

**П.В. Рихло**

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

## **ПОЕТИКА ДІАЛОГУ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА ЯК СПРОБА ПОДОЛАННЯ КУЛЬТУРНОЇ КРИЗИ ДОБИ**

Уже в ранньому Целановому есе "Жан Жене і марення про марення" (1948), яке є внеском поета в обґрунтування сюрреалістської естетики, що приваблювала його в перші повоєнні роки, постійно спливає образ стіни, котру необхідно розбити, позаяк вона розділяє те, що природно воліло би бути разом. Світ із його численними суспільними установами й інституціями виступає тут як метафора несвободи, як в'язниця людського духу. Завдання сюрреалістського митця полягає в тому, щоб усунути ці перешкоди на шляху духовного єднання. Насамперед необхідно звільнити від пут і ланцюгів зовнішнього життя саму людину, оскільки вона віддавна перебуває "з кляпом у роті й не сміє говорити" [15, 10]. Отже, потрібно визволити уярмлену мову, що стогне під тисячолітнім тягарем фальшивих уявлень і спотворених чеснот, – як усю сферу виражальних засобів, включаючи слова, порухи й жести. Тільки тоді виникнуть умови для вільного, незашореного спілкування. "Із найвіддаленіших сфер духу з'являться тоді слова й постаті, образи й жести, мрійно завуальовані й мрійно оголені, і коли вони зустрінуться у своєму шаленому бігові, тоді народиться чудесна іскра, позаяк чуже буде повинчано з іще чужішим". Тільки тоді настане ясність, "сяйво якої не є сяєвом дня", котра буде заселена посталями, які поет не просто *впізнає*, а *вперше пізнає*" [15, 11].

У цьому ранньому есе Целан проводить ідею, яку він потім довго виношуватиме і згодом афористично сформулює в листі до Вальтера Йенса від 19 травня 1961 р., предметом якого є проблема т.зв. літературних впливів. "Впливи, – пише Целан, – це, у найживішому сенсі, зустрічі!" – і відтак трохи нижче: "Тільки повторна зустріч робить зустріч ... зустріччю" [30, 531, 533]. Мова йде про науково обґрунтоване швейцарським психологом К.Г.Юнгом явище архетипів, себто про первинні матриці людського досвіду й парадигми мислення, які існують у людини на підсвідомому рівні. Вони постають перед нами як "знайомі незнайомці", і тільки повторна зустріч із ними дає можливість усвідомити їх як уже знаних, "робить зустріч ... зустріччю". Поезію можна розглядати як посередницю в цьому процесі, вона також є формою спілкування між людьми. Для Целана, на відміну від постмодерністів, вірш нерозривно пов'язаний із автором, це той органічний зв'язок, який неможливо розірвати. Однак, як писав Целан у листі від 18 травня 1960 р. до Ганса Бендера, "поет звільняється від своєї первісної ролі причетного всевідання (Mitwisserschaft), щойно вірш насправді *постає*" [15, 31]. Тоді вірш уже вступає в інший діалог – зі своїм читачем. Але для того, щоб цей діалог

був продуктивним, вірш повинен промовляти до читача. Все єство вірша, який, зрештою, значною мірою є продуктом "ремесла" ("рукомесла", нім. "Handwerk"), прагне контакту, шукає діалогу. Щоб цей діалог відбувся, вірш повинен промовляти правду. "Тільки правдиві руки пишуть правдиві вірші, – наголошує Целан. – Я не бачу принципової відмінності між потиском рук і віршем" [15, 31-32]. Потиск рук символізує відкритість, взаєморозуміння, готовність до діалогу. Поезія в очах Целана має таке ж призначення.

Свою теорію поезії як діалогу Целан розвиває також у промові при врученні йому літературної премії вільного ганзейського міста Бремена (1958), в якій він говорить про незнищенність мови, якій довелося "пройти крізь власне безгоміння, пройти крізь жахливе оніміння, пройти крізь тисячі темряв смертоносного вітійства". Цією мовою він намагався писати вірші – "щоб говорити, щоб орієнтуватися, щоб дізнаватися, де я перебуваю і куди прямую, щоб моделювати для себе дійсність" [15, 38]. Мова навіки таврована – і травмована! – знаками часу, який наклав свій страхітливий відбиток і на поезію. Тому вірш не може бути позачасовим і, прагнучи повсякчас трансцендентності, він завжди залишається бранцем своєї епохи. Але вірш перебуває у вічному русі, він шукає свого адресата, він прагне спілкування з ним. "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 серця. Вірші мандрують так само: вони, до часу закорковані, сподіваються на щось. – На що? На щось відкрите, незайняте, можливо, на спрагле спілкування, Ти', на спраглу спілкування дійсність" [15, 39].

Поетичне слово Целана прагне бути почутим, воно жадає відгомону, резонансу. Власне, це прагнення завжди було присутнє в поезії різних епох – від "Ehgi monumentum" Горация та "Il Canzoniere" Петрарки – до "Пам'ятника" Пушкіна й "Заповіту" Шевченка. Проте в даному випадку Целан має на оці поета, який був йому особливо близьким, доля якого хвилювала його до сліз, поезії якого він перекладав і ставив ці переклади в один ряд зі своїми власними віршами – російського поета-акмеїста Осипа Мандельштама. Під впливом його статті "Про співрозмовника", написаної в 1913 р., Целан формулює основоположну думку своєї Бременської промови: поезія – це розмова поета зі своїм читачем, яка може відбутися через віки й покоління. Не літературне безсмертя цікавить його, а можливість цього довірливого діалогу. "Мореплавець, – пише Мандельштам, – у критичну мить кидає у води океану закорковану пляшку з іменем своїм та описом своєї долі. Через багато років, блукаючи по дюнах, я знаходжу її в піску, читаю листа, довідаюсь про події, останню волю загиблого. Я маю право зробити це. Я не відкрив чужого листа. Лист, закоркований у пляшці, адресований тому, хто віднайде її. Отже, саме я є тим таємничим адресатом" [4, 146-147]. Целан запозичує в Мандельштама метафоричний образ пляшкової пошти – можливо, як зауважує французька

дослідниця Мартін Брода, "дещо банальний образ, проте надто вражаючий, щоб діяти як стерте кліше" [10, 209]. Власне кажучи, у зустрічі цих двох поетів маємо найкраще підтвердження того факту, що це не просто гарна метафора. "Мандельштам, – продовжує Брода, – писав для Целана, сам того не підозрюючи: це і є визначенням співрозмовника. [...] Поклавши на кін своє життя, себто вклавши його у вірші, які диктували йому напрямок, Мандельштам багато чому його навчив. Він був дзеркалом, в якому Целан міг прочитати напрямок, який йому диктуватимуть його власні вірші..." [10, 219]. Таким чином, поезія Мандальштама і стала для Целана тою "пляшковою поштою", яка призначалася саме для нього.

Діалогічність вірша є також лейтмотивом найгрунтовнішого поетологічного тексту Целана – його промови "Меридіан" (1960), виголошеної при отриманні літературної премії Георга Бюхнера. Дослідники називають цю промову "спробою теорії лірики після Аушвіцу", пов'язуючи її у філософському аспекті з естетикою Теодора Адорно [20, 99]. "Меридіан" і справді узагальнює тривалі роздуми Целана над закономірностями еволюції вірша, його естетичний досвід як поета, його осмислення тенденцій розвитку сучасної лірики. Тут порушуються основоположні проблеми взаємозв'язку мистецтва, мови й поетичного слова, питання природи й завдань сучасного вірша, його зумовленості історичними й ідеологічними факторами, співвідношення між феноменами ліричного "я" та ліричного "ти". Разом із тим це глибокий, системний аналіз естетичних поглядів Бюхнера з перспективи другої половини ХХ ст., спроба виявити у спадщині революційного бунтаря постромантичної доби, яку Карл Гуцков називав "проміжним часом" [2, 3], елементи суголосності з повоєнною європейською дійсністю. При підготовці промови Целан спирався головним чином на твори самого письменника, ім'я якого носить сьогодні найпрестижніша в німецькомовному світі літературна премія, а також на есе Ганса Майера "Естетичні погляди Георга Бюхнера" та на матеріали його бюхнерівського семінару, проведеного в стінах École Normale Supérieure, який Целан відвідував із великим зацікавленням [20, 225]. По суті, вся целанівська промова – це насамперед діалог з Бюхнером. "Творчість Бюхнера промовляє тут, як Целан згодом сформулює це, визначаючи сутність вірша, у справі *Іншого*" [29, 32].

Целан розпочинає свою промову з розмежування мистецтва й поезії, виходячи з кількох епізодів у п'єсах Бюхнера. Мистецтво (колись його іменували ще штукою) балансує у Бюхнера на небезпечній межі з псевдоблизькою до нього штучністю (ця гра значень наявна передусім у німецькій мові, де слова "künstlerisch" і "künstlich" етимологічно споріднені, хоча загалом вони є абсолютними антиподами). "Мистецтво, це – Ви пригадуєте – маріонеткова, ямбово-п'ятистопна і – дана особливість підтверджена також міфологічною історією Пігмаліона та його творіння – бездітна істота" [15, 40]. Тут поет відсилає нас до однієї

сцени з другого акту "Смерті Дантона", в якій Камілл розмірковує про мистецтво ("...ach, die Kunst!") як про вмістилище неприродності й фальші, протиставляючи йому реальне життя [12, 39]. Іншим разом "мистецтво" з'являється у "Войцеку" на ярмарковому майдані в образі мавпи [12, 153], однак "воно те ж самісіньке, ми відразу впізнали його по "камзолу й панталонах" [12, 41]. І, нарешті, третя з'ява "мистецтва" має місце в "Леонсі й Лені", де пройдисвіт і волоцюга Валерію демонструє в королівському палаці костюмованих протагоністів – "двох всесвітньо відомих автоматів": "Пані й панове, Ви бачите тут двох осіб протилежної статі, самця і самку [...] Нічого, крім мистецтва й механізму, нічого, крім картонної коробки й годинникової пружини!" [12, 141]. "Мистецтво з'являється тут з більшим почтом, ніж досі, однак [...] воно знаходиться серед своїх, це те ж саме мистецтво" [12, 41]. Таке механістичне мистецтво не має, на думку Целана, нічого спільного з поезією, оскільки воно є тільки триумфом "ляльки" й "дроту" [12, 43].

Безперечно, що Целан знайшов в особі Бюхнера свого естетичного однодумця. Маріонеткову сутність мистецтва поет акцентував свого часу вже в ранньому вірші "Puppenspiel" (1942), а в згадуваному вище есе про Жана Жене фігурує, зокрема, критична праця Клайста "Про маріонетковий театр" [15, 8], в якій проводиться думка про несумісність природної, вродженої грації рухів і жестів із раціональним контролем свідомості [21, 324-332]. Теревені про мистецтво, які ведуться у "Смерті Дантона", викликають у поета іронічне "Про мистецтво можна говорити безкінечно" [15, 42]. Натомість йому більше імпонує позиція "глухої до мистецтва" Люсіль, "для якої мова має в собі щось персоніфіковане й відчутне на дотик" – з її несподіваною, бунтівливою, абсурдною фразою "Хай живе король!", яку вона вигукує в самому фіналі драми, коли всіх героїв революції вже страчено на гільйотині. "Після всіх проголошених з трибуни (а вона є водночас ешафотом) слів – що за слово! Це антислово, це слово, яке розриває "дріт", слово, яке більше не схиляється перед "манекенами, що стоять на кожному розі, й парадними шкапами історії", це акт свободи. Це крок." [15, 43]. Однак у цьому відчайдушному вигуку Люсіль, на думку Целана, "не уславлюється жодна монархія і немає жодних спроб законсервувати вчорашній день. Тут уславлюється тільки велич абсурду, яка свідчить про присутність людського" [15, 44]. Фраза Люсіль інтонує тільки її бажання вмерти, "це слово – суїцидальне" [23, 40]. Целан має для нього також інше ім'я. Це – *поезія*, котра протистоїть "ляльці" й "дротові", котра прагне правди, природності й хоче бути суголосною своєму часові. "Адже вірш не є позачасовим", – стверджував Целан у "Бременській промові" [15, 38]. Справжнє мистецтво пов'язане зі своєю епохою тисячами незримих ниток. "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" [15, 44]. Це твердження набуває особливої ваги в загальному

контексті поетичної творчості Целана, вірші якого нерідко прямо апелюють до злободенних проблем політичної історії ХХ ст.

Однак тема мистецтва не відпускає Целана. "Мистецтво повертається", цього разу в повісті Бюхнера "Ленц", яка також тематизує проблематику "лялькового" в мистецтві як антипод природного та креатурного". Йдеться про критерії життєвої правди, про модальності її вираження, які часто бувають майже неловимими. Під час розмови "про літературу" Ленц описує спостережену ним випадкову сценку: "Коли вчора я піднімався з долини в гори, я побачив двох дівчат, які сиділи на камені: одна з них заплітала косу, інша допомагала їй; золоте волосся спадало додолу, серйозне бліде личко було ще зовсім юне, вся в чорному, а інша схилилась над нею з такою ніжною турботою! Найкращі, найщиріші картини старої німецької школи ніщо у порівнянні з цим. Інколи хочеться бути головою медузи, щоб перетворити на камінь подібну групу й покликати людей любитися нею" [12, 94-94]. Целан підкреслює парадоксальність висновку Ленца: "Хочеться бути головою медузи, щоб ... осягнути за допомогою мистецтва природне як природне!" [15, 46]. Іншими словами – як глибоко вкорінилися в мистецтві ті ж "дріт" і "лялька", себто штучність, фальш, поза, якщо митець неспроможний правдиво відтворити найбуденнішу сцену!

Під час цієї розмови Ленц, як пише Бюхнер, "цілковито забувся" [12, 95]. Целан коментує це наступним чином: "той, хто має на оці й на думці мистецтво, [...] схильний до самозабуття. Мистецтво створює віддаленість "Я". Мистецтво вимагає тут у певному напрямку певної дистанції, певного шляху" [15, 48-49]. Себто мистецтво, справжнє мистецтво, несумісне з соліптичною самозакоханістю, з нарцисизмом. На думку Джеймса Лайена, раннім віршам Целана ще притаманна ця риса. Однак "ліричне Я в багатьох пізніших поезіях виглядає справді "самозабутиєм", і поступово нарцисичне Я ранньої лірики відступає назад і зовсім зникає. Тут можна було б згадати знаменитий вислів Т.С.Еліота про вірш як про "escape from emotion", який означає, що голос ідентифікованого ліричного героя майже повністю зникає за самим твором. Саме завдяки втраті цього впізнаваного голосу часто виникає згадана віддаленість Я, котру Целан постулює як ознаку сучасного мистецтва" [25, 209-210]. Але що це за шлях, яким повинно пройти мистецтво, щоб зберегти себе, не вдаючись "до голови медузи й автомата"? І чи повинна йти цим шляхом також література (читай поезія), якщо вона хоче й далі "запитувати"? Іншими словами – чи має право митець (себто поет) "додумувати до кінця, скажімо, Малларме?" [15, 48]. Целан має тут на увазі постулати Малларме про "чисте мистецтво", про "абсолютну поезію". Але чи веде цей шлях до звільнення мистецтва? На це багато разів повторюване в промові риторичне запитання Целан дає негативну відповідь. Як зазначає Вінфрід Меннінґгаус, спираючись на матеріали опитування паризької книгарні Флінкера (1958), "не етерне звітрювання, не просте відтворення заздальгідь даної реальності є метою його мови, а відкриття дійсності: "Дійсності немає, дійсність повинна бути

віднайдена й відвойована" [28, 23]. Самозабутий митець, перейнятий тільки своїм мистецтвом, свідомо замикається в собі, ізолює себе від світу, від суспільства, тобто позбавляє себе можливості спілкування, яке так багато важить для Целана. Не самозабуття, а очуження, звільнення свого "Я" породжує мистецтво. Целан висновує цю думку з Бюхнерівського Ленца: "...тільки часом було йому неприємно, що він не може ходити на голові". Хто ходить на голові, пані й панове, – хто ходить на голові, той має під собою небо яко хлань" [15, 51]. Лише тоді, коли від відчуття бездонної хлані під ногами забиває подих, постає поезія – як зустріч із чужим, незнаним, незбагненим. "Поезія: це може означати перехоплення подиху" [15, 52]. Тобто – звільнення від механістичної інерції існування, від утилітарних приписів і звичок, від "погляду медузи" й "автоматів". "Можливо, з цього моменту вірш є самим собою...і спроможний таким безмистецьким, вільно-мистецьким способом йти іншими шляхами, себто знову й знову йти шляхами мистецтва?" [15, 52].

Промова Целана навмисне витримана в дусі довірливої бесіди зі своїми слухачами (це засвідчують уже численні звертання "Пані й панове", які часом доводять ці формули ввічливості до іронічно-пародійного звучання) [див.: 19, 42], вона пересипана безліччю риторичних запитань і загалом створює враження не безапеляційного, вченого викладу, а спільного пошуку істини – себто принцип діалогічності іманентно присутній тут навіть на композиційному рівні. Водночас тут ведеться безперервний інтертекстуальний діалог з Бюхнером, ідеї якого стають вихідними пунктами міркувань Целана про шляхи літератури і мистецтва. "Література (Dichtung) насправді верстає "шлях мистецтва", однак лише для того, щоб подолати його, – стверджує Крістоф Паррі. – На початку своєї промови Целан вказує на різні місця із текстів Бюхнера [...] й висновує з них критичне поняття про мистецтво, яке в сумарному значенні своєю радикальністю перевершує окремі текстові пасажі Бюхнера" [29, 31]. При цьому він нерідко насичує їх новими семантичними й конотативними значеннями, яких у Бюхнера немає й не могло бути.

Повість Бюхнера "Ленц" починається фразою: "20-го січня Ленц пішов у гори" [12, 85]. У Целана ця дата викликає, попри звичну конкретизацію хронологічного аспекту твору, ще й інші асоціації: 20-го січня 1942 р. на конференції в Берлін-Ванзее за участю нацистських вождів Гейдріха, Ейхмана та ін. було прийнято ухвалу про "остаточне вирішення єврейського питання", яке передбачало знищення 11 мільйонів людей єврейської національності (за історичними оцінками, фашисти знищили близько 6 мільйонів євреїв). На думку Петера Пауля Шварца, Целан розглядає діалог насамперед крізь призму пам'яті про загиблих під час Голокосту. Діалогічна полярність "я – ти" зводиться для нього головним чином до містично-уявного діалогу між ліричним "я" і трансцендентним "ти" загиблих [33, 45]. Однією з ознак діалогічності його віршів є також оця перманентна розмова з тими, у кого навіки відібрано голос. "Можливо, не буде перебільшенням сказати, що в кожен вірш

вкарбовано своє "20-те січня". Можливо, саме це є новим у віршах, які пишуться сьогодні: те, що тут робиться найвиразніша спроба пам'ятати про такі дати? [...] Та ж вірш промовляє! Він пам'ятає свої дати, і все ж – він промовляє. Звичайно, він завжди промовляє лише у своїй власній, найсокровеннішій справі. Однак я думаю – і навряд чи ця думка може заскочити Вас зненацька – я думаю, що це споконвічно належить до сподівань вірша, саме в такий спосіб промовляти також і в *чужій* – ні, цього слова я тепер вже не можу вживати – саме в такий спосіб промовляти у *справі Іншого* – хтозна, можливо, у справі *зовсім Іншого*" [15, 53].

Так перед нами поступово вимальовується структурний рівень стосунків між ліричним суб'єктом та ліричними об'єктами, їхній діалогічний взаємозв'язок, який, на думку Целана, характеризує сучасну поезію. В контексті Бюхнерових творів *чуже* для Целана – це щось таке, що виламується зі звичного плину життя, щось неймовірне, загадкове, страхітливе. Ліричне "я" мусить пройти через нього, стати *очуженим* "я", щоб остаточно звільнитися від влади утилітаризму й прагматизму. Інакше кажучи, це шлях мистецтва, який поезія мусить здолати, якщо вона прагне йти далі. Але куди вона прямує, до кого промовляє? Вона промовляє до *Іншого*, можливо, навіть до *зовсім Іншого*. В період роботи над своєю промовою Целан читав книгу Рудольфа Отто "Das Heilige" (1917), звідки він і запозичив поняття непізнаваного й неосяжного для нас Бога – "зовсім Іншого" [16, 218]. Водночас Целан близький тут до роздумів і ментальних фігур французького філософа Еманюеля Левінаса, який розглядав акт спілкування як зв'язок між "Я" та "Іншим". Єдина праця Левінаса, присвячена Целану, так і називається: "Пауль Целан. Від буття до іншого" [коментар до цієї назви див.: 5, 152-153]. Целанівське мовлення, в якому присутні всі форми особових займенників, але найчастіше зустрічається все-таки займенник "ти", звернене "обличчям до обличчя". Існує, певна річ, також інакше мовлення – як антипод целанівського. Його Левінас називає "мовою безособовості" [5, 154]. Шлях від "буття до іншого" Левінас змальовує як магістральну параболу поезії Целана. "Вірш іде до іншого. Він сподівається зустріти його вільним і вакантним. Самотня творчість поета, який огранює коштовну матерію слів, – це акт "віднайдення" співрозмовника" [3, 32].

Таким чином, целанівська категорія "іншості" має свою градацію ("інший" – "зовсім Інший"), більше того, ці два поняття спроможні часом навіть перетинатися. "Можливо, – говорить Целан, – допустима навіть зустріч цього "зовсім Іншого" – я вживаю тут поширене допоміжне слово – з не надто чужим, зовсім близьким "іншим" – допустима знов і знов. Вірш чекає і дослухається – слова, які правомірно вживати лише стосовно живих істот – в полоні таких думок" [15, 53]. "Поширене допоміжне слово" – це субститут Бога, якого Целан не наважується назвати. Причина цього, на думку Германа Бура, полягає в тому, що "йдеться тут вже не про саму номінацію, яка в даному випадку не змогла б уникнути очуження, а про

рух "думки" в структурі модальності значень. "Зовсім Інше" не є абсолютно чужим, позаяк воно є "іншим", для означення якого слово "чуже", як зауважує Целан, вже не може більше вживатися" [14, 88].

Для Целана вірш є структурою, сповненою внутрішньої динаміки. Він рухається до "Іншого" як до співрозмовника або ж до "зовсім Іншого" як до трансцендентного, неосяжного Бога. Це нелегкий шлях, на якому потрібно здолати численні перепони, котрі стають дедалі очевиднішими. "Звичайно, що вірш – сучасний вірш – демонструє, і це пов'язане, гадаю, – позаяк все-таки лише посередньо – з труднощами словесного добору, які не варто недооцінювати, з крутішими схилами синтаксису або тоншим відчуттям еліпсисів, – вірш демонструє, і це цілком очевидно, помітну схильність до умовкання" [15, 54]. Целан озвучує тут небезпеку, яка чатує на сучасний вірш, ту небезпеку, яка спричинена всім ходом історичного розвитку людства, що стоїть нині на порозі "кінця історії". Серед причин такого явища – спотворення гуманістичних принципів, втрата духовних цінностей, занепад моралі, девальвація мови тощо. Умовний зріз духовної культури ХХ ст. засвідчує її повну дезорієнтацію. Голокост та інші злочини, вчинені проти людства, призвели до небувалого спустошення душ, утворили у сфері культури та моралі велетенський тектонічний розлом. Теодор Адорно сформулював це лаконічно й жорстко: писати вірші після Аушвіцу видається варварством. То ж які шанси залишаються після всього поезії? Чи може вона ще утверджувати себе, і якщо так, то в якому вимірі, на яких засадах, в якій ролі? На думку Целана, "вірш утверджується на краю себе самого, він волає і постійно витягує себе, щоб забезпечити своє буття, зі свого Вже-не до свого Все-ще" [15, 54]. Оце Все-ще передбачає певну тяглість, процес і, можливо, вселяє певні сподівання. Бо воно є "промовлянням". Отже, не "чистим аркушем" Малларме. Це промовляння Целан називає "актуалізованою мовою". Мовою, котра мусила пройти "крізь своє власне безгоміння", "крізь страхітливе оніміння", "крізь тисячі темряв смертоносного вітійства", як він наголошував ще у своїй Бременській промові [15, 38]. Водночас ця мова є "персоніфікованою мовою окремого індивіда – а за своєю внутрішньою суттю сьогочасністю і притомністю" [15, 55]. Целан, як бачимо, виділяє тут три неодмінні характеристики сучасного вірша – яскраво виражений авторський первень, адекватність своєму часові та переконливу присутність в її контексті. На наш погляд, тут розгорнута ціла програма виведення німецької поезії з глибокої кризи, в якій вона опинилася після Другої світової війни, задекларована не сухим, абстрактним теоретиком, а одним з активних учасників живого літературного процесу.

І все-таки основним завданням, ба навіть надзавданням сучасного вірша повинна стати його здатність до діалогу. "Вірш є самотнім. Він є самотнім і завжди в дорозі. Той, хто пише його, беззастережно належить йому. Але чи ж не схована сутність вірша саме через це, себто вже тут, у зустрічі – *в таємниці зустрічі?*" [15, 55] – запитує поет. Самотність вірша стала наслідком у край розбалансованих суспільних зв'язків, промовистим



виявом чого є дефіцит людського спілкування – у своїй паризькій самотності Целан відчував це, як ніхто інший. Отож, вірш як згусток духовної енергії здатний якоюсь мірою компенсувати екзистенційну порожнечу, міг би стати засобом взаємного зближення. "Для Целана поезія, – зазначає Мартін Брода, – є тематизацією найтемнішого, і саме тому вона може бути тільки розмовою. Вона спрямована на те, що не піддається зображенню: на ту смерть, яка дає смисл життю, у подвійному значенні цього слова – як сенсу й напрямку [...] Саме тому, що поезія є найсамотнішою, найунікальнішою штукою, вона є діалогічною. Вона потребує свідка, який відіслав би їй назад незбагнений для неї смисл" [10, 218].

Після перших критичних відгуків на "Меридіан" у пресі, серед яких був і коментар Отто Пьогтелера, Целан писав до нього в листі від 30 серпня 1961 р.: "Мені йшлося – серед іншого – насамперед про те, аби нагадати про розмову як (напевне, єдину) можливість спілкування людей (а вже потім поетів), про – тут мені дивним чином спадає на думку вичитаний багато років тому вислів із "Чарівної гори" – "сповнене передчуття й дієвої волі" обходження-зі-словами, про "кружні шляхи" зустрічі з самим собою (давній містичний мотив, чи не так?), про діалогічне у цьому всьому..." [31, 162]. Всі інші параметри вірша – а їх немало, і кожен з них має свою функціональність, – улягають для Целана функції діалогу. "Таємниця зустрічі" – цей найсокровенніший, найінтимніший вимір вірша – видається йому чи не єдиним виправданням існування поезії. "Вірш прагне до когось Іншого, він потребує цього Іншого, він потребує співрозмовника. Він шукає його, він звиряється йому. Кожна річ, кожна людина є для вірша, який прямує до Іншого, образом цього Іншого" [15, 55].

Але за яких умов може реалізуватися діалог у поезії? Чи достатньо тут лише спрямованої на ностальгійне жадання зближення з читачем інтенції поета? Очевидно, тут необхідний певний, як твердив ще Олександр Веселовський, "зустрічний рух". Целан говорить про "пам'ятливу стосовно всіх наших дат концентрацію" та про "увагу", яка (він цитує тут вислів Мальбранша, запозичений ним з есе Вальтера Беньяміна про Кафку) "є природною молитвою душі" [15, 56]. Адже при бракові такої уваги розмова може так і не відбутися або ж перетворитися на "розмову, позначену відчаєм" [15, 56]. При рецепції своєї поезії Целан завжди вимагав від читачів (і слухачів) граничної уваги, якомога вдумливішого проникнення в суть своїх поетичних рядків. Як зазначає один із найблискучіших інтерпретаторів Целанових віршів, німецький філософ і естетик Ганс-Георг Гадамер, у своїх пізніх поетичних збірках Целан наближається до "бездиханної тиші оніміння у криптично артикульованому слові" [17, 9]. Водночас він говорить про те, що ця лірика, при всій своїй герметичності, аж ніяк не може кваліфікуватися як наглухо закрита й недоступна. Просто вона вимагає "терплячого читача": "Це в жодному разі не повинен бути особливо вчений чи надмірно

ерудований читач – це мусить бути читач, який знов і знов намагатиметься *почути*" [17, 9]. Саме для такого читача й написані Целанові вірші, саме з таким читачем може відбутися сподівана розмова. Гадамер сформулював назву свого коментарю до Целанового "Кристалу подиху" як запитання: "Хто такий Я і хто такий Ти?" ("Wer bin Ich und wer bist Du?"). Це цілком слушне запитання, тому що кожен вірш Целана передбачає надто різні варіанти відповіді на нього. Але для того, щоб зважити їх правомірність, необхідно вступити з віршем у розмову. "Лише в просторі цієї розмови конститується те, до кого або до чого промовляють, воно збирається навколо промовляючого й називаючого Я. Але те, до кого або до чого промовляють, і котре, завдяки називанню, водночас трансформується в Ти, вносить у цю явину також свою інакшість. Навіть у Тут і Тепер вірша – адже сам вірш завжди має тільки цю єдину, одномоментну, пунктуальну явину – навіть у цій безпосередності й близькості він дозволяє йому, Іншому, висловлювати разом з ним найсокровенніше: свій час" [15, 56]. Така гармонія, щоправда, можлива лише за умови повного резонансу духовних світів вірша й читача. Целан вимагає від читача напруженої інтелектуальної роботи, яка спроможна забезпечити відповідний контакт. По суті, він передовіряє читачеві відповідальність за успіх чи неуспіх цього імажинарного діалогу.

Період підготовки Дармштадтської промови Целана припадає якраз на пік його захоплення Мандельштамом, то ж не дивно, що в "Меридіан" ввійшло "кілька формулювань з радіопередачі про Мандельштама" [16, 216], яка прозвучала в ефірі 19.3.1960 на "Norddeutscher Rundfunk". Зокрема, наведений вище пасаж про простір і можливості розмови з читачем майже буквально повторює фрагмент цієї радіопередачі [див.: 29, 35]. Загалом поетологічні принципи Целана демонструють, як уже відзначалося, вельми тісну суголосність із поглядами Мандельштама. Твердження Мандельштама про те, що "немає лірики без діалогу", висловлене ним у статті "Про співрозмовника" [4, 149], стало наріжним каменем целанівської концепції діалогічності. Та й у питанні про співвідношення поезії й мистецтва Целан спирається не тільки на Бюхнера, але й на Мандельштама, який пояснює у своїй статті відмінність між поезією та літературою наступним чином: "Літератор завжди звертається до конкретного слухача, живого представника епохи. Навіть коли він пророчить, то має на увазі сучасника майбутнього. Літератор зобов'язаний бути "вищим", "кращим" від суспільства. Повчання – нерв літератури. Тому для літератури потрібен п'єдестал. Зовсім інша річ поезія. Поет зв'язаний тільки з провіденційним співрозмовником. Бути вищим від своєї епохи, кращим від свого суспільства йому не обов'язково" [4, 148-149].

У "провіденційному співрозмовникові" бачить свого ідеального читача й Целан. Естетичні погляди Мандельштама, як і поетологія російського акмеїзму загалом, виявляють чимало рис подібності з целанівською поетологічною концепцією. Адже акмеїстська лірика також

була програмово зорієнтована на діалог – як "спогадуюча лірична розмова з культурою, як специфічний вияв діалогічної інтертекстуальності" [22, 490], в ній "кожне слово (голос) є евокацією та ревокацією чужих слів (голосів)" [22, 503]. Ця поезія так само густо пересипана ремінісценціями й алюзіями з чужих текстів, а цитата виступає в ній основоположною структуротворчою парадигмою. "Цитата – це цикада. Їй властиве невмовкання", – говорить Мандельштам у своїй "Розмові про Данте" [4, 218]. Ще радикальніше абсолютизує цитату А. Ахматова, коли пише:

Не повторяй – душа твоя богата –  
Того, что было сказано тогда-то,  
Но, может быть, поэзия сама –  
Одна великолепная цитата [1, 301].

У контексті таких висловлювань стає зрозумілим, чому акмеїзм знайшов у Целана (передусім через Мандельштама) такий жвавий відгук. Не в останню чергу на нього вплинула й особлива увага акмеїстів до категорії пам'яті, яку вони піднесли до рівня "генеративного принципу" й "центральної інстанції" [22, 507]. Пам'ять, як уже підкреслювалося вище, – моральний стрижень і духовна вісь целанівської поезії.

Вимоги Целана до вірша та його уявного реципієнта, як бачимо, дуже високі, адже він говорить про "вірш, якого не існує", про "абсолютний вірш" [15, 57], існування якого сам заперечує. Таке формулювання, однак, знову примушує нас згадати Малларме, а заодно й Готфріда Бенна, з яким Целан веде тут приховану полеміку. Починаючи з епохи романтизму, вірш вважався монологічним типом мовлення. Для Новаліса вірш – це цілковито автономна, закрита в собі система, "відлуння безконечності суб'єкта" [10, 211]. На монологічному характері ліричної творчості настоював, до речі, й Бахтін, протиставляючи його поліфонічній діалогічності роману. У ХХ ст. одним із найпопулярніших поборників поетичного монологізму був Готфрід Бенн, який говорить про "абсолютний вірш, вірш, позбавлений віри, вірш, позбавлений надії, вірш, адресований нікому" [9, 39]. Ганс Майер вважає "Меридіан" Целана "повною антитезою до Бюхнерівської промови Готфріда Бенна" [26, 12], в якій ідеться про поезію як "прагнення донести в монологічних спробах катарсисного звільнення болісні внутрішні надломи, комплекси, глибоке страждання" [13, 11]. Для Бенна важливий насамперед внутрішній світ поета, його психологічні прірви й безодні, які він прагне відкрити читачеві, не надто вірячи, щоправда, в можливість емоційного контакту з ним. Свій тотальний скептицизм щодо можливостей вірша як комунікативного засобу Бенн виразив і в поетичній формі, зокрема у вірші під назвою "Nur zwei Dinge" (1953):

Durch so viel Formen geschritten,  
durch Ich und Wir und Du,  
doch alles blieb erlitten  
durch die ewige Frage: wozu?  
[...]

Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,  
was alles erblühte, verblich,  
es gibt nur zwei Dinge: die Leere  
und das gezeichnete Ich [8, 129].

У цих рядках промовляє глибока резиньяція, яка доходить до апострофованого ще літературою бароко висновку: все тлін і суєта, існує тільки порожнеча й позначене стражданнями "я". У своєму крайньому вияві воно є віссю світу поета. Ганс Майєр коментує ці рядки так: "Теза Бенна має справу з поетом і певними біологічними констеляціями. Тому старіючий Бенн так цікавився фізіологією старіння та соціально-біологічним феноменом мутацій. Целанові йшлося не про поета, а про вірш. Його проблематика пов'язана не з біологією, а з мовою" [27, 1150-1151]. Мова, яка, за висловом Мартіна Гайдеггера, являє собою "дім буття", мислиться Целаном в екзистенціалістському вимірі. Звідси його постійна рефлексивність стосовно мови, втілена як у віршах, так і в поетологічних текстах. Монологізм Бенна зумовлений соліптичною зосередженістю на власному "я". У Целана простежується якраз протилежна перспектива: від "я" до Іншого.

У цьому контексті певним дисонансом може видаватися праця Юдіт Ріан "Монологічна лірика. Відповідь Пауля Целана Готфрїду Бенну", авторка якої доходить висновку, що діалогічність, яку Целан постулює у своєму "Меридіані", обертається, зрештою, монологічним принципом, позаяк ліричне Ти по суті фіктивне й виявляється лише поетичною проекцією ліричного Я. Щоправда, ця монологічність не замкнута в собі, як у Бенна, а здатна виходити за свої межі. Отож, "діалогічна" лірика Целана, на думку дослідниці, загалом не спростовує тезу Бенна про "монологічний вірш", а тільки радикальніше підтверджує її [32, 281]. Тут варто зазначити, що в "Меридіані" Целан не вступає в пряму полеміку з Бенном, а окремі латентні контрверсії, які стосуються монологічного принципу чи абсолютного вірша, мають радше спорадичний характер. Як підкреслює Марліз Янц, "теорія Бенна про монологічний характер вірша в принципі не критикується Целаном, а тільки розширюється твердженням про те, що "мова індивіда", будучи креатурною, єднає його з іншими креатурами, і в цьому сенсі є "розмовою". Принаймні з діалогічністю Бубера, на яку так часто посилаються, Целан не має нічого спільного" [20, 227].

На наш погляд, остання теза висловлена тут з надмірною категоричністю, яка легко спростовується, якщо порівняти головні принципи діалогічної теорії Бубера з целанівською поетичною концепцією. У своїй праці "Я і Ти" (1957) Мартін Бубер переконливо обґрунтовує глибинні філософські та психологічні засади взаємовідносин між "основоположними словами" ("Grundworte"), які характеризують мову людини, показуючи амбівалентність її світосприйняття. "Світ видається людині двояким відповідно до її двоякого становища. Становище людини є двояким відповідно до двоякості основоположних слів, які вона

промовляє. Основоположні слова не є окремими словами, а словесними парами. Одне основоположне слово є словесною парою Я – Ти. Інше основоположне слово є словесною парою Я – Воно; при цьому, без зміни основоположного слова для означення Воно, може виступати одне зі слів Він або Вона. Таким чином, Я людини також є двояким" [11, 7]. Бубер виходить тут із особливостей рефлектуючої свідомості людини, яка позиціонує себе в об'єктивному світі. Амбівалентність світу є наслідком роздвоєності людської свідомості, яка оперує основоположними словесними парами відповідно до того, куди спрямована ця свідомість. Якщо вона спрямована на діалог, то вживається словесна формула Я – Ти, коли ж мається на увазі інструменталізація зовнішнього світу суб'єктивним Я, то з'являється формула Я – Воно (Він, Вона). Конституція людського Я регламентується цим двояким принципом, тому це суб'єктивне Я завжди роздвоєне. Бубер конкретизує й уточнює свою тезу наступним афористичним твердженням: "Світ досвіду належить основоположному слову Я – Воно. Основоположне слово Я – Ти започатковує світ відносин" [11, 10]. У будь-якому випадку тут наявний діалогічний принцип, який структурує свідомість людського Я. Діалог є необхідною передумовою існування, "кожне справжнє життя є зустріччю" [11, 14]. Целан, як відомо, дуже уважно читав твори Бубера, в яких знаходив підтвердження багатьом своїм ідеям і здогадам, а деякі думки й формулювання видатного релігійного філософа були мовби вихоплені з його власних уст, як, наприклад, наступна теза з ранньої книги Бубера "Даниїл" (1913), яку Целан придбав 9 серпня 1960 р у Відні: "Всяка поезія є розмовою, позаяк всяка поезія є втіленням полярності – безпосередньої полярності душі; в цьому суть ліричної ситуації: з будь-якої пари суперечностей поет підносить один полюс до абсолюту й промовляє до нього, прирівнюючи самого себе до іншого полюсу". Цей пасаж Бубера Целан виділив кількома лініями [див.: 18, 48]. Подібний принцип структурує і поезію Целана. Американський дослідник Джеймс Лайен бачить тут безсумнівну близькість між Бубером та Целаном, але водночас вважає, що поетичні об'єкти, які Целан маніфестує як ліричне Ти, надто різні, щоб можна було звести їх до якихось окремих фігур, скажімо, "смерті" чи деяких аспектів "креативного еґо" [24, 115]. На основі рядків "Abtrünnig erst bin ich treu / Ich bin du, wenn ich ich bin" із раннього вірша "Lob der Ferne" він констатує наявність певної дистанції між ліричним Я та ліричним Ти, оскільки Я може ідентифікуватися з Ти лише за умови збереження власної ідентичності яко Я ("Я – це ти, якщо я – це я"). Бубер також розглядав цей зв'язок взаємозалежності, але не ототожнював Я і Ти, а радше ставив їх у відношення конвенціональної опозиційності: "Людина стає Я через Ти" [11, 32].

Близькість концепту "поетичної зустрічі" Целана до діалогічного принципу Бубера, щоправда, в "секуляризованому" вигляді, відзначає також Отто Пьоггелер, який заодно протиставляє цей діалогічний концепт теорії монологічності Бенна. "Нехай навіть теологічна переконаність

Бубера є чужою Целанові, – говорить він, – проте його діалогічність Целан безперечно підхоплює. Цим він аж ніяк не "розширює" монологізм Бенна, як і загалом естетичний абсолютизм, а – в радикальному редукуванні й перехопленні подиху – переверстує його в протилежну позицію. "Загратоване Я" Бенна й "мовні ґрати" Целана, які так часто співвідносять між собою, означають щось цілком протилежне: замкнене в собі ліричне Я і мову як діалогічність, котра єднає навіть крізь ґрати, котра дає змогу звучати багатозначності речей у креатурному плюралізмі" [31, 150].

Отож, Целан не прагне ні до розширення монологізму Бенна, ні до розширення мистецтва взагалі. Двічі цитує він у своїй промові гасло Мерсьє "Elargissez l'Art!", в якому вбачає натуралістські конотації, щоб тут же заперечити його, оскільки йому йдеться не про ескалацію "топосу", а про заглиблення в сутність явища. Так, абсолютного вірша не існує, "його не може існувати", проте існує напрямок руху, спроба наблизитися до внутрішньої субстанції речей, існує вічне запитання "Звідки і Куди", яке стосується й вірша. "Дослідження топосу?" Безперечно, але "у світлі Утопії". Реактивуючи етимологію цього давньогрецького слова, що буквально означає "місце, якого не існує", він намагається окреслити в такий спосіб також топос вірша, який "мав би бути місцем, де всі тропи й метафори прагнуть бути доведені ad absurdum" [15, 57]. Тут знову згадується знамените "антислово" Люсіль "Хай живе король!", яке саме завдяки своїй абсурдності та незбагненності втілює поезію. "Розширяти мистецтво? Ні. Натомість іди з мистецтвом у свою найсокровеннішу тісноту. І зробися вільним" [15, 58]. Цей висновок є немовби логічним завершенням тих думок, які Целан висловив ще в 1958 р. у відповіді на анкету паризької книгарні Флінкера. Говорячи про тенденції розвитку сучасної німецької лірики, поет зазначав, що вона йде іншими шляхами, ніж французька: "Тримаючи в пам'яті найтемніше, оточена найсумнівнішим, вона, при всій очевидності зв'язків з традицією, в якій незмінно стоїть, не може більше промовляти мовою, якої те чи інше прихильне до неї вухо все ще сподівається від неї почути. Її мова стала тверезішою, фактичнішою, вона не довіряє "прекрасному", вона намагається бути правдивою. Отож, це, якщо б мені було дозволено, не гублячи з поля зору поліхромії, пошукати потрібного слова у сфері візуального, "сіріша" мова, мова, яка серед усього іншого воліла б оселити свою "музикальність" там, де вона вже не має нічого спільного з тим "благозвуччям", яке більш або менш безтурботно звучить разом чи поряд з найжахливішим" [15, 21-22]. Цю нову поетологічну інтенцію Целан програмово продемонстрував, як відомо, вже в поетичному циклі "Engführung" з книги "Sprachgitter" (1959), який вважається своєрідною антитезою до ранньої "Фуги смерті", як і загалом у поезіях своїх пізніх збірок.

Однак іти шляхом мистецтва можна безкінечно, оскільки він включає в себе й "досяжність утопії". Часом, дуже зрідка, на цьому шляху "відкривається небо яко хлань" або ж настає "перехоплення подиху". А

загалом це "коло". Вирушивши цим шляхом, Целан двічі віч-на-віч зустрічається – при посередництві Бюхнера – з самим собою. Спершу в невеличкому чотиривірші, який стоїть на самому початку книги "Sprachgitter": "Stimmen vom Nesselweg her: / *Komm auf den Händen zu uns.* / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen." Ми пам'ятаємо бюхнерівського Ленца та його відчуття свободи в горах, тут перед нами аналогічний випадок, що підтверджує й М.Гайдеггер, коли говорить про "вибіркову спорідненість між бюхнерівським Ленцом і Целаном" [7, 80]. Вдруге – в невеличкій історії, де він "змусив одну людину йти через гори, як Ленц" (мається на увазі єдиний завершений прозовий текст Целана під назвою "Розмова в горах", що був написаний як ретроспективна проекція імажинарної зустрічі в Енгадіні з філософом Адорно). Обидва рази він писав із перспективи "свого 20-го січня" з усіма його актуалізованими значеннями. Це були шляхи, "на яких мова дістає голос, це зустрічі, шляхи чийогось голосу до сприймаючого Ти, креатурні шляхи, можливо, проекти буття, самовідсилання вперед до себе самого, в пошуках себе самого...свого роду повернення" [15, 60]. Це повернення до топосу свого духовного походження, яке забезпечує поетові зустрічі з Георгом Бюхнером та його літературними персонажами, з реально-історичним представником німецької літератури періоду "Бурі й натиску" Якобом Міхаелем Райнгольдом Ленцем (1751-1792), який, страждаючи від душевної хвороби, вів неспокійне мандрівне життя і скінчив свої дні на одній із московських вулиць, з "віднайденим тут земляком", видавцем першого зібрання творів Бюхнера Карлом Емілем Францозом тощо.

Здійснити "цей неможливий шлях, цей шлях неможливого" дозволяє уявно прокреслений меридіан, себто "щось єднальне, котре, подібно до вірша, веде до зустрічі [...], щось подібне до мови, – нематеріальне, але земне, терестричне, щось колоподібне, котре через обидва полюси повертається само до себе і притому – як це не смішно – навіть перетинає троп(ік)и" [15, 61-62]. Останнє поняття (нім. Tropen) є елементом семантичної гри, оскільки поєднує в собі як риторичне (виражальні засоби втілення переносного значення слова), так і географічне значення, що відповідає контекстуальній полісемантиці авторського визначення меридіану. Поет шукає його "непевним, позаяк тремтячим пальцем [...] на дитячій географічній карті", намагаючись у такий спосіб наблизити нас до сутності своєї поезії. "Вірші Целана, якість яких ми інстинктивно відчуваємо, – пише Крістоф Паррі, – не завжди піддаються нашому розумінню, і поет пропонує нам як єдиний орієнтир лінію на "дитячій географічній карті". Але, можливо, ця "дитяча географічна карта" є саме тим, чого ми потребуємо. "Дитяча географічна карта", на якій прокреслено целанівський меридіан, уможлиблює погляд на цей феномен з іншого боку. Йдеться не про розуміння в сенсі відкриття прихованих сігніфікатів, а про порозуміння в сенсі зустрічі й розмови" [29, 28]. Адже меридіан (circulus meridianus) як полуденна лінія на поверхні землі, всі точки якої мають однакову географічну довготу, об'єднує ті пункти, в яких сонце

одночасно стоїть у зеніті. Такі лінії допомагають орієнтуватися на землі. "Якщо об'єднати до купи всі меридіани, які сонце проходить протягом 24 годин, то матимемо форму кулі, яка є символом довершеності – абсолютного у філософії, Бога в теології, – твердить Отто Пьогтелер. – У такий спосіб Целан зміг (ретроспективно!) пов'язати інтерпретацію своєї промови "Меридіан" з висловом Кеплера, за яким Бог є кулею, а людина (котра яко поет вимірює небо й землю) – меридіаном, спроможним пізнати лише один сегмент цієї кулі" [31, 16]. У листі до О.Пьогтелера від 30-го серпня 1961 р. Целан згадував, що, повернувшись із Дармштадта, "випадково" натрапив на цю думку Кеплера, яку він по пам'яті цитує, а потім додає: "Можливо, вірші є проєкційними площинами того "гіперуранічного місцезнаходження", "безтлумачно"-осмисленого завдяки пневматичному контурові, який дістається їм, "смертно-сумлінним" [...], коли вони відкриваються в горішньому чи в долішньому напрямку. Адже існують також єднальні канали та вмістилища. Або ж зовсім просто: існує любов та її резервуари" [31, 162]. У цих словах, на наш погляд, присутній не тільки астрономічний аспект "небесного меридіану", але й алюзія містичного єврейського уявлення про маніфестації безкінечного Бога ("сефірот"), які також характеризуються в категоріях "резервуарів" та "каналів".

Целанівське поняття – надзвичайно містка метафора поетичного колобігу як рецептивного процесу, формула циркуляції текстів у просторі й часі. Як підкреслює Беда Аллеманн, "В ньому зустрічається те, що зазвичай роз'єднане й розпорошене (das Auseinanderliegende). Це не місцезнаходження у звичному розумінні, а радше динамічний принцип упорядкування поетичного досвіду. До нього експліцитно долучається також власне походження поета" [6, 162]. "Дитяча географічна карта", на яку нанесено особисті "дати", виявляється сіткою естетичних координат, яка утримує в пам'яті все почуте й побачене, прочитане й пережите і формує на його основі свою аксіологічну ієрархію. Принцип поетичного меридіану кожен раз уможлиблює "подвійну зустріч" тексту й читача та тексту й тексту, як це переконливо демонструє не тільки поезія Целана, але й сама промова "Меридіан", котра може вважатися справжньою "реконструкцією" бюхнерівських текстів. Тут Целан вдається до "читацької стратегії, яка сприймає ці тексти не як окремі дискурси, а осмислює їх в їхньому взаємному сплетінні" [29, 31]. Очевидно, що такий метод міг би виявитися придатним і в підході до його власної поетичної творчості, яка, при всій багатогранності своїх зв'язків із традицією, засвідчує дивовижну цільність основоположного поетичного жесту. Своїми поетологічними текстами Целан також запрошує своїх читачів до розмови, він мовби виставляє в них естетичні віхи, здатні вказати нам шлях до розуміння сутності цієї наснаженої складними інтертекстуальними кодами, але завжди спраглої живого діалогу поезії.



1. *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2-х т. – М.: Издательство "Правда", 1990. – Т.1 – 448 с.
2. *Карельский А.В.* Георг Бюхнер // Бюхнер Георг. Пьесы. Проза. Письма. – М.: Искусство, 1972. – С.3-70.
3. *Левинас Эманюэль.* От существа к другому / Пер. с франц. Л.Жданко-Френкель // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. Сост. и ред. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переключки. – М.: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С.31-38.
4. *Мандельштам О.Э.* Сочинения: В 2-х т. / Сост. и подг. текста С.Аверинцева и П.Нерлера; Коммент. П.Нерлера. – Т.2: Проза. – М.: Худож. лит., 1990. – 464 с.
5. *Сігов Костянтин.* Меридіан Целана-Левінаса: До типології зустрічі-крізь-розрив // Дух і літера. – 1999. – № 5-6. – С.147-156.
6. *Allemann Beda.* Nachwort In: Paul Celan. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969. – S.151-163.
7. *Baumann Gerhart.* Erinnerungen an Paul Celan. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.– 144 S.
8. *Benn Gottfried.* Gedichte. Auswahl und Nachwort von Christoph Perels. – Stuttgart: Reclam, 2000. – 188 S.
9. *Benn Gottfried.* Probleme der Lyrik. – Wiesbaden: Limes, 1961. – 48 S.
10. *Broda Martine.* "An Niemand gerichtet". Paul Celan als Leser von Mandelstamms "Gegenüber". In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. – S.209-221.
11. *Buber Martin.* Das dialogische Prinzip. – Gütersloher Verlag-Haus, 2002. – 324 S.
12. *Büchner Georg.* Dichtungen. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1971. – 189 S.
13. *Büchner-Preis-Reden 1951-1971.* Mit einem Vorwort von Ernst Johann. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1972. – 248 S.
14. *Buhr Gerhard.* Celans Poetik. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976. – 207 S.
15. *Celan Paul.* Der Meridian und andere Prosa. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. – 71 S.
16. *Felstiner John.* Paul Celan. Eine Biographie / Deutsch von Holger Fliessbach. – München: C.H.Beck, 1997. – 432 S.
17. *Gadamer Hans-Georg.* Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans Gedichtfolge "Atemkristall". – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. – 134 S.
18. *Gellhaus Axel.* Marginalien. Paul Celan als Leser. In: "Der glühende Text". Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. von Christoph Jamme u. Otto Pöggeler. – München: Wilhelm Fink, 1993. – S.41-65.
19. *Glenn Jerry.* Paul Celan. New York: Twayne Publishers, 1973. – 174 p.
20. *Janz Marlies.* Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. – Frankfurt a. M.: Syndikat, 1976. – 253 S.
21. *Kleist Heinrich von.* Werke in zwei Bänden. Erster Band. Gedichte, Erzählungen, Anekdoten. Kleine Schriften / Ausgewählt u. eingeleitet von Helmut Brandt. – Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag, 1971. – 358 S.
22. *Lachmann Renate.* Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogischer Lyrik. In: Das Gespräch. Hg. von Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. – München: Fink, 1984. – S.489-516.

23. *Lacoue-Labarthe* Philippe. Katastrophe. – In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. – S.31-60.
24. *Lyon James K.* Paul Celan and Martin Buber Poetry as Dialogue. In: PMLA (New York), (86) 1971. – Nr. 1. – P.110-120.
25. *Lyon James K.* Rilke und Celan. – In: Argumentum e Silentio: Internationales Paul Celan Symposium. Edited by Amy D.Colin. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. – S.199-213.
26. *Mayer Hans.* Der Büchner-Bazillus in unserer Literatur. – In: Die Zeit, 6. November 1964, S.12.
27. *Mayer Hans.* Erinnerung an Paul Celan. In: Merkur. (24) 1970. – Nr. 272. – S.1150-1163.
28. *Menninghaus Winfried.* Paul Celan. Magie der Form. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. – 291 S.
29. *Parry Christoph.* Meridian und Flaschenpost. Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995). Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Universitätsverlag C.Winter, 1995. – S.25-50.
30. Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie". Zusammengestellt, herausgegeben u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 926 S.
31. *Pöggeler Otto.* Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. – Freiburg; München: Karl Alber, 1986. – 423 S.
32. *Ryan Judith.* Monologische Lyrik. Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn. – In: Basis: Jahrbuch für deutsche Germanistik (2) 1971, S.260-282.
33. *Schwarz Peter Paul.* Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. Beihefte zur Zeitschrift "Wirkendes Wort" (18) – Düsseldorf: Schwann, 1966. – 63 S.

### **Zusammenfassung**

Im Aufsatz "Paul Celans Poetik des Dialogs als Versuch der Überwindung kultureller Zeitkrise" werden ästhetische und poetologische Prinzipien des Dichters erörtert, welche in seinen Essays und Reden ihren tiefen und prägnanten Niederschlag fanden. Sie werden im Zusammenhang mit theoretischen Ausführungen Georg Büchners, Ossip Mandelstams, Gottfried Benns, Martin Bubers u. a. Dichter und Denker analysiert. Die Dialogizität Celanscher Gedichte erscheint in diesem Licht als hartnäckiger Versuch, Inflation der kulturellen Werte, menschliche Entfremdung und existenzielle Einsamkeit zu bekämpfen.

Стаття надійшла до редколегії 20.09.2005