

ГУСТАВ ХЕРЛИНГ-ГРУДЖИНСКИ (Gustaw Herling-Grudziński, 1919 – 2000) е писател, публицист и критик, един от най-значимите представители на полската литературна емиграция след Втората световна война, сътрудник и съосновател на емигрантския литературен институт „Култура“ и на едноименния литературен месечник, в който са печатани разказите, есетата му и дългогодишният *Дневник, писан през нощта* (*Dziennik pisanu nocą*, 5 тома, 1971 – 1993).

Роден е в Келце, в полонизирано еврейско семейство. Непосредствено преди войната учи във Варшавския университет, като свързва литературна и конспиративна революционна дейност.

През 1940 г. е арестуван и изпратен в трудовия лагер в Ерцево, близо до Архангелск, и е освободен през 1942 г. благодарение на амнистията в рамките на договора Шикорски-Майски.

Лагерният му живот е отразен в книгата *Друг свят* (*Inny świat*, първо издание в превод на английски, 1951), публикувана на български в превод на Десислава Недялкова (2001). Включва се в състоящия се от бивши затворници Втори корпус от армията на генерал Андерс и воюва по време на Втората световна война, участва в битката при Монте Касино.

След войната решава да живее в емиграция заради комунистическия режим и съветското влияние в Полша. Първата му съпруга – Кристина, е художничка, която открива за него света на изобразителното изкуство, и той трайно завладява разказите и есетата му. Самоубийството ѝ го ранява за цял живот. От 1955 г. заживява в Неапол, като създава семейство с Лидия Кроче – дъщеря на известния италиански философ антифашист Бенедето Кроче, комуто посвещава и първият си разказ – *Несломимият княз* (*Książę niezłomny*). Първата му книга, публикувана след *Друг свят*, носи заглавието *Крилата на олтаря* (*Skrzydła ołtarza*, 1960) и е определяна като второ, метафизично раждане на писателя. В метафизичните си разкази и повести, написани в стила на постмодерния апокриф, Херлинг-Груджински черпи мотиви от действителни исторически събития, отразени в документи и хроники, от легенди и произведения на изкуството, свързани



преди всичко с Италия. Между тях са *Кулата (Wieża)*, *Пиета дел Изола (Pietà dell'Isola)*, *Второто пришествие (Drugie Przyjście)*, *Дълбока сянка (Głęboki cień)*, *Благословена, свята (Błogosławiona, święta)*, *Жертвоприношение (Ofiarowanie)*, повестта *Бялата нощ на любовта (Biała noc miłości, 1999)*.

Преводът на есето *Караваджо. Светлина и сянка (Caravaggio. Światło i cień)* е по изданието: Gustaw Herling-Grudziński. *Sześć medalionów i Srebrna Szkatulka*. Warszawa: Czytelnik, 1994.

КАРАВАДЖО. СВЕТЛИНА И СЯНКА

„Натуралист“ и „реалист“

Така го наричат през отминалото столетие и в началото на сегашното¹. „Съвременният натурализъм *stricto sensu* започва в по-суров вариант (?) от Караваджо“, пише Буркхард през 1855 година. През 1905-а Роджър Фрай го нарича „първия реалист“, *the first realist*. В литературата по-рано вече е изковано определението „реалисти“ за Балзак и Флобер, а в изобразителното изкуство то често е присъждано на Курбе. Следователно Фрай, както и Буркхард, вижда в Караваджо праотеца на жанра.

Щом трябва Караваджо да играе роля на родоначалник на „натуралистите“ и „реалистите“, то позволено ни е с чиста съвест да махнем с ръка на пристрастието към класифициращите определения. Той започва да пише в историята на живописата нова страница, която се противопоставя на всякакво лепене на етикети, загадъчна и многозначна, с много регистри, прекрачваща доловимите от окото канони както на визията, така и на занаята. И какво, като му е прикрепен етикет „реалист“? Може ли въобще да се побере в рамките на каквато и да е схема „действителността“, рисувана от Караваджо? Същия въпрос можем да зададем и във връзка с „действителността“ в романите и новелите на „реалиста“ Флобер. Когато имаме художници с ясен и определен философски профил, можем да избегнем обедняването, присъщо на манията за класифициране. Тя е твърде тясна и дори смешна по отношение на буреносните и революционни преврати в изкуството. Караваджо е революционер. Като придошла река прелива отвъд бреговете. Руши прегради и бентове. В известен смисъл самият той не може да контролира спотаената в себе си сила и плам, включително като художник.

¹ Авторът има предвид XIX и началото на XX век. – Б. пр.

*Peintre maudit, pittore maledetto*²

Откакто Верлен през 1884 г. въвежда в литературата образа на *poète maudit*, имайки предвид главно себе си и Рембо, постепенно идва модата на „прокълнатия художник“ Караваджо. „Прокълнат“ с „романтичен привкус“, което във всеки случай е по-близо до истината, отколкото безсмислието на „натурализма“ и „реализма“.

По-близо до истината от гледна точка на живота на ломбардския художник, доколкото прилагателното *maudit* в разбирането на Верлен означава нещо като височайш знак, спечелен в полето на порицанието: „диво“, самоунищожително съществуване без задръжки, свобода, смесена с рано проявен гений, подплатена с лудост, нищета, изкушения на Злото и влечение към сексуална „различност“.

Портретът на Караваджо отговаря на тези изисквания. В художническото ателие в Милано влиза като чирак на единадесет години. Сирак е. Като дете загубва семейството си от чумата в Милано. На двадесет години (а може и по-рано), след пристигането си в Рим, е вече зрял художник. По природа е необуздан, изпада за какво ли не в гняв и налита лесно на бой. Вероятно е пиел много, макар биографите му да мълчат по този въпрос. Не страни от жените, които някога са били причина за неговите сбивания, но за модели предпочита младежи с черти на ефеби³. И понеже към комплекта качества на „прокълнатия“ поет или художник принадлежи атеизмът, подозират го, че „въпреки външното впечатление“ „дълбоко в душата си“ е бил безбожник.

През 1606 г. той убива в Рим партньора си по игра на *pallacorda* (тогавашния тенис). Осъждат го задочно на смърт. Оттогава – през четирите последни години от своя живот, той бяга (Неапол, Сицилия, Малта), блещувайки да се върне в Рим. През 1610 г. папските власти му позволяват да се върне при ограничаващи условия. В Неапол испанците го арестуват по някакъв повод и под техен надзор плава с фелука⁴ към Рим. Изхвърлят го от кораба на плажа в Порто Еколе, без да му дадат куфара и обвитата в зебло картина (все още незавършения *Св. Йоан Кръстител*). Представям си как е бягал напред-назад по плажа, смазан от августовското слънце, как с пяна на уста е крещял и проклинал отплаващата фелука, как е заплашвал крадците с неотлъчната си шпага. Чак докато падне, сразен от палещите лъчи на слънцето. Напразно се е опитвал да се надигне, риейки с

² „Прокълнат художник“, изписано на френски, после на италиански. – Б. пр.

³ Ефеб (гр. ἔφηβος) – младеж, навършил пълнолетие, чиято красота съчетава нежни и мъжествени черти. – Б. пр.

⁴ Малък ветроход с коси платна, ползван често като корсарски кораб заради своята маневреност. – Б. пр.

пръстите на двете си ръце в черния пясък. Накрая се просва мъртъв в странна поза, сякаш ниската вълна на прилива е отсякла главата му.

Peintre maudit, pittore maledetto. Който е измислил този етикет за Караваджо, може би е имал пред очите си постоянно бягащия Рембо (макар и да не би могъл все още да знае, че и *poète maudit* е убил човек на остров Кипър). По-съществено обаче е друго родство между поета на светлината и художника на светлината и сянката.

Отсечената глава

Поразява предпочитанието на Караваджо към мотива на отсечената глава: Давид с главата на Голиат, обезглавяването на свети Йоан Кръстител, Юдит и Олоферн. Отсечената глава на Голиат в лявата ръка на Давид е всепризнато да се счита за автопортрет на художника. Мисля, че черти от автопортрета на Караваджо проблясват и в главите на Йоан Кръстител и Олоферн – не толкова ясно, колкото в случая с Голиат, а по-скоро като алюзия. Алюзия за какво? Караваджо е носел в себе си подкожното жило на смъртта. Виждал е самия себе си или свое подобие в лицата на мъртвите.

Главата на Голиат, безспорен автопортрет на художника, изпълнява в композицията и допълнителна роля. Тя е възплъщение на злото в ръцете на Давид, иконографския предшественик на Христос. Светлина обгръща образа на Давид: в сянката виси главата на Голиат (с рана на челото – раната на самия Караваджо след едно от сбиванията му). Част от светлината, нейният рефлекс, осветява мъртвото око на Голиат. На това прекрасно платно се е отпечатала може би най-ясно същността на живописиста на Караваджо: светлината и сянката изразяват видимия и невидимия свят. Христос е син на светлината, а художникът в маската на злото е в сянката.

Две картини

Караваджо с необикновена мъдрост оперира със светлината и сянката. Толкова необикновена и последователна, че в нея е трудно да се види единствено плод на поетическо вдъхновение. Караваджо се води от определен принцип, който ще се опитаме по-късно да разкрием. Но нека сега се отдадем първо на чистото, непомрачено от никакви размисли възхищение от две картини: *Възкресението на Лазар* в Месина и *Призоваването на свети Матей*⁵ във францисканската църква в Рим.

⁵ Караваджо рисува цикъл картини, посветени на свети Матей. В него влизат още *Мъченичеството на свети Матей* (*Martirio di San Matteo*, 1600) и *Вдъхновението на свети Матей*, известна още като *Матей и ангелът* (*San Matteo e l'angelo*, 1602). Оригиналните

Поток от светлина залива напрегнатото и все още сковано тяло на Лазар и фигурите на тези, които го държат – близките на върнатия към живот, на изтръгнатия от смъртта. Останалите присъстващи са в сянката. Контрастът, който успява да постигне Караваджо, става парадоксален – онези, другите, изглеждат потопени в мрака на смъртта, а Лазар, макар и все още мъртъв, сякаш никога не е отплавал от брега на живота. Караваджо възвръща конвенционалността на значенията, иска да каже (и според мен казва), че нашите поделби и разграничения са ефемерни: Лазар е бил жив и само заспал в момента, в който го връщат от гроба на умрелите. В първия момент това звучи нелепо, но трябва да помним колко много прави изкуството на Караваджо за заличаване на прекомерно ясните граници. В центъра на картината едната ръка на Лазар се издига нагоре с отворена длан. Тя свързва светлината и сянката и е загадъчен знак на пограничното.

В *Призоваването на свети Матей* в сянката се намира Христос, сочейки (призовавайки) осветения Матей. В тази картина ролята на дланта от *Възкресението на Лазар* изпълнява прозорецът, който е отново в центъра на картината. Той също е загадъчен знак на пограничното.

Поддържам мисълта си. Караваджо е художник на непрестанната борба на светлината със сянката. Тази борба има за него привкус на тайна, подобна на взаимното проникване между живот и смърт.

Свещецът и кардиналът

През последните години се появиха интерпретации върху подчертаната простолодност, включително и бедност в изображенията на светците (в това число на Христос и Божията майка) при Караваджо. Говори се с научен тон за движението на „пауперизма“⁶ в Контрареформацията, към което вниманието на художника е било насочено от Карл Боромей (по-късно светец) и от неговия братовчед – прочутия кардинал Федерико Боромео⁷ от романа на Манцони⁸ *Годениците*, автор на трак-

заглавия на посочените от Херлинг-Груджински картини на Караваджо са съответно *Resurrezione di Lazzaro* (1609) и *La Vocation de saint Matthieu* (1599 – 1600). – Б. пр.

⁶ Пауперизъм (англ. pauper – беден) – идейно движение, насочено срещу показната пищност на църквата. – Б. пр.

⁷ Херлинг изписва имената на двамата известни представители на знатната италианска фамилия Боромео по два начина – в италиански и полски вариант, съответно Карл Боромей/Карло Боромео, Фредерик Боромей/Федерико Боромео. Различното изписване е запазено в превода. – Б. пр.

⁸ Алесандро Манцони (Alessandro Manzoni, 1785 – 1873) – италиански писател, автор на десетки романи. Най-известният от тях – *Годениците* (*I promessi sposi*, 1842), е издаван

тата *За сакралната живопис (De pictura sacra)*. Целта на „пауперизма“ трябвало да бъде идеалът за „бедна“ църква, толкова далеч от изкушенията на великолепието и триумфализма, че да може да говори по-добре на простите сърца на Божия народ. „Бедната“ църква трябвало следователно да покаже и да разпространи бедността в иконографията. С това религиозно-живописно послание Боромейте наточили майстора от Ломбардия.

Ако това е било така, Караваджо не би срещнал толкова пречки при одобрението на картини, поръчани от различни църкви и ордени. Хипотезата за връзката на художника с боромейския „пауперизъм“ е пресилена и свидетелства за слабо познаване на темперамента на Караваджо. Стига да се загледаме по-дълго в удивителната картина *Смъртта на Богородица (Morte de la Vergine)* (противоречива картина, а към това да добавим и скандала по време на понтификата на Павел V, който е по-суров от своя предшественик – Климент VII), за да разберем, че Караваджо не е бил художник „на повикване“, привикнал към конвенционални поръчки. Има нещо трескаво и неударжимо в неговите визии, което предполага да се каже за него следното: драматург на дълбоката религиозност в живописата, много лична, в която само глупци биха могли да подушат „безбожие“. Той е протежиран от Фредерик Боромей, но кой знае дали не е бил по-силно свързан „дълбоко в душата си“ с еретика, осъден на клада.

Джордано Бруно

Техните съдби са подобни. Доминиканският монах с еретически склонности, забъркан в убийство в Рим, също е трябвало набързо да избяга и импулсът на непрестанното бягство доминира в плодоносния му въпреки това път на писател и философ чак до 1592 г., когато попада в мрежата на Инквизицията. Откарват го в Рим, където седем години гние в тъмничните подземия. След дълъг процес е изгорен на *Campo dei Fiori*⁹ като еретик на 17 февруари 1600 г.

Караваджо не е могъл да не се докосне до неговите възгледи и теории, макар и откъслечно, и особено до всичко онова, което засяга светлината и сянката. Бруно убеждава, че Бог не може да бъде „непонятна абсолютна светлина, а нейна сянка, светлина, всемир, природа, която се съдържа в нещата“. Бруно изковава и възгледа, който прави светлината „единствената субстанция, абстрактна и материална едновременно“.

два пъти в България (1957, 1977) в превод на различни преводачи, но и в двете издания фамилията на автора е изписана като Мандзони. – Б. пр.

⁹ Campo dei Fiori (итал.) – Площадът на цветята. – Б. пр.

Светлината – твърди той – не се ограничава до „открояването на фигурите, а определя и изразява тяхната телесност“. И което е най-важно, според доминиканския монах „Бог е непознаваема същност, към която човек може да се доближи само така, както сянката се доближава до светлината“. И още веднъж подчертава: „Бог, т.е. светлината, не може да бъде напълно обгърнат, човек може да се доближи до него само чрез сянката си“.

Повече или по-малко херметично, служейки си по-охотно с поетическа метафора, отколкото с философски език, Бруно помества Бога и Го търси в неизмеримо тясната линия между светлината и сянката. Мисля, че Караваджо прави същото в живописата.

*Deus Absconditus*¹⁰

Бруно ме води към Паскал, към неговата мъдра и впечатляваща мисъл, която преди години стана ос на разказа ми *Светият змей* и все повече ме очарова и възхищава. „Ако нямаше тъмнина, човек не би съзнавал греховността си; ако нямаше светлина, не би се надявал на избавление. Ето защо не само справедливо, но и полезно е това, че Бог е отчасти скрит, отчасти открит, защото за човека е също толкова опасно да познава Бог, без да съзнава нищожеството си, както и да съзнава нищожеството си, без да познава Бог“¹¹.

И Караваджо, и Бруно кръжат упорито около „отчасти скрития, отчасти открития“ Бог. Не вярват и дори не жадуват да им се разкрие изцяло, обичат посвоему отчасти скрития Бог, блуждаейки между светлината и сянката, между божествения обет и човешката нищета. И моята любов към „прокълнатия художник“ означава точно това. Мисълта на Паскал свързва убития от слънцето Караваджо и изпепеления от огъня на кладата Бруно. В последния предсмъртен миг и двамата познават само своята собствена нищета. Бог изцяло се е скрил от тях.

Morte della Vergine

Разтърсваща картина – за мен един от най-значимите шедьоври на Караваджо. Но не е толкова учудващо, че е била отхвърлена от тези, които са я поръчали, с неодобрение, ако не и с възмущение. Горко на онзи олтар, който би я представял на вярващите!

¹⁰ Deus Absconditus (лат. – „скритият Бог“) – в юдео-християнската традиция това понятие изразява представата за отдалечеността на Бога, който сякаш пренебрегва човешкото страдание. – Б. пр.

¹¹ Мисъл 586 от *Мисли* на Паскал. Цит. по превода на Лилия Сталева, Анна Сталева. Блез Паскал. *Мисли*, София, 1978, с. 243. – Б. пр.

Немлада жена, безкрайно похабена от живота, подпухнала, с изпъкнал корем като при бременност, със задебелили нозе на работеща на полето селянка. Лицето ѝ не изразява покоя и величието на смъртта, а по-скоро облекчение: за това колко страшно е изморена, говори увисналата от сламената постеля лява ръка. Нежният, фино изрисуван ореол над главата ѝ изглежда чужд и същевременно естествен. Край смъртното ѝ ложе – плач, събралите се изплакват оголената до крайност болка на съществуването, някои скриват лицето си с ръце. Вечен покой за освободената Майка Божия.

Подпухналото тяло води познавачите на Караваджо към припомняне на съвременната нему история на „светата блудница“. Катерина Ванини, младичка проститутка, съкрушена чука на портата на манастира в Сиена. Като монахиня в края на живота си се приближава до светостта, в което е бил убеден Федерико Боромео, иницирайки след нейната смърт процес по беатификация. Умира на четиридесет и четири години от воднянка. Караваджо тайно пренася воднянката на сиенската Катерина в *Morte della Vergine*.

Morte della Vergine трябва да се гледа заедно с друго платно на Караваджо – *Maddalena*. Спящата на стола Магдалена, с разтворени устни и притворени очи, с ръце, сплетени в жест на изтощение, е сродена по някакъв начин с мъртвата Пресвета Дева. Свързва ги онази болка на съществуването, чийто трън носи под кожата си Караваджо. В това проговаря и особената религиозност на художника.

Campo dei Fiori

17 февруари 1600 година. Ако денят се случел слънчев и ясен (а има и такава зима в Рим), то въображението на поета щяло да има право да покрие площада с „кошове маслини и лимони“, да „опръска с гроздов сок“ паважа, масите на прекупвачите да „обсипе с морски дарове, с шепи грозде и праскови“. Но ако в Рим денят се случвал облачен и оловносив (не дъждовен, защото кладата трябва да гори бързо и буйно), тогава се пиело вино в таверните, а не навън, кошовите с маслини и лимони били поставяни пред портите на домовете, тезгясите на прекупвачите обеднявали и опустявали. Също така димът и саждите от разпалените дърва предизвиквали кашлица и сълзене. Това всъщност с нищо не нарушава намерението на поета, който иска да покаже чрез кладата на Бруно „самотата на загиващите“ пред лицето на равнодушния, суетящ се по собствените си дела, понякога забавляващ се народ¹².

¹² Целият абзац кореспондира с известното стихотворение на Чеслав Милош *Campo dei Fiori*, в което поетът нобелист прави връзка между изгореното Варшавско гето през Втората световна война и кладата на Бруно на *Campo dei Fiori*. – Б. пр.

Поощрен от историческите сведения, аз също мисля, че денят е бил хладен и сив, без вятър и слънце, задушен и потискащ, един от онези римски дни, чиято влага пронизва до кости и забавя кръвообращението. Хората, заети с остатъците от търговията си, застанали в краищата на площада, наведени над чаша вино, чакали само едно: мига, в който пламъкът на кладата ще изтръгне вик, пронизителен вик от запаления еретик. Но той мълчал. Навярно вече догарял, както свидетелствала миризмата на горено месо във въздуха, но нито едно ухо не успяло да долови предсмъртен вик. И са имали право, три века по-късно либералните църковни отци на града поставят паметник на мълчанието, скрито под качулка, „на мястото, където е горяла кладата“.

На 17 февруари 1600 година с пълна сигурност Караваджо е бил в Рим. Но само един негов биограф споменава, че е бил видян да минава бързо през *Campo dei Fiori* и обръщайки се с гръб към кладата, да се „прекръства“. Не коленичил, само се прекръстил, пропъждайки с кръстния знак Нечистата сила.

Не вярвам в тази версия. С очите на въображението си виждам Караваджо, седящ, докато падне здрач в таверната на ъгъла на улицата, която води към площад Фарнезе, с лице, повече от гневно – яростно и неподвижно, обърнато към пламтящата кладата. Вечерта, когато *Campo dei Fiori* опустява, той става, изпива на един дъх последната чаша вино и с колебливи стъпки, залитайки леко по пътя, пресича целия площад, за да спре пред купчината димяща пепел. Изведнъж в нея се разгаря светъл пламък, сякаш че точно в този момент душата на Ноланеца излита към Небето. Караваджо се отдръпва, заслепен от последната Светлина на догарящата кладата. Застава в Сянката и с притиснати длани скрива лицето си, познато ни от автопортрета в отсечената глава на Голиат.

Март 1990

Превод от полски: **Маргрета Григорова**