/>>.
- Stempowski 2000: Stempowski, J. Listy Jerzego Stempowskiego do Janiny i Wacława Kościółkowskich. // *Archiwum Emigracji studia, szkice, dokumenty*, 2000, No. 3, 131–167.
- Strożek 2017: Strożek, P. *Anatol Stern, Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowierówna*, „Europa”. <<https://culture.pl/pl/dzielo/anatol-stern-mieczyslaw-szczuka-teresa-zarnowierowna-europa>>, październik 2017.
- Szwagrzyk 2015: Szwagrzyk, A. Cichy katastrofizm. Czesław Miłosz i Józef Czechowicz. // *Українська полоністика. Випуск 12, Філологічні науки*, 2015, 65–71.
- Wilkon 2016: Wilkon, T. *Katastrofizm poezji polskiej w latach 1930–1939*. Szkice literackie, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyka 1989: Wyka, M. *Głosy różnych pokoleń*. Kraków: Znak.
- Zajas 2006: Zajas, K. Poezja katastroficzna. – In: *Literatura polska. Sztuka, teatr, kino, nauka. T. 7. Międzywojnie*. Kraków: Pinex, 75–113.
- Zdziechowski 1938: Zdziechowski, M. *W obliczu końca*. Wilno: Wydawnictwo Stanisława Turskiego.