

ЕЛЕГИИ ОБЩЕСТВЕНИ И ЛИЧНИ. МЕЛАНХОЛИЯТА ПРИ САЙФЕРТ, ОРТЕН И БЛАТНИ¹

Джонатан Болтън
Харвардски университет

Джонатан Болтон. Публичные и частные элегии. Меланхолия у Сейферта, Ортена и Блатного

В исследовании рассматриваются три элегических цикла периода 1937 – 1941 годов: *Восемь дней* (*Osm dní*, 1937), Ярослава Сейферта, *Элегия* (*Elegie*) Иржи Ортена (опубликована посмертно, 1946) и *Меланхолические прогулки* (*Melancholické procházky*, 1941) Ивана Блатного. В чешской элегии этого периода есть две основные противоположности. Во-первых, существует разделение между публичной и частной ролями поэта, между представлениями о трауре как акте гражданского или национального значения и как о частном акте, совершаемом тайком. Во-вторых, исследование вольно заимствует из *Траура и меланхолии* Фрейда, чтобы доказать, что лирический рассказчик элегиста часто проявляет своего рода самонаблюдение и самообвинение, связанные с меланхолией, когда человек не только горюет, но и критикует свой собственный траур как неуместный или неадекватный. В чешской элегии рассматриваемого периода эти две противоположности – «публичный» и «частный» траур, а также отчужденные «я» меланхолической идентичности – взаимодействуют друг с другом. В элегиях Сейферта, посвященных Т. Г. Масарику, поэт попеременно берет на себя роль национального барда, участника в похоронных церемониях, призванных исцелить нацию после смерти Масарика, и самообвиняющегося меланхолика, скептически относящегося к значению своих собственных элегий. Таким образом, меланхолия служит напоминанием о том, что не всякий траур является публичным и исцеляющим, но он не ставит эту публичную скорбь под угрозу или под сомнение. Сейферт полностью принимает публичную функцию элегии как способ объединения нации и популяризации утешительных представлений о наследии Масарика.

Ключевые слова: Сейферт, Ортен, Блатный, меланхолия, траур, самообвинение

Jonathan Bolton. Public and Private Elegies: Melancholy in the Works of Seifert, Orten and Blatný

This study examines three elegiac cycles from the period 1937–41: Jaroslav Seifert's *Osm dní* (*Eight Days*, 1937), Jiří Orten's *Elegie* (published posthumously, 1946), and Ivan Blatný's *Melancholické procházky* (*Melancholic Walks*, 1941). It argues that

¹ Чешката публикация на статията беше любезно предоставена от нейния автор: Jonathan Bolton. Elegie veřejné a soukromé. Melancholie u Seiferta, Ortena a Blatného. // *Česká literatura*, 49, 2001, č. 2, s. 128 – 143. – Б. ред.

two basic oppositions are present in the Czech elegy of this period. First, there is a division between the poet's public and private roles, between conceptions of mourning as an act of civic or national importance and as a private act carried out in hiding. Second, the study borrows loosely from Freud's *Mourning and Melancholia* to argue that the elegist's lyrical narrator often engages in a kind of self-observation and self-reproach associated with melancholy, in which one not only mourns but also criticizes one's own mourning as inappropriate or inadequate. These two oppositions – between “public” and “private” mourning and between the estranged selves of the melancholic identity – interact in the Czech elegy of this period.

In Seifert's elegies to T. G. Masaryk, the poet alternately assumes the role of national bard, participating in funeral ceremonies meant to heal the nation after Masaryk's death, and self-reproaching melancholic, sceptical about the meaning of his own elegies. Melancholy thus serves to remind us that not all mourning is public and healing, but that does not put that public mourning at risk or in doubt, and Seifert fully accepts the elegy's public function as a way of uniting the nation and popularizing consolatory notions of Masaryk's heritage.

Key words: Seifert, Orten, Blatný, melancholy, mourning, self-reproach

Елегията като поетически жанр, свързан със загубата, скръбта и болката, има ключово значение в чешката литература от края на трийсетте и през четирийсетте години на XX в. В този период чехите губят територии (Мюнхен²) и суверенитет (март 1939³), като същевременно драматично изживяват заплахата за съществуването си като нация. Редица влиятелни културни и политически дейци завършват земния си път в момент, когато страната най-много се нуждае от тях. Най-значим сред тях е Томаш Г. Масарик, чиято смърт предизвиква може би най-мощната елегична вълна в чешката поезия⁴. При тези обстоятелства елегията неизбежно се превръща и в коментар на националното битие – как да се преодолеят страховете и травмите на епохата. Още поетите, скърбящи за Масарик, се сблъскват с необходимостта да проектират собствената си тъга върху общонационалния фон. Също така в своите *Свезки за екзистенциализма (První a druhý sešit o existencialismu)* Вац-

² Авторът на статията има предвид Мюнхенското споразумение от 1938 година, според което Судетската област на Чехословакия е анексирана от Германия. – Б. ред.

³ След Мюнхенското споразумение Хитлер окупира останалата част на Чехословакия през март 1939 г. – Б. ред.

⁴ Между 1937 и 1939 г., т.е. още преди съпътстващите войната екзекуции и лагери на смъртта, умират например Рихард Вайнер, Франтишек Ксавер Шалда, Вацлав Тиле, Отокар Фишер, Иржи Махен, Арне Новак и Карел Чапек. Следващата вълна от елегии съпровожда препогребването на тленните останки на Карел Хинек Маха през 1939 г. – Б. а. Първият президент на Чехословакия (в периода между 1918 и 1935 г.) – Томаш Гариг Масарик, умира на 14 септември 1937 г. на осемдесет и шест годишна възраст. – Б. пр.

лав Черни разглежда един голям елегик, какъвто е Иржи Ортен, като поет на тройното изоставяне – отхвърлен едновременно като чех, еврей и любим (Черни 1992: 103). Елегията сякаш тласка поетите да пребивават едновременно в общественото и в интимното си пространство.

Към това раздвоение на поета между общественото и личното можем да добавим още едно, което е органически присъщо на елегията като жанр. В прочутия си текст *Траур и меланхолия*⁵ (1915) Зигмунд Фройд обяснява меланхолията като състояние на раздвоеност, омагьосан кръг от постоянни угризения и самообвинения. Меланхоликът е тъжен, пасивен, апатичен и най-вече – изгубил всякакво самочувствие и самоуважение, той смята, че заслужава единствено наказание и презрение. Меланхолията, подобно на траура, е отговор на загубата на любим човек. Но докато при обичайния траур ние постепенно се откъсваме от този човек, то меланхоликът непрестанно се идентифицира с него, като същевременно вместо любимия човек укорява себе си. С други думи, според Фройд меланхоликът се намира в състояние на интензивно самонаблюдение; едната половина на неговия раздвоен аз осъжда и измъчва другата. Не е нужно да приемем цялостната система на фройдистката психоанализа, за да използваме базисното наблюдение, че меланхоликът е изправен сам срещу себе си. По отношение на жанра на елегията това може да означава, че лирическият говорител не само скърби, но и наблюдава скръбта си, поставя под съмнение смисъла от нея или се упреква, че не е в състояние по-добре да изрази усещането си за тъга и загуба. Разбира се, не твърдим, че всички поети са меланхолици, но този тип прекомерна авторефлексия е нещо като професионален риск за елэгичите и превръща елегията в благодатна почва за плодовете на меланхолията.

В тази статия ще анализираме три стихосбирки, които могат да бъдат наречени елэгични цикли – *Осем дни (Osm dní)* от Ярослав Сайферт, *Елгии (Elegie)* от Иржи Ортен и *Меланхолични разходки (Melancholické procházky)* от Иван Блатни – и ще се опитаме да проследим някои интересни и сложни взаимодействия между отбелязаните две раздвоения: между гражданската и интимната личност – от една

⁵ Текстът на Зигмунд Фройд *Trauer und Melancholie* на български има три превода, озаглавени съответно *Тъга и меланхолия* (Фройд, Зигмунд. *Анатомия на чувствата*. Прев. Жана Ценова, Пейо Пейков. София: Евразия, 1994), *Скръб и меланхолия* (Фройд, Зигмунд. *Психология на чувствата*. Прев. Маргарита Дилова. София: Колибри, 2014) и *Траур и меланхолия* (Фройд, Зигмунд. 4 основни текста. Прев. Елица Цигорийна, Светлана Събева. София: Критика и хуманизъм, 2018). Използваните нататък цитати от този текст се привеждат според превода на Елица Цигорийна в последното посочено издание. – Б. пр.

страна, и между противоречащите си части от личността на меланхолика – от друга. Разглеждаме различните автостилизации на лирическия говорител в „обществените“ елегии на Ярослав Сайферт и в „интимните“ елегии на Иржи Ортен, за да очертаем различните възможности за елегична интерпретация на болката във време, изпълнено както с обществени, така и с лични загуби. На финала ще покажем как Иван Блатни използва меланхоличното раздвоение, за да забули и замъгли границите между обществените и интимните смисли на поезията си.

Ярослав Сайферт: Осем дни

Защо определяме тази стихосбирка като цикъл „обществени елегии“? От една страна, защото те са реакция на събитие с национална значимост – кончината на Томаш Г. Масарик, и излизат по една на ден, в повечето случаи – на първата страница на вестник „Народно право“ (Právo lidu)⁶. В седмицата на национален траур между смъртта и погребението на Масарик Сайферт се превръща в поетичен говорител на скърбящия народ. За важноста на тази негова позиция свидетелства фактът, че стихосбирката претърпява осем издания в рамките на последните почти четири месеца на 1937 г. (Пешат 1991: 145). От друга страна, с термина „обществени“ искаме да подскажем и това, че елегите на Сайферт боравят с общи достойния: те заемат добре известни на тогавашния читател образи, изрази и понятия от вече установената митология, свързана с Масарик.

Наред с това лирическият говорител в тях се колебае между ролята на певец на националната скръб и ролята на самотник, който не успява да изрази нито личната си тъга, нито тъгата на цялата страна. В уводното стихотворение той се явява в първата роля. Слива се със скърбящия народ, като вписва себе си в по-широк контекст, от една страна – във времевата линия на националната приемственост:

За sto let možná děti našich dětí
svým dětem budou teskně vyprávěti
o šedém ránu čtrnáctého září
navěky označeném v kalendáři.

To kalné ráno, to si pamatuj,
mé dítě.

⁶ Чешки всекидневник със социалдемократическа ориентация, излизал между 1893 и 1948 г. – Б. пр.

(След сто години може би децата на нашите деца / на своите деца скръбно ще разказват / за сивата утрин на 14 септември / навеки отбелязана в календара. / Тази мрачна утрин, запомни я, / мое дете.)

А от друга – в географското пространство, където става дума за Европа и мястото на Чехословакия на континента:

Evropo, Evropo, až zvony rozhoupají,
měla bys první být mezi těmi, kdo lkají.
Evropo hrozná nad meči a děly,
ve světle svící, jež se rozhořely.

(Европо, Европо, щом разлюлеят камбаните, / ти трябва да си първа сред тези, които ридаят. / Европо ужасна над мечове и оръдия, / в светлината на пламнали свещи.)

Тук очевиден е употребата на апострофата (обръщението). Чрез двете апострофи (мое дете; Европо) поетът се свързва с другите скърбящи и с бъдното на нацията (като по този начин същевременно уверява, че нацията ще надживее смъртта на най-изтъкнатия си водач) и изисква да ѝ бъде отредено място в света – поетът не само се обръща към всички чехословаци, но също така говори *от тяхно име*. Апострофата всъщност е средството, с което чрез скръбта може да се изгради мощно и устойчиво национално единство.

Езиковият материал на елегите също е своеобразен обществен капитал. Сайферт нерядко заема (и понякога преобразува) популярните клишета и устойчиви образи, изобилстващи по страниците на периодичния печат след смъртта на Масарик – например розата върху палто му от стихотворението *По края на шосето (Na lemu silnici)*, първоначално озаглавено *Розата на Масарик (Masarykova růže)*, което праща към стотиците снимки на мъртвия президент с роза, положена на гърдите; черните траурни знамена, висящи из цяла Прага, от *Нощ в Пражкия замък (Noc na Hradě)*; Масарик и легионерите⁷ от *Не, не беше още време (Ne, nebyl ještě čas)*; „стохилядните тълпи, очакващи да видят ковчега с президента“ от *Вече само ридаем (Už jenom pro pláč)*.

Понякога обаче поетът се стилизира и по противоположен начин – като самотник, неспособен да изрази преклонението си така, както добавя на значимостта на починалия. Да видим как коментираната вече

⁷ Легионерите са участници в т.нар. Чехословашки легии – доброволчески части, воювали през Първата световна война на страната на Антантата, в които се включват както чехи и словаци емигранти, така и чешки и словашки военнопленници или дезертъри от австро-унгарската армия. – Б. пр.

поетична фигура на апострофата присъства в една друга творба – елегията *Нощ в Пражкия замък*.

Ó mrtví básníci a světci pod oltáři,
V brnění těžkém a lehké svatozáří,
Pojďte mi na pomoc, abychom vyzpívali [...]

Ach, být tu Vrchlický, můj mistr, ten by zpíval
Kanonu truchlivou, já jenom jdu a pláči [...]

(О, вие мъртви поети и светци под олтарите, / в тежки доспехи и с лек ореол, / помогнете ми да възпеем [...] // Ах, да бе тук Връхлицки, моят учител, той би изпял / скръбна канцона, аз само вървя и ридая [...])

Тук поетът се обръща към националното наследство, вплътено от „поетите и светците“, но само за да се постави извън него. И въпреки известната стилизация (тъгата на поета заради неспособността да изрази болката си, все пак е класическа елегична фигура) в цялата творба става дума за отстранеността на поета, който броди сам край Пражкия замък „в нощта, в средата на септември“ и завършва елегията си с поплак над безпомощността на своя насыщен посредник – словото:

[...] Slovo nestačí,
Slovo je málo, slovo je a není,
sotva je vyřkneš, rozplývá se v dálku.
Jaké to dneska hořké kuropění,
už zatloukají hřeby do lešení
a úsvit padá na čern katafalku.

([...] Словото не е достатъчно, / Словото не стига, словото е тук и го няма, / едва изречено, разтваря се в далечината. / Колко скръбна е днес песента на петлите, / вече коват гвоздеите / и зората пада върху черния траурен подиум.)

Думите на поета значат по-малко от неезиковия шум на работниците, които издигат траурния подиум пред Пражкия замък, и само техните удари се превръщат в символичната „скръбна песен на петлите“, изреченото от поета „се разтваря в далечината“.

Изобщо в целия цикъл картините на неспособността на лирическия субект да изрази тъгата си, се редуват с картини, представящи поета като красноречив говорител на нацията. „И аз вървя недалеч и тайно шепна / на себе си, на мъглите в градините на Мала Страна“ („А já jdu opodál a šeptám v skrytu / sám k sobě, k mlhám malostranských zahrad“), пише в *Ese-*

нен реквием (*Podzimní rekviem*) поетът, защото караулът пред Пражкия замък не му позволява да положи цветя до ковчега на Масарик. Но в стихотворението от следващия ден, *Вече само ридаем*, лирическият говорител се слива с тълпите от хора, дошли пред замъка, за да видят ковчега:

A zvony zvoní všude na kostelích,
 stojíme mlčky pod jejich provazy,
 [...]
 Prach z celé země je tu na střevecích.

(И камбаните кънтят във всички черкви, / стоим, мълчейки, под техните въже-
 та, [...] Прах от цялата страна има по обущата ни).

В *Разговор със смъртта* (*Rozhovor se smrtí*) поетът заявява: „Над гроба му стои народът жив“ („Nad jeho hrobem stojí národ živý“), но в последната елегия – *Луна над гроба* (*Luna nad hrobem*), луната, вечната спътница на поетите, също се е спряла над гроба, но сама – като символ на други поети, като „венеца от цветя, които е сплитала бялата ръка на мъртвите поети“ („věncem z kvítí, které vila básníků mrtvých ruka bílá“). Трябва обаче да подчертаем, че и в двете произведения „общественият“ дух се запазва, тъй като „самотният“ поет броди край познати места (Пражкия замък, градините на Мала Страна, гроба на Масарик в селцето Лани) в конкретен момент („тая нощ в средата на септември“), а и борави с популярните мотиви, свързани с личността и делото на Масарик. Самотата му е всъщност публична поза и за него е най-важно да изрази значимостта на Масарик за цялата нация. В книгата си *Поезия на траура. Модерната елегия от Харди до Хийни* (*Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*) Джухан Рамазани изхожда от Фройд, за да разграничи два типа траур и съответно два типа елегии. В единия случай става дума за „нормативен траур“, при който поетът успява да надмогне скръбта. В другия случай, при меланхоличната елегия, поетът по-скоро отхвърля слабата утеха на поезията и скръбта остава „непреодоляна, измъчваща, амбивалентна“. Поетът не е в състояние нито „да се откъсне от мъртвия, нито да утеши живите“ (Рамазани 1994: 4). Може да се каже, че в една и съща стихосбирка Сайферт се движи между тези два полюса – между меланхоличната, самообвинителната интимна елегия и даващата утеха гражданска елегия, която трябва да изцери раните, да обедини нацията и така да надмогне загубата на един национален мит. Сайферт се изплъзва от меланхоличното раздвоение, като се стилизира в ролите на два лирически субекта – единият скърби „ефикасно“, присъединявайки се към обединяващите ритуали, които съпътстват погребението на Масарик, докато

другият се усъмнява в смисъла на такава скръб и дори (с обичайната доза Сайфертова самоирония) в смисъла на поезията, на езика, на елегията изобщо. Разяждащата интимна скръб – от една страна, и надмогнатата национална скръб – от друга. Но и в двата случая лирическите субекти пребивават в публичното време и пространство, при това меланхоликът приема самотата си като лирическа стилизация и постоянно мисли себе си като говорител на нацията.

Иржи Ортен: *Елегии*

Елегиите на Иржи Ортен ни дават възможност да анализираме значението на чешката елегия в съвсем различни условия. В този случай става дума за поет, принуден от външните обстоятелства да се оттегли в пространствата на интимното. Неговите елегии не са отзвук от някакво конкретно събитие с национална значимост – всъщност те не откликват и на конкретна загуба. Известно е, разбира се, че са създадени след драматично лично преживяване (окончателната раздяла с Вера Фингерова през декември 1940 г.), но и това събитие не присъства пряко в тях. Читателят, който не познава биографията на Ортен, би възприел неговите елегии подобно на *Дуински елегии* на Рилке – като метафизичен размисъл върху изоставеността и самотността на човека изобщо.⁸ Така че, ако при Сайферт времевите и пространствените координати са общоизвестни, то при Ортен всичко е интимно, неразгадаемо. Ролята, която при Сайферт имат пражките реалии и обстоятелства, както и обществените вълнения, съпътстващи траура след смъртта на Масарик, при Ортен се изпълнява от неконкретизираното време и пространство. А номерирането на елегиите не просто препраща към Рилке, то също така кодира в стихосбирката безкрайността на болката, която става все по-силна – за разлика от компактните „осем дни“ на Сайферт, които започват със смъртта на Масарик и завършват с погребението му. При Ортен времето не се разделя от събития или действия, времевите координати са неясни, твърде общи (нощ, утро, детство). Повечето не-

⁸ Не бихме искали тук да конструираме опростено противопоставяне между поета гражданин Сайферт и интимния лирик Ортен, имаме предвид само техните автостилизации в разглежданите стихосбирки. Макар и чрез псевдоними Ортен присъства в широкото обществено съзнание – на едно място в *Червена книга* (*Červená kniha*) той споменава, че е чул свои стихове по радиото. И антисемитските статии против Илек-Оренщайн (Карел Илек е един от псевдонимите на поета, чиято истинска фамилия е Оренщайн. – Б. пр.) потвърждават, че Ортен не живее в някакъв интимен вакуум. Но е възприеман като поет на интимните и меланхоличните настроения, както свидетелства например атаката срещу него в седмичника „Арийска борба“ (*Arijský boj*) от август 1941 г., където неговото поколение е призовано „да се откаже от мрачната медитативна поезия и да се върне към действия живот“ (Кршижкова, Орнест 1994: 240). – Б. а.

гови елегии не се свързват с определено място, а ако това е така, става дума за пространства интимни или лишени от човешко присъствие (спалнята, детската стая, цирка след последното представление).

В това неконкретизирано време и в тези частни пространства лирическият субект е предимно сам. И ако Сайферт се наслаждава на самотата, то Ортен немилостиво я интензифицира и интериоризира. Тук още веднъж можем да се замислим върху ролята на апострофата. Докато при Сайферт апострофата създава връзки, предоставя му възможност да се обърне към хората или да говори от тяхно име, при Ортен тя е средство за самоусъмняване – например в седмата елегия, стилизирана като писмо до датската писателка Карен Михаелис, рефренът „Пиша ви, Карина, и не зная жива ли сте“ („Píšu vám, Karino, a nevím, zda jste živá“ – Ортен 1995⁹: 282; следващите препратки към стиховете на Ортен са според това издание) се преобръща на финала: „Пиша ви, Карина, и не зная дали съм жив“ („Píšu vám, Karino, a nevím, jestli jsem živ“ – Ортен 1995: 282). Апострофата при Ортен всъщност констатира *отсъствието* на адресата: „Върнете се, вещи“ („Vraťte se, věci“, *Втора елегия/Druhá*, пак там: 264), „Не мислех за вас, когато бях с вас“ („Já na vás nemyslel, když jsem byl s vámi“, *Четвърта елегия/Čtvrtá*, пак там: 269), „Помощ, думи! Тичайте при мен“ („Na pomoc, slova! Přiběhněte ke mně“, *Пета елегия/Patá*, пак там: 273)¹⁰.

Фактът, че поетът се обърща към предмети, които би трябвало да са подразбираща се част от неговия свят, създава атмосфера на усъмняване в реалността, изразява усещането му за отдалечаване, дори за отчуждение от собствената му среда – „Накъде тичаш, река...“ („Kam prcháš, řeko...“, *Втора елегия/Druhá*, пак там: 264), „благодаря ти, земя, в която ще легна...“ (děkuji Ti, země, ve které spočinu...“, *Девета елегия/Devátá*, пак там: 287); от собствените чувства – „Чувстваш ли, беззащитност, / колко по-мощна и колко по-силна си ти...“ („Citiš, bezbrannosti, / oč silnější a mocnější jsi...“, *Четвърта елегия/Čtvrtá*, пак там: 269), „Жаждите мои / от твоята кана, копнеж, не са доизпили“ („Žízň mě / dosud z tvého džbánu, touho, nedopily...“, *Девета елегия/Devátá*, пак там: 287), срв. и „Хей, ридание“ („Hej, nářku“) в стихотворението от същия период, озаглавено *След пиянство (Kocovina*, Ортен 1995: 212), дори от собственото тяло – „търсете тротоара, ходила на

⁹ Тук и нататък в оригиналния текст на статията е дадена друга година – *Sedmá, Knihy veršů*, 1994, но посочените страници съответстват на изданието от 1995 г. – Б. пр.

¹⁰ Мотивът за повика без отклик също препраща към елeгиите на Рилке, които започват така: „Кой, ако извикам, би ме чул сред селения / ангелски?“ (Райнер Мария Рилке. *Дуински елегии*. Прев. Пламен Хаджийски. София: Изток – Запад, 2017, с. 19). Срв. записките в дневника му от 5 март следобед, където Ортен цитира този откъс (Ортен 1994: 92). – Б. а.

моите крака“ („hledejte chodník, chodidla mých nohou...“, *Пета елегия/Pátá*, пак там: 275), „Наранени устни, искате ли да кажете ‘здравей’“ („Drcená ústa, chcete, ‘vítej’ říci?“; *Първа елегия/První*, пак там: 263). Към последните примери можем да прибавим и характерния образ от първата елегия, където сърцето на поета съществува сякаш отделно от него: „Мълчах, Господи, само сърцето ми / още крещеше, още се бунтуваше“ („Mlčel jsem, Pane, jenom moje srdce / křičelo ještě, ještě vzpíralo se...“, *Първа елегия/První*, пак там: 261).¹¹

Подобно отчуждение се проявява и в отношението на поета към собствените му елегии. От самото начало на цикъла той говори за тях, сякаш съществуват извън него:

Tak volalo mé srdce, příliš živé.
A nevědělo, že je ještě nechce
bohatství hlíny, náruč Boha jeho,
že nic je nechce mimo jeho svět,
než píseň: elegie.

(*První*)

(Така зовеше моето сърце, твърде живо. / Но не знаеше то, че още не го иска / богатството на пръстта, обятието на неговия Бог, / че нищо отвъд неговия свят не го иска, / освен песента: елегията. – *Първа елегия.*)

Или сякаш са написани от неведома сила:

Tohoto jitra smrt, tohoto jitra cár
mi krví popsala: krvavou elegií (*Pátá*)

(На това утро смъртта с кръв изписа дрипата на това утро: с кървава елегия. – *Пета елегия.*)

А в края на цикъла четем: „Тръгвам си от своите елегии“ („Odcházím ze svých elegií“, *Девета елегия/Devátá*). Тук необичайната употреба на предлога¹² подсказва, че поетът сякаш само е преминал през своите елегии на път за някъде другаде.

¹¹ Иржи Травничек показва как Ортоновият зов се стреми да прехвърли мост към другите, но същевременно подчертава безсилието си (Травничек 1996: 22 – 26). Самотата винаги е съпроводена от потискащото усещане, че някой ни наблюдава: „Самотата при Ортен е изолираща, това е изживяване на пропадането и попадането в затвора на избора, за който азът не носи отговорност. Азът всъщност попада в затвора на чуждия поглед (да бъдеш наблюдаван против волята си и така да бъдеш оставен на произвола – това е голямата тема на Кафка и на екзистенциалистите)“ (Травничек 1998: 34). По-нататък ще видим как Блатни приветства тъкмо това усещане. – Б. а.

¹² В чешкия език предлогът *z(ze)* се използва в съчетание със съществителни, които означават затворени пространства. – Б. пр.

Усещането, че стиховете са извън властта на поета, ни подсказва, че за Ортен елегията не е просто израз на скръбта или начин да се справи със загубата. Неговото отношение към собствените му елегии е амбивалентно. В *Червена книга* (*Červená kniha*) той пише: „Не знам какво е това нещо и дали изобщо струва нещо, тази работа, от която бях обсебен шест недели“ (Ортен 1994: 129, записка от 5 април 1941).¹³ А в цикъла *Елегии* възприема стиховете си по-скоро като явление, което съпровожда болката, без да я потуши или да преодолее каквото и да било:

loučím se s nimi (s elegiemi – J.B.) těžce, jako loučil jsem se
s tebou a s vším, co mne opustilo,
tu ale cítím, že jsem stále plný
opustivšího, pranic nezmizelo... (*Devátá*)

(прощавам се с тях (с елегиите – Дж. Б.) трудно, както се прощавах / с теб и
с всичко онова, което ме напусна, / но чувствам, че все още съм изпълнен / с
онова, което вече го няма, нищичко не е изчезнало... – *Девета елегия*.)

Не може да се каже, че нищо не се променя в течение на елегичния цикъл, дори само думите, с които започва – „деянието на болката“ („*děj bolesti*“), подсказват, че страданието е *процес*, който протича и в който нещо се случва.. Но този процес е несъзнаван:

Děj bolesti vždy jenom nevědomě
probíhá lidmi. Ke konci se blíží,
když ještě nepočal, a za počátkem
chtivě se vrací, zkušeným se stává
po zkoušce teprv. (*První*)

(Деянието на болката винаги неосъзнато / преминава през хората. Приближава края, / преди да е започнало, и към началото / жадно се връща, / добива опит едва след изпитанието. – *Първа елегия*.)

Сякаш можем да осъзнаем своята болка и да я изразим едва след като ни е засегнала, след като е свършила своето. Елегичното познание за болката, осмислянето ѝ настъпва след самата болка; пътят от несъзнаваното до изразяването остава неведом и за самия поет.¹⁴

¹³ Срв. записаното в дневника от деня след завършването на елегията: „Един старателен критик вчера дълго ми обясняваше, че тъгата трябва да бъде съзидателна. Ами тя е тъкмо такава, само че нещата, които произлизат от нея, са твърде странни. Странни и уродливи“ (Ортен 1994: 81, записка от 22 февруари 1941 г.). – Б. а.

¹⁴ Разбирането за меланхолията като несъзнаван траур намираме и у Фройд: „И в други случаи сме длъжни да се придържаме към допускането за наличие на подобна загуба, въпреки че не можем точно да различим кое е онова, което е било загубено, дори е още

Оттук произтича двусмислеността на множеството образи на *прехода*. Най-изразителният от тях – разгърнат в последните две строфи на третата елегия, в които лодкарят превозва странниците до недостъпния бряг – съдържа не само надежда и усещане за ново раждане: „Нещо има пред теб. Късно е да се умира. / Съгледвачите на хоризонта казват, че настъпва ден“ („*Così je před tebou. Je pozdě umíratí. / Rozvědky obzoru říkají, že jde den*“). Той звучи и като предупреждение, че переходът няма да донесе ново познание:

Po ničem neptej se a dej se převéztí.
A zaplat' poplatek. A mlč. A nad hladinou
nehledej pravou tvář své dávné bolesti.

(За нищо не питай, вози се. / И плати си дължимото. И мълчи. И над повърхността на водата / не търси истинското лице на своята някогашна болка.)

Финалът на деветата елегия също е двусмислен, поетът осъзнава финалния ход на болката, „чиито познавачи искахме да станем“ („*jejímiž mistry chtěli jsme se státi*“), но напразно; болката отстъпва, за да направи път на „по-малката си сестра, / която да поеме жезъла / и да започне да придава форма на нашия живот“ („*své mladší sestře, / aby teď ona chopila se žezla / a jala se náš život formovatí*“). В *Елегии*те не намираме отговор коя е тази по-малка сестра – което подсказва, че за Ортен този жанр не е път към ново познание. Но не можем да изключим, че сестрата е новата, по-сетнешна болка.

Следователно за Ортен елегията е нещо следходно, тя се явява едва след като страданието се е случило някъде в нас, от нея не се очаква нито да обясни това страдание, нито да го обоснове. Ортен остава встрани от двете класически измерения на елегията при Сайферт: както от „ефективната“ утеха, така и от отчаяните самообвинения. Елегията при Ортен не е терапевтична, нито антитерапевтична – тя е по-скоро колебливо изследване на болката, чиито смисли и закономерности не могат да бъдат веднъж завинаги установени. В поетиката на Ортен еле-

по-удачно да приемем, че също болният не е способен да схване съзнателно какво е загубил. Този случай би могъл да е налице, независимо че причинилата меланхолията загуба е известна на болния, при което той в действителност знае *кого* е загубил, но не и *какво* е загубил. Ето как се доближаваме да допускането, че меланхолията се отнася до една, някак оттеглена от съзнанието обектна загуба за разлика от траура, където нищо от загубеното не е несъзнавано“ (Фройд 2018: 21). При Ортен, както и при Фройд болката меланхолия е толкова упорита и загадъчна, че не можем да установим нейната причина. – Б. а. Създението на Фройд, цитирано от автора на статията, е на немски и е по Фройд 1946: 431. Тук ползваме българското издание. – Б. пр.

гията, както и безответната молитва, е отправяна към Бог, който може би остава глух за нея, срв. „Нима в съчувствието ти вече няма място, където би могъл да отдъхне нещастният псалт?“ („*Což v tvém soucítu už nikde není místa, / kde by směl spočinout ubohý žalmista?*“) от стихотворението *Трета молитва (Třetí modlitba)*. В нашето разбиране тя представя обратният полюс спрямо „обществената“ елегия на Сайферт – полюсът на интимната, на личната тъга, която съществува независимо от опитите ни да я изразим или да я споделим с някого.

Иван Блатни: Меланхолични разходки

След като завършва последната от елегиите си, Ортен пише в *Червена книга*, че би искал да ги публикува като библиофилско издание – още един знак за техния (макар и афиширан) личен характер (Ортен 1994: 129, записано на 5 април 1941 г.). По-късно се планира издание с по-висок тираж, но след смъртта на Ортен през октомври 1941 г. то не е реализирано. През същата година не излиза нито стихосбирката на Ортен, нито *Бърненски елегии* на Иван Блатни – но поради други обстоятелства.

Стихосбирката на Блатни печели поетичния конкурс на издателство „Мелантрих“, журито обаче препоръчва на автора да промени заглавието ѝ, защото думата „елегия“ можела да се окаже опасна. Йозеф Трегер пише на Блатни: „в дискусиата на журито прозвуча мнение, че заглавието на Вашата стихосбирка би могло да предизвика погрешни подозрения относно нейното съдържание. [...] *Бърненски елегии* звучи донякъде като елегии за Бърно и е възможно тъкмо така да бъде разбрано, това вероятно е причината за по-голямата предпазливост на цензурния комитет“ (Трегер 1999: 253 – 254).

Притесненията около заглавието отразяват и двусмислеността, присъща на стихосбирката. В самите стихове не става дума за конкретна загуба. Лирическият говорител понякога се обръща към отсъстващ приятел, който обаче очевидно е жив. Повтарящите се отпътувания (от Бърно, от приятеля), макар да представят темата за изоставянето и изоставеността, нямат конкретна връзка със смъртта или с емигрирането на приятели на Блатни, още по-малко със загубата на националния суверенитет (или със „загубата“ на Бърно). По-скоро изглежда, че конкретните бърненски реалии в комбинация с думата „елегия“ са събудили опасения, че на стихосбирката ще бъде приписан политически антинемски смисъл въпреки напълно аполитичния характер на самите стихотворения. Промяната на заглавието трябва да предотврати възможността (нежелана и необоснована) елегиите на Блатни да придобият обществен смисъл и да бъдат четени като коментар към окупацията.

Налага се Блатни да избере заглавие, което да удържи стиховете му в интимния регистър. Новото заглавие, с което стихосбирката излиза, е *Меланхолични разходки*. То запазва „неспокойствието, тъгата, меланхолията“, с други думи – „елегичния тон“ на книгата, както пише Блатни на А. М. Пиша, ала в него „липсва онова важно означаване на конкретната атмосфера, в която се развива лирическото действие в моята книга“ (Хавел 1994: 56). Но точно това е било необходимо: усещанията за тъга и безпокойство да се отделят от конкретното място, елегията да се подмени с „елегичен тон“, с меланхолия.

Личната игра с публичния облик на стихосбирката съответства на неясното място на *Меланхолични разходки* между „обществените“ елгии на Я. Сайферт и „интимните“ елгии на И. Ортен. Това разполагане „между“ можем да изясним чрез категориите, които разгледахме, анализирайки циклите *Осем дни* и *Елгии*. Най-напред да обърнем внимание на времето и пространството: повечето творби на Блатни са ситуирани вечер, през есента, без връзка с конкретни случки или обществено значими събития – за разлика например от други негови стихотворения, като например *Мај 1945* (*Květen 1945*) или *Стихотворение от края на войната* (*Báseň z konce války*) от следващата му стихосбирка *Тази вечер* (*Tento večer*). За сметка на това пространствените координати са доста конкретни – катедралата „Петров“, площад „Зелни търх“. В стихосбирката конкретиката на мястото непосредствено се сблъсква с изменчивостта на времето: „По поляните към Юндров / [...] / денят се губи“ („Po loukách k Jundrovu / [...] / den ztrácí obrys“, Блатни 1994); „В падината на Писарки започва да се надига / пред очите ми от плевелите, от тлен, от сън / [...] лунапаркът, чудото на моите детски години“ („V kotlině Pisárek se začne probouzet / před mýma očima z plevele, z tlení, spánku / [...] výstavní lunapark, zázrak mých dětských let“, Блатни 1994: 69); или: „носталгията, този копнеж да се върнем / там, където не сме били никога“ („nostalgie, ta touha vrátit se / tam, kde jsme nikdy nebyli“, Блатни 1994: 80). С други думи, стихотворенията се движат между препращането към познати места и тяхната трансформация във въображението на поета.

Апострофата при Блатни също се отличава с двусмисленост. Тя създава *публика* (често срещани са изразите „гледай“, „погледни“, „виж“), привлича вниманието на непознатия читател¹⁵ към самия поет,

¹⁵ Няколко пъти Блатни се обръща към непознатия с „приятел“, но не подсказва кой е той – в този контекст е важно, че когато променя заглавието на стихосбирката, Блатни моли Трегер да махне и посвещението (Хавел 1996: 596), което може да конкретизира личността на този приятел и съответно отново да измести стихосбирката в „общественото“ пространство на изказа, адресиран към разпознаваема личност. За апострофата

към неговото умение ярко и точно да обрисова различни сцени. Кани читателя на поетично представление:

Snad jednou, příteli, sam na ulicích Brna,
[...]
ten most a tento kout budeš tu viděti
očima některé mé teskné atmosféry.

(Блатни 1994: 63)

(Може би някога, приятелю, сам по улиците на Бърно, / [...] / този мост и този кът ще видиш / през очите на някоя моя скръб.)

Kdybys tu se mnou šel, viděl bys, co mám rád.

(Блатни 1994: 75)

(Да бе вървял до мен, щеше да видиш какво обичам.)

[...] v půlkruhu pahorků je plno vinic, hled',
slunce tam lije bronz na hrozny, na děvčata

(Блатни 1994: 67)

(в полукръга на хълмовете е пълно с лозя, погледни, / слънцето там лее бронз върху гроздовете, върху момичетата)

Znáš dálku? Já ji znám.

(Блатни 1994: 73)

(Познаваш ли далечината? Аз я познавам.)

Tys jednou povídal: „Jsme němí, němí, němí.“
Tak tedy chvílku slyš mou Píseň němoty.

(Блатни 1994: 60)

(Ти веднъж каза: „Ние сме неми, неми, неми.“ / Е, за миг послушай моята Песен на немотата.)

Както показва богатата метафорика на третия откъс, а също и ефектният парадокс в последния, поетът с удоволствие демонстрира умениято, виртуозността си, опиянението от собствения лирически талант. И именно тук, в тази демонстрация, се крие следващото „между“: поетът изтъква самотата си и същевременно я излага на показ, подчертава своята пасивност, безпомощност – „Можех да пиша само как ме изпълва Нищото“ („Mohl jsem jenom psát, jak proniká mě Nic“), но я превръща и в инструмент на самореализацията си – „послушай моята Песен на немотата“ („slyš mou Píseň němoty“). И визията за смъртта, както отбеляз-

при Блатни също така е характерно, че той често се обръща към самия себе си – понякога е трудно да преценим дали говори на себе си, или на неопределен събеседник.

ва Травничек, за него е възможност „да разшири територията на въображението си“ (Травничек 1998: 33)¹⁶.

Към тази двусмисленост се отнася и още една, която е свързана с това как поетът борави със символа, или по-точно казано – със символизацията. В споменатото по-горе писмо до А. М. Пища Блатни отбелязва: „Безпокойството, тъгата, меланхолията намират в пейзажа своето подобие (макар че той живее, иска да живее и собствения си живот – да бъде символ, но да бъде и самият себе си), друг път направо (може да се каже обективно) те израстват от него“ (Блатни 1994: 596). Природата следователно има двойствен живот – като символ и като реалност, може да се каже – като означаващо и като означаемо едновременно. Поетът умело се движи между тези два полюса, между ролята на регистратор на „обективната“ тъга, достъпна за всекиго, и ролята на съзидател, който одухотворява пейзажа чрез собствената си меланхолия.

Rostou tam hluchavky a nad zdí černý bez
vyhnanec jako já, v smetišti hlodá rez,
v smetišti hlodá rez a v srdci hrůza nudy.

(Блатни 1994: 79)

(Расте там мъртва коприва и над зида черен бѣз – / изгнаник като мен, на сметището рѣжда разяжда, на сметището рѣжда разяжда, а в сърцето – ужасът на отегчението.)

Тук обикновените констатации рисуват реалистична сцена, но същевременно придобиват и преносно значение – черният бѣз се превръща в „изгнаник“, рѣждата разяжда „обективно“ на сметището, а след типичната виртуозна зевгма разяждането се обвързва с апатията на поета.

Колеланието между пряко и преносно значение носи и несигурност по отношение на това дали поетът говори за собственото си меланхолично разочарование, или насочва към общата атмосфера на страх и носталгия, свързана с войната и окупацията. Така Блатни се доближава до класическите трактовки на меланхолията, според които меланхоликът се разкъсва между „обективното“ разбиране за света и „субективната“ обсебеност от собствената си болест или визия.¹⁷

¹⁶ Моите разсъждения върху Ортен и Блатни изхождат от находчивата съпоставка, направена от Травничек (1998: 33), на темите за смъртта, самотата и песента, а също и на използването на александрийския стих от тези поети.

¹⁷ Според известната формулировка на Фройд „Ihre Klagen sind Auklagen“ („техните жалби са тѣжби“) (Фройд 1946: 434, срв. Чембърс 1993: 210) „оплакванията“ на меланхолика са „обвинения“. Превъзходен преглед на „диалектичните“ схващания за меланхолията в западната философска традиция предлага Макс Пенски (Пенски 1993: 20 – 35).

Към различните „дефиниции на меланхолията“, които срещаме в стихосбирката на Блатни – „ужаса на отегчението“, „как изпълва ме Нищото“, „невидима сянка“ (Блатни 1994: 67), можем да добавим и „неведома печал“ („neluštitelný žal“) от стихотворението за пътепоказателя и свирката на влака, които придобиват различни метафорични превъплъщения във въображението на поета, но никога не постигат окончателно значение:

Lahodná vteřina a neklid hlodá dál,
zatímco piš'alka do trávy cosi píše.
Už v příštím hvízdnutí ji doprovází tiše
tekuté bezcestí, neluštitelný žal.

(Блатни 1994: 90)¹⁸

(Сладостният миг и безпокойството разяждат, / а свирката изписва нещо по тревата. / Но при следващото изсвирване тихо я съпровожда / изливаща се безпътица, неведома печал.)

Неразгадаемостта означава разгадаване, което никога не свършва. Ако Сайферт и Ортен схващат болката като действие, възходящо към някакъв завършек, Блатни го вижда като състояние, кръгово движение от вариации. Стихотворенията му нерядко започват с думите, с които е завършило предходното, образи и изречения се повтарят: например „прелита над тях невидима сянка“ („přelétá nad nimi neviditelný stín“, Блатни 1994: 67, 69), „на масата – заскрежена кошница“ („na stole košík ojíněný“, Блатни 1994: 66, 98). Ключовият мотив за звука на влаковата свирка се завръща постоянно:

a slyšíš nad sebou dunění lokomotiv!
Hvízdot se vzdaluje... Tvůj milovaný motiv
zatíná do hrdla melancholický spár

(Блатни 1994: 62)

(и чуваш над себе си тътена на локомотивите! / Звукът на свирката се отдалечава... Любимият ти мотив / забива в гърлото меланхоличен нокът)

¹⁸ Стихът на Ортен обаче е много по-неразгадаем в сравнение със стиха на Блатни. Но докато Блатни се наслаждава на състоянията на неяснота и двусмисленост, Ортен се ужасява от тях и по начин, присъщ за екзистенциализма, още повече се плаши от разгадаването, което би могло да доведе до осъзнаване на празнотата, срв. финала на стихотворението на Ортен *Прутежание (Vlastnictví)* от юни 1941 г.: „Ти беше загадка. Но лесно я разгадаха“ („Byls hadankou. Leč luštitelé / ji velmi snadno uhodli“) (Ортен 1995: 214).

Този звук е знак незнач, следа от нещо, което вече го няма, не съществува – с други думи, типичен за тази стихосбирка двусмислен символ. Подобна следа е димът, който остава, когато „влаковете потеглят“:

Mizely do všech stran, už jenom dým byl z nich,
jenž slábl, průsvitněl, zcela se ztrácel v dáli.

(Блатни 1994: 72)

(Губеха се във всички посоки, от тях оставаше само дим, / който отслабваше, ставаше прозрачен, изчезваше в далечината.)

Но и тази последна следа означава отсъствието на своето означавано и търси други следи:

Kouř vlaků dívá se, jak padá krupěj rosy
na vrásky baráků a unavených čel.
Tiše se otáčí, jak by se ohlížel,
jak by se ohlížel a hledal cosi.

(Блатни 1994: 105)

(Димът от влаковете наблюдава как пада капката роса / върху бръчките на къщите и уморените чела. / Тихо се обръща, сякаш се оглежда, / сякаш се оглежда и търси нещо.)

И още нещо: тази последна творба от стихосбирката резюмира образа от предхождащата я, в която „димът от картофените стъбла“ („dým z bramborových patí“) бавно се обръща, „сякаш се оглежда, / сякаш се оглежда и търси нещо“ („jak by se ohlížel, / jak by se ohlížel a hledal cosi“, Блатни 1994: 66). За разлика от Ортен Блатни не напуска елегите си, неговият последен жест е завръщането при тях.

Блатни пресъздава състоянието на вечното скръбно обръщане назад, при което пространството се разтваря във времето – състоянието на обсебеност от следите на онова, което вече го няма. И нарича това състояние меланхолия. Неговият лирически говорител не се противи на меланхоличното раздвоение на идентичността, тъй като се заиграва и се приютява в него. Лабилността на идентичността за него е сцена, на която демонстрира собствената си неразгадаемост. Той се движи между реалността и въображението, между „обществените“ интерпретации на света и собствените си езикови творения. Меланхолията е игра, актьорско превъплъщение и – да си припомним промяната на заглавието и неясната символика, забулваща реалистичните описания – многолика

маска, под която интимните смисли могат да бъдат изведени на обществена сцена.¹⁹

Изводи

От разбирането на Фройд за меланхолията възприехме базисното наблюдение, че голямата болка или съсипващата загуба могат да доведат до вътрешен конфликт, до самонаблюдение и самообвинения. Траурът може да бъде терапевтичен способ за справяне със загубата, но същевременно може да ни изправи пред въпроса дали скърбим „правилно“, уместно, както е редно, и още – дали успяваме да изразим тъгата си. Ето защо елегията не е само отдаване на почит към мъртвия, но и размисъл за възможността да се отдаде почит, за смисъла на загубата и за това как да приемаме и разбираме страданието. Проблемът за *изразяването* на тъгата е особено важен, тъй като повдига въпроса за публичния и личния траур. Опитавме се да покажем, че двете противоречия – между публичната и личната скръб и между двете страни на меланхолично раздвоения аз – играят важна роля в чешката поезия от края на 30-те и 40-те години на XX век.

За Сайферт двете роли – на „ефективно“ и на „неефективно“ скърбящия – взаимно се уравновесяват, и двете обаче се случват на фона на обществени траурни ритуали. Меланхолията се превръща до голяма степен в публична стилизация и в опит да ни се напомни, че траурът не е само публичен и утешаващ, като при това обаче поетът не поставя под съмнение смисъла на публичната скръб. А самообвиненията на меланхолика се неутрализират от убедеността, че цялата нация по подобаващ начин отдава почит на мъртвия президент. Сайферт следователно напълно възприема обществената функция на елегията като начин да се укрепи единството на нацията чрез израз на всеобщата скръб, а също и да се впишат в масовото съзнание утешаващите представи за силата на нацията и на Масариковите завети. Отсъствието на „публичния свят“ при Ортен обезсилва подобно

¹⁹ Подобно тълкуване на меланхолията предлага Рос Чембърс (Чембърс 1993). Според неговото умерено деконструктивистко разбиране меланхолията е същностно противоречива: езикът с неизчерпаемото си множество от значения, със своята „безкрайна интерпретируемост“ (срв. с. 208 – „infinite interpretability“) парализира меланхолика, принуждава го към безкраен размисъл, но същевременно не позволява идентичността му да бъде дефинирана отвън. Меланхоликът е изчерпан заради собствената си неизчерпаемост, която обаче се оказва спасителна за него. Нашата интерпретация по отношение на Блатни има нещо общо с това разбиране, но меланхолия като тази при Блатни може да бъде изразена само в творчеството на изключително талантлив поет, т.е. в случая става дума за изкуство, а не толкова за заболяване. – Б. а.

тълкуване на страданието, като при това измества меланхолията от публичния свят през частните пространства в сферата на несъзнаваното. Елегията за Ортен е загадъчна форма, изследване на личното пространство и време. Истинското „деяние на болката“ е скрито, докато в съзнанието се проявява по друг начин и има съвсем други значения. Елегиите на Ортен сякаш отричат смисъла на публичната, откритата скръб – болката работи в нас независимо дали я разбираме, или не.²⁰ Интимното при Ортен обаче не е тревожен копнеж за завръщане в майчиното лоно, а извира от разбирането му за „деянието на болката“ и за несъзнателното страдание. Елегията на Блатни превръща Ортевата изоставеност в самоуверената самота на актьора, излязъл на сцената. Както чрез бързия отклик на изискванията на цензурата, така и чрез претворяването на обществената действителност в езикова игра и фантазия Блатни напомня, че вътрешната несигурност може да отвори пространства на свобода. Раздвоената идентичност се привежда в движение. В неговите елгии конкретната загуба изчезва зад меланхоличната маска на поета – не е възможно с точност да се каже какво в стихотворенията му е автентичен изказ на лирическият говорител и кое е стилизация и предварително подготвено публично лице.

ЛИТЕРАТУРА

- Бауер 1997:** Bauer, M. Interpretace Ortenovy poezie českou literární kritikou 40. a 50. let. // *Tvar*, č. 6, 10. března, příloha Edice TVARy.
- Блатни 1994:** Blatný, I. *Verše 1933 – 1953*. Ed. Rudolf Havel. Brno: Atlantis, 1994.
- Блатни 1999:** Blatný, I. *Texty a dokumenty 1930 – 1948*. Ed. Jiří Trávníček. Brno: Atlantis, 1999.
- Кршижкова, Орнест 1994:** Křížková, M. R., O. Ornest. Vysvětlivky. // Orten, J. *Červená kniha*. Ed. Maria Rút Křížková. Praha: Český spisovatel, 1994, 236 – 242.
- Ортен 1994:** Orten, J. *Červená kniha*. Ed. Maria Rút Křížková. Praha: Český spisovatel, 1994.

²⁰ Именно поради това Ортен е в състояние да представи чешката форма на крайното усещане за самота и изоставеност, което е толкова важно за екзистенциализма – и което се оказва толкова опасно за комунистическите тълкуватели, според които Ортен умее само „отчаяно да дълбае в собствената си душа и да се разголява /.../ в изолирания стъклен балон на последните останки от уважение към човека“, както се възмущава Владимир Достал (цит. по Бауер 1997: 25 – 26). Комунистическите нападки срещу Ортен, разбира се, са доста сходни с нацистките.

- Ортен 1995:** Orten, J. *Knihy veršů*. Ed. Maria Rút Křížková. Praha: Český spisovatel, 1995.
- Пенски 1993:** Pinsky, M. *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Пешат 1991:** Pešat, Z. *Jaroslav Seifert*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- Рамазани 1994:** Ramazani, J. *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Сайферт 1937:** Seifert, J. *Osm dní*. Praha: Melantrich, 1937.
- Травничек 1996:** Travníček, J. *Poezie poslední možnosti*. Praha: Torst, 1996.
- Травничек 1998:** Travníček, J., Zd. Kožmín. *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti*. Brno: Books, 1998.
- Треггер 1999:** Träger, J. [korespondence s I. Blatným] // Blatný, I. *Texty a dokumenty 1930 – 1948*. Ed. Jiří Travníček. Brno: Atlantis, 1999.
- Фройд 1946:** Freud, S. Trauer und Melancholie. // Freud, S. *Gesammelte Werke*, X. London: Imago, 1946, 428 – 446. (Фройд, З. Траур и меланхолия. // Фройд, З. *4 основни текста*. София: Критика и хуманизъм, 2018, 17 – 44.)
- Хавел 1994:** Havel, R. Ediční poznámka. // Blatný, I. *Verše 1933–1953*. Ed. Rudolf Havel. Brno: Atlantis, 1994, 587 – 709.
- Чембърс 1993:** Chambers, R. *The Writing of Melancholy: Modes of Opposition in Early French Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Черни 1992:** Černý, V. *První a druhy sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992.

Превод от чешки: **Михаела Кузмова**