

Андрій Тимофєєв

ЗВУЖЕННЯ КОЛА СИМВОЛІЧНИХ ЗНАЧЕНЬ СИНЬОГО (БЛАКИТНОГО) В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У статті історія української літератури 1910–1930-х рр. розглядається крізь призму колірної символіки, насамперед символіки образу блакиті, яка набуває у цей період особливої значимості й стає одним із найуживаніших і найпродуктивніших колоративів.

Ключові слова: колористика, колоратив, символ, конотації, ідіостиль, модернізм, символізм, імпресіонізм, парадигма, традиція, новаторство, національна своєрідність.

Попри «підозрілість» для прискіпливої офіційної критики блакитного кольору чи, тим більше, іменника *блакить*, цей колоратив та його інваріанти в 1930-ті рр. не втрачають своєї високої продуктивності вживання в українській літературі. Так, майже абсолютно неможливим є використання цієї барви, особливо її поєднань із жовтим кольором, у національно-революційному контексті. Навпаки, літератори часто у непривабливому чи зневажливому світлі виставляють кольори національного прапора доби УНР. Але активне використання блакитної (синьої, голубої) барви українськими митцями слова в попередні десятиліття було настільки частотним, мало настільки широкий спектр прямих і символічних значень, що до 30-х років це вже стало своєрідним «загальним місцем» вітчизняної літератури, одним із її топосів.

Прикладом такого вживання блакитного (синього, голубого) кольору як «загального місця» може слугувати роман «Дніпро» Натана Рибакі — одного з найюгідніших до влади літераторів тієї доби, якого складно запідозрити в якихось симпатіях до національно-визвольних змагань чи їх символіки. Ось як про це пише Докія Гуменна: Л. Дмитерко, переляканий після двомісячного арешту, «...приятелів вибирав собі не «заплямлених», а Адельгейма, Мартича, Рибакі...» [2, 187]. І ще одна характеристика: «...Корнійчук... свою сестру <...> видав заміж за Натана Рибакі і поставив свого родича директором нового видавництва *Радянський письменник*. З боязкого засмоктаного містечкового хлопчини <...> зробився самовпевнений нахабнуватий ділок від літератури, — їх тепер у Спілці розвелося багато. І всі вони <...> пишуть суконним газетним жаргоном, а між собою говорять тільки «по-руські»» [2, 262]. Пробільшовицькою тенденційністю й ворожістю до національного відродження відзначається й роман Н. Рибакі «Дніпро», перші дві з трьох частин якого були завершені до 1938 р.

Цілком можливо, що відсутність органічного вільного володіння українською мовою призвела до необхідності ґрунтовно студіювати твори

своїх попередників і сучасників та засвоювати їх стилістичні здобутки. Як наслідок, у романі «благонадійного» письменника рясно розсіяні «підозрілі» *блакить* та *синява*, хоча вони викликали неприязнь не тільки своїм національно-патріотичним символічним наповненням, але й модерністським відчитанням їх символіки. Натомість у «Дніпрі» продовжуються традиції української літератури у трактуванні блакитного кольору.

Оскільки твір Н. Рибакі епічний і міметичний за характером образотворення, то в ньому чимало випадків появи *синього неба*, *синьої води*, *брижів синьої води*, які більше акцентують увагу на конкретно-чуттєвому відчитанні цих образів, ніж на абстрактно-символічному, хоча й не виключають останнє: «*синява*», «*темно-синя вода*» (двічі) [4, 40]; «...*брижилася оксамитно-синя вода*» [4, 137] та багато ін.

Однак у романі значно більше випадків, коли метафоричний характер вживання *блакиті* яскраво помітний, балансуючи на межі з конкретно-номінативними значеннями, або інколи навіть домінуючи над ними. Традиційно це стосується *блакитного (синього) неба*, простору, повітря, вікна, ночі тощо, а також акцентуації на кольорі води Дніпра (чи будь-якого водного плеса), який набуває у романі яскравої індивідуалізації, на що вказує, власне, й назва роману: «*Дві півкулі лежали поруч, оточені блакиттю*» (на карті світу. — А.Т.) [4, 10]; «*Широке плесо річки голубіє в долині*» [4, 20]; «*У синіх шибках майорів клапоть далекого неба...*» [4, 46]; «...*дивився у бузкову даль світанку*» [4, 167]; «*сині сутінки ночі навально сунули...*» [4, 230]; «...*небо височіє ніжною блакиттю*» [4, 327].

Також традиційно на надзвичайність, духовну і тілесну красу персонажів у романі Н. Рибакі вказують *блакитні (голубі) очі*, які можуть бути єдиною портретною деталлю, на думку автора, цілком достатньою для характеристики її носія: «*Дівчина вразила ясною блакиттю очей*» [4, 7]; «...*збереглись в його пам'яті голубою повинню очей...*» [4, 81]; «*Під тремтливими віями ховався погляд блакитних очей*» [4, 140].

Активно вдаючись до вживання блакитної барви та її відтінків у романі, Н. Рибак часто прямо або опосередковано залучає до тексту образи, запозичені в інших авторів. Так, без жодних змін у «Дніпро» перекочують блакитні вежі неба Ю. Яновського: «Ніби той прозорий краєвид, блакитні вежі неба...» [4, 38]. Від цього ж письменника, очевидно, перебирається поетизація моря і степу як споріднених стихій («Я більше море полюблю. Море і степ» [4, 170]), тому так часто у романі Рибак синім стає степ або споріднені з ним у тексті субстантиви: «Синіла прозора даль осіннього степу...» [4, 91]; «Блакитна безкрайність простерлась над степом» [4, 209]; «...ніч <...> накінула на степ синю свою кирею» [4, 265]; «Стелився <...> барвистий весняний степ, грав обрії синіми переливами» [4, 293].

Не може не викликати асоціацій із творами А. Головка й М. Хвильового образ блакитного дзвону: «Чиста блакить висіла над хутором, як велетенський неосяжний дзвін» [4, 164].

Найрізноманітніших трансформацій і варіацій у романі Натана Рибак зазнає образ *синьої далечини*, запозичений від М. Рильського. Можна припустити, що окремі з цих варіацій могли зродитися самостійно як цілком можливі поширені сполучення в українській мові й літературі, але їх спорідненість і численність спонукають вбачати все-таки запозичувальну природу їх походження у романі «Дніпро»: «...втупивши свій погляд у голубу далечинь обрїю...» [4, 23]; «Вкривала темінь бузкову далечинь дня» [4, 44]; «Темно-синя глибочинь коливалася над ним» [4, 59]; «Сизі хмаринки сіріли в голубій височині <...> Праворуч <...> голубів Дніпро» [4, 88] тощо.

Отже, можна констатувати, що свідомо чи несвідомо Н. Рибак відтворює не тільки традиційні для української літератури попередніх десятиліть образи *блакиті* та її поєднання з субстантивами, але й майже весь комплекс символічних значень, які *блакить* отримувала у творах попередників. Частково це стосується вказівок і

на національний український колорит, і навіть на національно-патріотичне відчитання парадигми блакитного кольору. Перший натяк на подібне знаходимо у фразі: «*Оперезаний блакитною смугою Дніпра, лежав Київ*» [4, 116]. Після цього інакше сприймається лейтмотивний образ синіх вод Дніпра як священної для українців ріки, безпосередньо пов'язаної, як і Київ, з прадавньою історією.

Традиційно національне чи національно-патріотичне відчитання символіки блакитного кольору шукаємо у поєднаннях цієї барви з жовтою (золотою). Зустрічається кілька таких поєднань і у романі «Дніпро». Це не тільки золоте чи мідне сонце й синє небо («Високо у синяві стояв міднолиций диск сонця...» [4, 24]; «...над тобою — небо. Синє, глибоке, схоже на велетенський дзвін, у якому полум'яніє сонце — міднолице, животноє сонце» (привертає увагу вже згадуваний образ синього неба-дзвону та наголошування на архетипній природі сонця) [4, 316]), але й суто українські пейзажі, які творяться ланами жита на тлі голубого Дніпра, який, як і жито, є одним із архетипних українських образів: «Несміливі промені сонця бавились з синіми хвилями...» [4, 136]; «Перед очима, за жовтою стрічкою луків, синів Дніпро» [4, 137]; «Праворуч, осяяний вечірнім сонцем, голубів Дніпро» [4, 249]; «За житами голубіє річка...» [4, 309].

Важко припустити, що таке запозичення традиційної образності блакитної барви та її відтінків, а також їх символічної наповненості було свідомим і свідчило про глибоко приховану опозиційність письменника. Швидше за все, це було наслідком прагнення позбутися «суконного газетного жаргону» й активно перейняти кращі мовно-стилістичні здобутки вітчизняних літераторів 20–30-х років, яких можна було шельмувати за ідеологічні ухили, але приховано усвідомлювати значно вищий художній рівень їхніх творів. Це викликало заздрість і водночас прагнення писати хоча б трохи так, як вони.

ДЖЕРЕЛА

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеева. — К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1994. — 159 с.
2. Гуменна Д. Дар Евдогії: іспит пам'яті / Д. Гуменна. — Балтимор, Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1990. — Кн. II: Жар і крига. — 346 с.
3. Ковалів Ю. Художня хроніка великої трагедії: українська література періоду Другої світової війни / Юрій Ковалів. — К. : Джерело-М, 2004. — 107 с.
4. Рибак Н. Дніпро : роман-трилогія / Натан Рибак. — К. : Рад. письменник, 1976. — 471 с.

В статтє история украинской литературы 1910–1930-х гг. анализируется сквозь призму цветовой символики, прежде всего символики образа голубизны, которая обретаєт в этот период особую значимость и становитєся одним из самых применимых и самых продуктивных колоративов.

Ключевые слова: колористика, колоратив, символ, конотации, идиостиль, модернизм, символизм, импрессионизм, парадигма, традиция, новаторство.

The article analyzes the history of Ukrainian literature of 1910–1930s according to the prism of colour symbolism, particularly the symbolism of the image of blue which has special significance in that period and becomes one of the most applicable and most productive colouratives.

Key words: colouristics, colourative, symbol, connotation, idiostyle, modernism, symbolism, impressionism, paradigm, tradition, innovation.

УДК 82-312

Ольга Хамедова

АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ ВПЛИВУ НА ЧИТАЧА У ТВОРАХ ТАЇ МАЛЯРЧУК

У статті досліджуються діалогічні взаємини автора і читача у збірці новел «Говорити» сучасної української письменниці Таї Малярчук. Виявлена наративна структура її творів, визначено наративні моделі і типи нараторів. Різноманітні наративні форми стали важливим елементом авторської комунікативної стратегії, завдяки якій створено власну модель читача — іронічного, дотепного, здатного розпізнати і прийняти авторське запрошення до співтворчості.

Ключові слова: автор, читач, наратор, наратив, комунікативна стратегія.

Представниця молодшої генерації сучасного українського письменства Таї Малярчук почала друкуватися з 2004 р.; її повісті, оповідання, новели одразу привернули увагу багатьох критиків та літературознавців (Я. Голобородько, О. Поліщук, М. Рябченко, О. Сливинський та ін.).

Збірка художньої прози Т. Малярчук «Говорити» (2007) є текстом, в якому своєрідно «перетинаються два світи: світ автора і світ читача» [1, 85]. Її промовиста назва дає привід для роздумів про авторські комунікативні стратегії та наративну структуру творів.

Проблеми комунікативності художньої творчості, функціонування і сприйняття літератури привернули увагу філософів і літературознавців ХХ ст. На думку Г.-Г. Гадамера, інтерпретатор перекладає висловлювання на іншу мову, перекодовує й таким чином змінює, перетворює його. «Інтерпретація — це вибіркве і водночас творче оволодіння висловлюванням (текстом, твором)» [2, 129]. Діяльність інтерпретатора вивчає герменевтика — мистецтво і теорія тлумачення текстів.

На думку М. Бахтіна, який досліджував проблему міжособистісної комунікації і розробив поняття діалогічності, діалогічність — це відкритість свідомості і поведінки людини світу, її готовність до спілкування, відгуку на позиції, думки інших людей, а також здатність відгукуватися на власні висловлювання та вчинки. Діалогом, «духовною зустріччю» він називав й контакт автора з читачем.

Цілісну теорію читача-адресата розробили представники школи рецептивної естетики Х.Р. Яусс та В. Ізер. Дослідники наголошували, що структура літературних творів — це послання читачеві, а у тексті захована програма впливу на читача, так званий потенціал впливу [2, 137]. І. Франко ще задовго до німецьких літературознавців писав про сприйняття художніх образів читачами, підкреслював, що художній твір має пробуджувати «в душі читача певні суголосні тони... і тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору» [3, 103]

Авторські стратегії впливу на читачів вивчали західноєвропейські і російські нараторологи. Як відзначив Р. Гром'як, Кеї Фрідеман у праці «Роль оповідача в епосі. Причини до нової історії мови і літератури» (1910) обґрунтувала «активну присутність оповідача в епічних творах» [4, 301] і визначила його як медіума між відтворюваною письменником дійсністю і читачами. Структуралісти протиставляли автора і наратора. Р. Барт, зокрема, наголошував: «Той, хто говорить у викладі, не є тим, хто пише (у житті)» [5, 7]. Ж. Женетт взагалі категорично стверджував: «Тільки рівень повістувального дискурсу піддається безпосередньому текстуальному аналізу» [2, 313]. На відміну від структуралістів, Д. Лихачов називав наратора «ретранслятором художнього задуму автора» [6, 6].

В Україні питання нараторології досліджував І. Денисюк, який започаткував аналіз викладових

форм у прозі І. Франка. О. Ткачук увів зарубіжну термінологію теорії оповіді в українське літературознавство. Сучасні дослідники також вивчають суб'єктів нарративу, специфіку викладових форм, авторські стратегії впливу на читача тощо. М. Рябчук під терміном «нарратив» розуміє «художній (фікційний) твір, що являє собою структуру, яка утворюється дискурсами наратора, персонажа та інших розповідних інстанцій» [5, 7]. М. Легкий називає наратора «посередником між “зовнішнім автором та художнім світом”, своєрідним медіумом щодо читача» [6, 6]. В. Качмар також вважає, що наратор «формує уявлення читачів про представлений фіктивний світ» [7, 6]. Отже, переважна більшість дослідників визнає провідну роль наратора у зв'язках автора і читача.

Утім, реалізація парадигми *автор — наратор — реципієнт* Танею Малярчук лишається малодослідженою. Тому мета статті — дослідити нарративну структуру творів, виявити авторські стратегії впливу на читача у збірці новел «Говорити».

У згаданій збірці Тані Малярчук вирізняються дві частини: у першій (новелістичні цикли «Голоси» і «Замагурка») звучить «багатоголосся» різних героїв, а в другій («Батарей Муравйова») — єдиний голос автобіографічної героїні.

Всі літературознавчі теорії про автора і читача розглядають «літературу загалом і тексти... як моделі можливого світу, як своєрідний універсум нарації, світ множини альтернативних людських історій» [1, 212]. Твори першого циклу («Голоси») поєднані певними смисловими зв'язками, у них викладені історії різних людей, чиї життєві шляхи випадковим чином перетнулися. Таким чином із хаотичного плетива «голосів»-історій утворюється змістова і структурна цілісність — поліфонічна повість. Серед цього багатоголосся героїв авторка виявляє унікальність кожної людини, неповторність її голосу, адже кожна з новел — це монолог героя про власне життя, про те найцінніше, що було в ньому або що так і не відбулося.

У новелі «Ветеринар» наратором є старий чоловік, який випадково став свідком автомобільної аварії. Його оповідь про трагічні події вражає байдужістю. Герой-оповідач чесно зізнається у своїх вадах: «Я старий. Мене багато чого вже не цікавить. Не знаю, може, став черствим» [8, 11]. Водночас розважливий, підкреслено неемоційний нарратив спонукає читача до філософських роздумів про сенс людського життя. Неоднозначні сентенції героя про життя і смерть, любов і щастя запрошують читача до своєрідного діалогу про призначення людини: «Що мені до щастя двох трьох людей? Воно дуже маленьке. Воно нічого не важить — щастя кількох людей... Мільйони людей народжуються і мільйони вмирають. І це

нормально. Народження і смерть — єдине нормальне, що ще залишилося у людства» [8, 15].

У новелі «Три речі» оповідачка розмірковує про егоїзм людей. Її запитання звернені безпосередньо до читача, вони провокують реципієнта на дискусію про вади сучасного суспільства: «Хто зараз взагалі нормальний?! Чи ви взагалі коли-небудь зустрічали нормальну людину?! Я ні. Усі навколо божевільні. Соціально безпечні або соціально небезпечні, — але всі божевільні» [8, 36]. Погоджуємося з думкою, висловленою М. Зубрицькою: «Якщо авторські інтенції, наприклад, викладені у філософському стилі, то інтенції читача відповідно засвідчуватимуть його інтелектуальну здатність сприймати цей стиль через співдію в процесі його актуалізації» [1, 85]. Таким чином, твір «програмує» свого гіпотетичного читача, який має бути, як і автор, схильний до роздумів про сенс людського буття.

Головна проблема, яка осмислюється авторкою у збірці «Говорити», — пронизлива самотність сучасної людини у світі, в якому навіть найближчі люди часто стають одне одному чужими.

У новелі «Love animals» герой переживає важку депресію. Оповідь наратора розкриває його внутрішній стан: розчарування у житті, безпорадність, самотність. На думку героя, буденне життя з його примітивними потребами потроху вбиває душу людини, адже «вона хоче свята. А свята нема» [8, 17]. Автодієгетичний нарратив розмикається спогадами про дивакуватого далекого родича. У творі змінюється тип нарації: гомодієгетичний наратор розповідає про Івана, який забарикадувався на своєму подвір'ї і відмовився від спілкування з односельцями. Ця вставна новела допомагає збагнути: людська душа страждає від того, що їй «на все життя не виділили одного малесенького свята» [8, 25].

У новелі «Сім'я» йдеться про самотність найближчих людей у родинному колі. Оповідь головного героя максимально відверта, в лаконічній формі в ній викладена вся історія невдалого подружнього життя, в якому бракує злагоди і любові. Герой звинувачує у цьому дружину, дітей, а сам відмовляється від відповідальності за власну безпорадність. Він намагається виправдатися перед читачем, звертаючись до нього: «Але не думайте, що я її не люблю» [8, 43] (виділення наше. — О.Х.). Таким чином герой хоче здобути прихильність читача, змусити його співчувати. Недаремно дослідники підкреслюють: «Часто авторські інтенції можемо впізнати як низку чітко виражених операцій та пропозицій для співдії з читачем за допомогою тексту» [1, 85]. Герой намагається проаналізувати власні помилки; його невпевненість, сумніви, підкреслюються словом «може», яке він часто вживає: «Може, я так і сказав» [8, 45]; «Не знаю, може, даремно так сказав тоді...» [8, 47]. У цьому творі, як і в деяких інших

творах, гомодієгетичний наратив імітує усний виклад, про що свідчать емоційність оповіді, уривчасті речення, плутані думки.

У новелі «Біс голоду» авторська комунікативна стратегія формує своєрідний образ реципієнта: не читача, не співрозмовника, а передусім слухача. Гіпотетична аудиторія наратора — це невеликий гурт слухачів, які довірливо сприйматимуть розказане. Вони не тільки чують оповідачку, але й бачать: «о, бачите, вже плачу, але це нормально, не зважайте» [8, 59]. Таким чином наратив набуває рис фольклорної оповіді, а новела стилізується під народне оповідання. Як відзначають дослідники, «до народних оповідань належать передусім особисті спогади або розповіді про події і факти, які мали місце в житті рідних, односельців, знайомих оповідача» [9, 84]. Чітко окреслена і постать наратора: це жінка тридцяти років, яка розповідає про життя своєї бабусі. Сюжет оповідання будується на фрагментарних спогадах героїні, об'єднаних асоціативно. Проте оповідачка не є учасником подій, «наратором-агентом» (персонажем ситуацій, про які розповідається) є її бабуся. [10, 84]. У цій новелі створено досить складну наративну модель: першоособовий наратив онуки розмикається наративом бабусі.

Відзначимо, що у багатьох новелах авторки, на відміну від творів інших сучасних письменниць (Є. Кононенко, Н. Сняданко та ін.), нараторами є чоловіки. Наприклад, в оповіданнях Є. Кононенко «чоловічий» наратив з'являється лише в тих творах, в яких чоловік осміюється, тобто головним суб'єктом викладу є антигерой, «герой із негативними атрибутами» [10, 13].

Н. Зборовська одним із чинників, які впливають на задоволення у жіночій творчості, називає «осміювання чоловіка, що стає своєрідним символічним способом повернення жінки у свою власну значущість у негативній ситуації» [11, 60]. Є. Кононенко таким чином наголошує, що у сучасному світі патріархальні цінності нівельовані, а гендерні ролі змінені.

Натомість Таню Малярчук цікавить насамперед не гендерна, а загальнолюдська філософська проблематика. На думку письменниці, «гендер, фемінізм, ідентичність і їже з ними — поняття в кращому разі застарілі, а в гіршому — штучні» [12, 1]. Сучасні письменниці орієнтуються переважно на жіночу аудиторію, а гіпотетичний чи уявний читач творів Т. Малярчук не має визначеної гендерної ознаки. Проте загальний портрет адресата її творів доволі виразний — це читач-філософ, здатний почути «голоси» зовнішнього і внутрішнього світів.

Я. Голобородько назвав Таню Малярчук «художником, що тонко відчуває естетику фантазмагорії та сюрреальності», адже в її творах суто реалістичні деталі поєднуються із сюрреалістичним візіями [13, 2]. Початок новели «Кінський

хвіст» інтригує та вражає читача: «Я би хотіла мати хвіст» [8, 5]. Відтак погоджуємося із думкою критика О. Сливинського: «Хвіст — це метафора карнавального існування, така собі раблезіанська топіка» [14, 1]. Це свідчення того, що у тексті запрограмовано «культуру високої освіченості реципієнтів» [11, 223]. Наратор безпосередньо звертається до читачів, намагаючись таким чином залучити їх до своєрідної творчої гри — осмислення авторської фантазії а-ля Сальвадор Далі: «Я би його не ховала і не соромилася б його, бо, **погодьтеся**, нема чого соромитися такого розкішного хвоста»; «**новірте**, що з хвостом стало би життя набагато простіше» [8, 5] (виділення наше. — О.Х.).

Діалог із читачем авторка продовжує в другій частині збірки («Батарей Муравйова»). Цей новелістичний цикл фрагментарний, він складається з окремих епізодів дитинства героїні. У новелах увага зосереджується не на розкритті її внутрішнього стану, а на висвітленні окремих перипетій життя. Наратор є виразником авторської свідомості, а в характері самої героїні втілені автобіографічні риси. Таня Малярчук неодноразово наголошувала на достовірності зображеного: «Мої тексти настільки автобіографічні, що більше про себе вже нема що розповісти...» [12, 1].

У творі два суб'єкти викладу, які виявляють своєрідні погляди на події: відавторський наратор, який оцінює пережите з відстані багатьох років, і автобіографічна героїня, що була учасницею зображуваних подій. Таким чином фабульно-сюжетний і нараційний час значною мірою дистанційовані. Відавторська оповідачка критично ставиться до себе в дитинстві, відверто говорить про свої недоліки: «У результаті я все спробувала і нічого не навчилася. Я не вмю: танцювати, малювати, битися, бігати, шити, вишивати, говорити іноземними мовами, плести макраме, ходити на лижах і любити домашніх тварин» [8, 133].

Автобіографічна героїня — звичайна дитина пізньої радянської доби. Не завжди чемна з дорослими, вона хитрує, аби досягти бажаного, але все одно залишається доброю і вразливою дівчиною. Героїня не ідеальна (як і авторка, яка так охарактеризувала себе в одному інтерв'ю: «Звичайна собі людина, трохи наївна, трохи істерикувата, трохи екзальтована...»), але для читача вона приваблива саме своєю недосконалістю.

Героїня позбавлена автономності, визначальною все ж є позиція відавторського оповідача. Іронічні, дотепні коментарі оповідача якнайповніше розкривають особливості характеру дитини: «Я почувала себе героїнею басейнів і королевою водної системи України» [8, 137]. Авторка намагається передати безпосередність дитячого сприйняття дійсності через фрагментарність, уривчастість та емоційність оповіді: «Шоколадні

цукерки з горіхами і мармеладом лежали у вазочці на столі, — і їх ніхто не їв!» [8, 125].

Важливою особливістю є те, що автобіографічний наратив про події власного життя переплітається з оповіддю про життя тих людей, які запам'яталися маленькій дівчинці. Наприклад, її заможні сусіди — це художньо втілений соціальний тип перших українських «аристократів в нульовому коліні» [8, 124]. Героїня недаремно так докладно розповідає про їхній нестандартний, як на пересічного радянського громадянина, побут (відеомагнітофон, холодильник із дефіцитними харчами, чорну «Волга»), адже це важливі і впізнані читачем атрибути тієї епохи.

М. Зубрицька наголошує, що «саме текстуральні стратегії показують, наскільки автор передбачає читацьку аудиторію і наскільки встановлює її компетентність» [1, 85]. Безперечно, кожний текст містить образ свого читача. Ця автобіографічна повість у новелах розрахована на читача, обізнаного з пострадянськими реаліями: пошуками дефіцитного краму, чергами у магазинах, регулярними відключеннями світла і води тощо. Погоджуємося з думкою В. Ізера про те, що «в процесі розгортання тексту в часовій перспективі кожна історична епоха висуває на передній план якісь естетичні домінанти, що закорінені в культурний контекст тієї чи тієї епохи, контекст, у який однаково занурені і автор, і текст, і читач» [1, 221]. Критик О. Сливинський також наголосив на тому, що авторська комунікативна стратегія збірки «Говорити» передбачала «спорідненого» читача: «Я хоч і не мив у ванній пляшки з-під пива на потреби домашнього оцтового виробництва, так само, як, ясна річ, не грав у гумку, але також вчився плавати у шкільному басейні з перехлорованою водою і вічно крижаним душем. Опа! — кажу я. — Це ж про мене. І миттєво стаю “зразковим читачем”» [14, 1].

В оповіданні «Що? Де? Коли?» наратор іронічно характеризує українське суспільство пізньої радянської доби: «Чомусь усі всього боялись і в усе вірили. Вірили в НЛО і Кашипівського. Боялись землетрусів» [8, 112]. Відчутна значна відстань

між пережитим і зображуваним, саме іронія допомагає авторці дистанціюватися від зображених картин, критично осмислити їх. Іронічний дискурс оповідань розвінчує імперський міф і сприяє подоланню психологічного постколоніального комплексу українського читача.

Отже, у збірці новел «Говорити» авторка вдається до різноманітних повістувальних форм. Авторську стратегію викладу реалізує насамперед гомодієгетичний або автодієгетичний наратор. Проте не можна погодитися з думкою деяких дослідників, зокрема О. Полішук, про те, що в цих наративних моделях присутній авторський голос. В багатьох новелах («Ветеринар», «Сім'я», “Love animals” та ін.) в образі оповідача важко віднайти риси біографічного автора. Наратор незалежний у судженнях: висловлює власні оцінки зображуваного, уповільнює дію своїми роздумами, часто звертається до читачів із запитаннями. Першоособова оповідь складається з певних фрагментів, в яких зображувані події подають крізь призму сприйняття суб'єкта викладу, при цьому використовуються внутрішні монологи і діалоги.

У другій частині збірки («Батарея Муравйова») використовується інша наративна модель — авторитетну світоглядну позицію демонструє наратор — alter ego авторки. В автобіографічній повісті у новелах авторська свідомість виявилася на двох рівнях: видавничої оповідачки, яка оцінює пережите з певних аксіологічних позицій, і автобіографічної героїні — безпосереднього учасника подій, об'єкта авторської рефлексії. Особистий досвід письменниці надав творам переконливості та емоційної напруги.

Різнманітні наративні форми стали важливим елементом авторської комунікативної стратегії, завдяки ним створено власну модель читача: іронічного, дотепного, здатного розпізнати і прийняти авторське запрошення до співтворчості. Подальше дослідження діалогічних взаємин автора і читача на матеріалі української художньої прози вважаємо необхідним і перспективним.

ДЖЕРЕЛА

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен [Текст] / М. Зубрицька. — Л. : Літопис, 2004. — 352 с.
2. Хализев В.Е. Теория литературы : учеб. [Текст] / В.Е. Хализев — М. : Высш. шк., 2005. — 405 с.
3. Франко І. Із секретів поетичної творчості [Текст] / Іван Франко // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : у 3 кн. — К. : Либідь, 1998.
4. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007 [Текст] / Роман Гром'як. — Т. : Джура, 2007. — 368 с.
5. Рябчук М.М. Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян) [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М.М. Рябчук. — К., 2011. — 21 с.

6. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / М.З. Легкий. — Л., 1997. — 17 с.
7. Качмар В.П. Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В.П. Качмар. — К., 2006. — 18 с.
8. Малярчук Т. Говорити [Текст] / Таня Малярчук. — Х. : Фоліо, 2007. — 187 с.
9. Лановик М.Б. Українська усна народна творчість : навч. посіб. [Текст] / Лановик М.Б., Лановик З.Б. — К. : Знання-Прес, 2006. — 591 с.
10. Ткачук О.М. Наратологічний словник [Текст] / О.М. Ткачук. — Т. : Астон, 2002. — 173 с.
11. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики [Текст] / Ніла Зборовська // Слово і Час. — 2005. — № 6. — С. 57–68.
12. Поветкін Є. «В літературі мусить бути хоч щось святе...» Інтерв'ю з письменницею Танею Малярчук [Електронний ресурс] / Є. Поветкін // Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0089.php
13. Голобородько Я. Ікебана а la Таня Малярчук [Електронний ресурс] / Ярослав Голобородько // Дзеркало тижня. Україна. — 2008. — № 21, 6 червня. — Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/ikebana_a_la_tanya_malyarchuk.html
14. Сливинський О. Таня Малярчук: «Говорити» чи перестати? [Електронний ресурс] / О. Сливинський. — Режим доступу : <http://sumno.com/article/tanya-malyarchuk-govoryty-chy-perestaty/>

В статті досліджуються діалогічні відносини автора і читача в збірці новелл «Говорить» сучасної української письменниці Тани Малярчук. Виявлена нарративна структура її творів, визначені нарративні моделі і типи narrator'ів. Різноманітні нарративні форми стали важливим елементом авторської комунікативної стратегії, завдяки якій створена власна модель читача — іронічного, остроумного, здатного розпізнати і прийняти авторське запрошення до співтворчості.

Ключевые слова: автор, читатель, narrator, нарратив, комунікативна стратегія.

The article explores dialogue relationship between the author and the reader in the collection of stories "To Speak" by a contemporary Ukrainian writer Tania Maliarchuk. It defines narrative structure of her works, determines narrative models and narrator's types. A variety of narrative forms have become an important element of the communication strategy due to which the own model of the reader is created: ironic, witty, able to recognize and accept the author's invitation to creativity.

Key words: author, reader, narrator, narration, communication strategy.

JĘZYK SZTUKI W OPOWIADANIACH GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO — PORTRET WENECKI

Artykuł przybliży etapy kształtowania się wrażliwości artystycznej w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W opowiadaniach tego pisarza sztuka oraz język sztuki pełnią, jak się okazuje, rolę fundamentalną — szczególnie odkąd Herling-Grudziński odbył podróż do Włoch, o której sam pisał, że miała na jego późniejsze wybory estetyczne ogromny wpływ. Arcydzieła Italii odcisnęły na piśmarstwie Herlinga-Grudzińskiego tym większe piętno, że spędził on tam większość życia. Rola, jaką dzieła sztuki pełnią u Herlinga-Grudzińskiego nie ma jednak nic wspólnego ze współczesnym estetyzmem literackim. „Forma” jest u pisarza funkcją „treści”, rolą twórcy jest odnalezienie słów adekwatnych dla opisu rzeczy. Na najwyższym poziomie dzieła oraz język sztuki okazują się być nośnikami treści metafizycznych w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Słowa kluczowe: Gustaw Herling-Grudziński, sztuka, Włochy, estetyka, dyskurs metafizyczny.

Po spotkaniu z Włochami, sztuka (rozumiana przede wszystkim jako malarstwo i jego arcydzieła) zaczyna wpływać na Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jako osobę, a język sztuki staje się jednym z najważniejszych elementów jego twórczości.

Moje zainteresowanie malarstwem, pisze Herling, to skutek mojego spotkania z Włochami. Przedstawiłem ten epizod dość wyraźnie w pierwszym rozdziale *Portretu weneckiego*, opowiadając o mojej podróży jako żołnierza. To rzeczywiście był początek. Niewątpliwie Włochy zrobiły na mnie kolosalne wrażenie: oglądanie kościołów, galerii malarstwa, architektury miast włoskich — wszystko to coś we mnie obudziło. Ważną rolę odegrało też małżeństwo z Krystyną, która była malarką i która pasjonowała się malarstwem. Towarzyszyłem jej, gdy malowała. Ale najważniejsze było to, że po prostu znalazłem się w centrum dorobku malarskiego i architektonicznego sztuki europejskiej i po prostu poruszałem się w nim z ogromną przyjemnością, czasem — nawet z rozkoszą. Po prostu pokochałem sztukę. We Włoszech, gdzie po prostu wychodziłem z domu i od razu wpadałem w żywioł sztuki [9, 363–364].

Pierwsze opowiadanie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego to *Księżę Niezłomny* z 1956 roku. Jednakże, mimo iż było to pierwsze (również pierwsze „włoskie”) opowiadanie autora, nie zawarł go on w swoim pierwszym zbiorze pt. *Skrzydła ołtarza* z 1960 roku. Znalazły się tam natomiast *Wieża* i *Pietà dell'Isola*, które również można uznać za „włoskie opowiadania” z powodu miejsc (Aosta, Capri), które autor wybrał na tło akcji. Herling uważał zawsze *Wieżę* za początek swojej drogi twórczej i rodowód próby narracyjnej (np. rozmawiając z Włodzimierzem Boleckim):

Wieża była początkiem mojej nowej drogi twórczej, to znaczy inicjowała niemal wszystko, co potem napisałem, a co mogłbym określić jako próbę uchwycenia innego wymiaru rzeczywistości. Nie chcę nadużywać słów, ale uważam, że z natury i z upodobań jestem pisarzem o zainteresowaniach metafizycznych. W każdym razie, typ narracji

wypróbowany w *Wieży* stał się potem — jeśli tak mogę powiedzieć — moją pisarską właściwością. *Wieża* była jakby opukiwaniem i obchodzeniem tematu, który potem rozwijałem i który w różny sposób dojrzywał w moich kolejnych opowiadaniach. Mogłbym powiedzieć, że jako narrator zadebiutowałem dopiero tomem *Skrzydła ołtarza*. Oczywiście, najpierw był *Inny świat*, który ma też wszystkie cechy mojej narracji, ale jest jednak dla mnie czymś innym. *Skrzydła ołtarza* były moją prawdziwą próbą narracyjną. Po napisaniu tych opowiadań, co mi zajęło mnóstwo czasu, byłem bliski odłożenia pióra i rezygnacji z pisania. Ale jakoś dałem sobie z tym radę [9, 152–154].

Można przypuszczać, że to brak odniesień do sztuki jest jednym (i chyba najważniejszym) z powodów, dla których Herling wykluczył *Księża Niezłomnego* ze swojego pierwszego wyboru opowiadań. Począwszy od *Wieży*, przez całą resztę życia pisarza, sztuka i język sztuki będą miały fundamentalną rolę w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W *Wieży* obecność sztuki jest namacalna i bardzo znacząca. Już na początku opowiadania, opisując swój pokój, bohater (tożsamy — jak się zdaje — z autorem) mówi:

Mimo że duży i wygodny, pokój posiadał jedno tylko okno, które nie wystarczało, by rozproszyć panujący tu od świtu do zmierzchu półmrok i wysuszyć w kątach liszaje wilgoci. Nadgryzione przez korniki meble, krzesła i kozetka o wyliniałych obiciach ze skóry, gąszcz pajęczyny w kominku i na półce z książkami, lustro nad komodą w złoczonej niegdyś ramie, które odbijało twarz jak przez smugę sadzy — wszystko to zdawało się doskonale harmonizować z czterema sztychami Piranesiego na ścianach. Kto widział bodaj raz w życiu jego sztychy, ten wie, że Piranesi gustował w ruinach i potrafił z nich wydobyć akcent ciała odpadającego od kości. W uczonej dysertacji o jego *Więzieniach* Aldous Huxley pisze, że wyrażają „doskonałą bezcelowość”: „schody nie prowadzą donikąd, stropy nie podpierają niczego” [7, 6].

W tym pierwszym „włoskim” opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego z r. 1958 już po paru stronach

autor zachowuje się wobec sztuki tak, jak będzie to robił całe swoje twórcze życie. Herling wykorzystuje krytyczne opinie (w tym wypadku opinie Aldousa Huxley'a w roli krytyka sztuki) do wyrażenia własnego przekazu. Zaczyna od uwag oraz pojęć użytych przez kogoś innego, żeby zbudować własną wizję.

Herling historykiem nie jest, więc nie krępują go ani specjalistyczny język, ani ekspertyzy znawców, ani teoretyczne spory. Ufa swemu wyostrzonemu spojrzeniu, swojej intuicji. Wykracza więc poza dzieła malarza poza jego biografię, poza to, co może dać wiedza, daje natomiast świadectwo tego, co można poczuć i czego można doznać, co można zobaczyć jedynie oczyma wyobraźni [2, 113].

Uwagi, pojęcia, intuicje, czyli język sztuki kogoś innego są mu potrzebne, żeby potwierdzić przed światem, że to, co on będzie wyrażał ma podstawę, ma logikę, ma sens, a jednocześnie jest funkcjonalne pod narracyjnym względem. To nie tylko wynik jego myślenia o tym albo innym obrazie. W jego opowiadaniach opinii różnych historyków sztuki (albo intelektualistów, którzy się zajmują historią sztuki) jest naprawdę bardzo dużo. Aldous Huxley i jego ocena *Więzień* Piranesiego ciągle będą wracać w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, po raz ostatni w *Don Ildebrando* z 1996 roku [8, 228]. Ale tylko w swoim *Dzienniku pisanym nocą* Herling analizuje opinię Huxley'a. W notatce z ósmego stycznia 1983 roku pisze on:

Długo trafiała mi do przekonania uwaga Aldousa Huxleya o *Więzieniach*, wyrażających "doskonałą bezcelowość" ("schody nie prowadzą donikąd, stropy nie podpierają niczego"). Aż zrozumiałem w końcu [...] że Huxley mylił się gruntownie [...] Bezcelowość w *Więzieniach*? Wszystko w tych "inwencjach" jest doskonałe, geometrycznie celowe. Schody prowadzą dokądś celowo: do losu człowieka uwięzionego w świecie, który jest tylko jego własnym tworem. Stropy podpierają coś celowo: ciężar ludzkiego samouwięzienia. Zaplanowane wymyślnie konstrukcje, z kondygnacjami schodów w kształcie ogromnych śrub czy pras, z dźwigniami, kołowrotami, zwisającymi sznurami i łańcuchami, robią wrażenie architektonicznych narzędzi tortur. *Więzienia* są geometrią zamknięcia, samowystarczalną architekturą podziemia, sennym i przejrzystym zarazem majakiem wiecznej opresji [4, 292].

Nie chodzi tu o prawdziwe zdystansowanie się Herlinga-Grudzińskiego do opinii Aldousa Huxleya, a raczej o fakt, że prawdziwą opinię artystyczną Herlinga-Grudzińskiego mamy tutaj — w *Dzienniku*, a nie w opowiadaniach, w których ciągle przytacza opinię Huxleya o *Więzieniach*.

Mimo że Herling spędził większość życia we Włoszech wśród arcydzieł i że doskonale znał historię sztuki, gdy w jego opowiadaniach mowa o niej, obecny jest zawsze (albo prawie zawsze) jakiś "wyższy głos", który gwarantuje prawdziwości tego, co autor będzie wyrażać. Takie wykorzystanie cudzych głosów

krytycznych dotyczących sztuki jest przejawem ogólnej postawy autora, który zwykle zapewnia czytelnika, że fakty, o których będzie mówił w danym opowiadaniu, są realne. Gwarantuje to po pierwsze pisząc (prawie zawsze) w pierwszej osobie oraz korzystając z różnorodnych środków "technicznych".

Na przekór współczesnemu estetyzmowi literackiemu u Herlinga "forma" jest zawsze funkcją "treści", a pisarz to nie ten, kto kreuje w wyobraźni nowe światy lub proklamuje całkowitą nieprzystawalność świata słów i świata rzeczy, ale ten, kto po norwidsku stara się "odpowiednie dać rzeczy słowo". Rzeczywistość jest dla niego wielowymiarowa: barwna i groźna, niewyczerpana i tajemnicza. To nie tylko sfera faktów o wymiarze historycznym widzianych przez pryzmat biografii, kroniki czy dokumentu. To także obiekt oglądu metafizycznego, który przez warstwę anegdoty, opis pejzażu czy dzieła sztuki stara się dotrzeć do niezmiennego jądra bytu. Recenzenci *Dziennika pisanego nocą* słusznie dostrzegają w nim dwa nurty: kronikarski i metafizyczny. To spostrzeżenie śmiało można odnieść do całej twórczości Herlinga [14, 102].

Cytowanie cudzej opinii czy intuicji krytycznej jest kolejnym środkiem gwarantującym czytelnikowi prawdziwość przedstawionych w tekście faktów. W swoich opowiadaniach Herling przytacza opinie innych krytyków, a w *Dzienniku* o nich dyskutuje. Cytaty w opowiadaniach Herlinga bez żadnych objaśnień czy analiz ze strony autora mają jeden sens — mówią czytelnikowi, że pisarz naprawdę widział ten obraz, że zainteresował się nim do tego stopnia, że znalazł przynajmniej jedną opinię krytyczną na jego temat.

Malarstwo jest bardziej związane z materią rzeczy, choćby przez konkret farb i płótna, niż słowo, jest bliższe dotyku, dokładniej podpowiada kształty, do pewnego stopnia silniej pobudza wyobraźnię. Jest to szczególnie cenne przy tematach związanych z pojęciami abstrakcyjnymi jak dobro, zło, piękno, miłość itd. Wielokrotnie podkreślano stałą obecność w utworach Grudzińskiego problemów moralnych, rozważań o bólu i cierpieniu. Herling, dociekając czy istnieje jakaś logika objawiania realnej mocy dobra i zła, szuka przykładów z różnych epok. Wybiera świadectwa tych, którzy też dociekali sensu własnego życia mimo doznanych cierpień. Ale tajemnica pozostaje nadal nieuchwytna "między tym, co widzę, i tym, co mówię". Sztuka przypomina o niej także wtedy, gdy odbiorca nie ma powodów, by o niej pamiętać [10, 144].

Swojej opinii krytycznej jednakże o tym albo tamtym obrazie Herling w opowiadaniach rzadko daje. Robi tak dlatego, że język pisarza w opowiadaniach jest już językiem sztuki, który się powstaje z osobistych analiz autora w *Dzienniku* oraz z sądów innych intelektualistów. "Tylko to, co w dzienniku jest sprawą jego morfologii, w opowiadaniach staje się środkiem ekspresji, sposobem wprowadzenia

aluzji i zasygnalizowania ukrytych sensów”, pisze Irena Furnal [3, 158]. Można powiedzieć, że używany przez Herlinga w opowiadaniach język jest wynikiem “spotkania” między jego osobistymi analizami oraz analizami innych krytyków. W prozie Grudzińskiego nic nie dzieje się przypadkowo. Każdy szczegół jest tam jak z sądu w *Dzienniku* — chciałbym podkreślić — o *Więzieniach* Piranesiego, gdzie “wszystko jest doskonałe, geometrycznie celowe”. Możemy mówić o języku sztuki nie tylko dlatego, że jest to język, gdzie każdy szczegół jest tak doskonale wkomponowany w całość. Język w opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego jest językiem sztuki ponieważ sztuka (rozumiana przede wszystkim jako malarstwo) jest w konkretny sposób wzorem prozy. “Jako miłośnik i znawca malarstwa, które przekłada na literaturę, Herling pragnie ją do niego przybliżyć stylem” [14, IV].

Przez całe swoje życie Gustaw Herling jako autor opowiadań balansuje na granicy różnych opozycji. Warto w związku z tym rozpocząć od przypomnienia, że pisarz wysoko cenił samą kategorię granicy i pogranicza — uznając, że to, co ważne w sztuce, dotyczy zawsze strefy granicznej. Nie powinno więc dziwić, że tak kształtował swoją materię pisarską, iż można — za Włodzimierzem Boleckim — uznać, że “wszystkie utwory Herlinga-Grudzinskiego [...] są [...] traktatem o granicy” [1, 40]. Dobro—Zło jest chyba tą najważniejszą z tych opozycji. Zaraz po wojnie pierwszą opozycją do rozwiązania staje się jednak dla Herlinga bycie-nie bycie. Właśnie dzięki sztuce jego odpowiedź jest pozytywna, twierdząca, ale autor potrzebuje narzędzia, którym może tworzyć i analizować te najważniejsze dla niego opozycje. Wzorem prozy tego typu się staje technika malarstwa *chiaroscuro* Caravaggia:

Uważa się jego (tzn. Caravaggia) *chiaroscuro* za narzędzie osłaniania niewidzialnego. Jest zarazem formą tajemniczego przesłaniania widzialnego. W światłocieniu Caravaggia tkwi potrzeba upowszechnienia, dotykającego udratyzowania w życiu, wrażliwości i wyobraźni religijnej [5, 151].

Grudziński nieustannie myśli o Caravaggiu. Rewolucyjność malarstwa Caravaggia, zdaniem Herlinga, polega na “zacieraniu zbyt wyraźnych granic” [2, 116]. Jak włoski malarz ciągle miesza światło i mrok, tak Gustaw Herling czyni to z realnym i nierealnym oraz z Dobrem i Złem. Robi tak, aż czytelnik zupełnie traci wyczucie, czy wydarzenia opowiadane są prawdziwe czy nie.

Herling-Grudziński jest mistrzem takiego pisarskiego działania, gdzie układa się kompozycję własną z pionków zrobionych przez realność. I wszystko zależy teraz od indywidualnych ruchów na tej szachownicy. Czasem metoda — podstępna — zwodzi czytelnika. Gdzie prawda, gdzie zmyślenie — zdaje się zapytywać. I na tym polega tajemnica pisarstwa Herlinga. Nadawać prawdzie pozór zmyślenia, fikcję zaś ubierać w szaty faktu [15, 10].

W takim wymiarze (sztucznie zbudowanym) autor poszukuje razem z czytelnikiem swoich opowiadań sensu istnienia. “Pisarstwo Grudzińskiego jest wędrówką przez piekielnie kręgi: historii, polityki, choroby, szaleństwa, natury; w samym ich centrum tkwi człowiek — “najniższy krąg nieszczęścia”, pisze Janusz Majcherek [11, 264].

Uważam, że za manifest literacki Herlinga-Grudzińskiego można uznać *Portret wenecki*, tzn. opowiadanie z 1993. W tym opowiadaniu autor osiąga prawdopodobnie punkt kulminacyjny swojej sztuki. Wszystko tam jest absolutnie doskonałe, a każdy element ma wiele znaczeń. Mam tu na myśli przede wszystkim Herlinga język o sztuce, który staje się w toku opowiadania językiem sztuki i językiem artystycznym. Opinii innych krytyków o malarstwie w ogóle, o sztuce portretu, o Lorenzu Lotcie jest wiele w tym opowiadaniu, ale po raz kolejny te opinie są tylko narzędziem, żeby zagwarantować, czytelnikowi, że wszystko w opowiadaniu jest realne. Gustaw Herling interesuje się raczej językiem sztuki niż językiem o sztuce. W *Portrecie weneckim* jego proza jak *chiaroscuro* Caravaggia jest doskonała, każdy element jest a równocześnie nie jest, jest realny i nierealny, ma podwójne znaczenie. “Opozycja: noc-dzień, ciemność-swiatło jest podstawową opozycją organizującą znaczeniowo i artystycznie całą prozę Herlinga-Grudzińskiego [...] Wystarczy powiedzieć, że nie noc ustępuje w niej przed światem dnia, lecz dzień przegląda się w głębinach nocy”, pisze Irena Furnal [3, 157]. Opozycja noc-dzień, ciemność-swiatło w rękach pisarza Herling-Grudzińskiego się staje językiem artystycznym oparty na *chiarosuro* Caravaggio’a, a więc językiem jako ciągłym mieszeniem prawdy i fikcyjności oraz jako ciągłą grą z czytelnikiem, żeby dojść do tego obszaru, “w którym granice między realnym a nierealnym, między istnieniem a nieistnieniem stają się problematyczne” [1, 68].

W *Portrecie weneckim* Herling używa sztuki (malarstwa), żeby przekazać światu swój wzór literacki. Jest on jak Contessa Terzan, która maluje (fałszywy) obraz Lorenza Lotta, podwójny portret Dobra i Zła. Cały świat myśli, że to prawdziwy obraz Lotta, ale dla autora (oraz dla czytelnika) ta sytuacja odzwierciedla współistnienie bycia/nie-bycia oraz (przede wszystkim) współistnienie Dobra i Zła. To, co Herling robi w *Portrecie weneckim*, przypomina to, co pisze o Caravaggiu w swoim *Dzienniku*:

Caravaggio w wielu płótnach zderzał realne z irrealnym (...) ale nigdy nie udawało mu się w sposób tak przejmujący nasycić obraz własnym życiem, własnym losem. Po długim patrzeniu *Dekapitacja Jana Chrzyciela* odsłania swój sekret autobiograficznej metafory. Namalował ją okrutnik z nadmiaru miłości [6, 625].

W twórczości Herlinga-Grudzińskiego sztuka to element konstrukcji prozy autora (chodzi tutaj o *chiaroscuro* Caravaggio), a współcześnie element (jeden z najważniejszych) rozwiązania tajemnicy

współistnienia Dobro-Zło. Pisze o Zofia Mocarska-Tycowa o prozie Herlinga:

Jest to zdumiewająca proza, która ukazując najstraszniejsze, najbardziej mroczne i odrażające strony człowieka, zarazem jest pełna współczucia i miłości. Miłości do człowieka i świata. Proza, która niesie pokrzepienie, choć nigdzie go w sposób deklaracyjny nie wypowiada, która chce pokazać obszary zła, by

uświadomić czytelnikowi powagę sytuacji i potrzebę czujności oraz ekstremalnego, heroicznego wysiłku przekraczania własnych ograniczeń [12, 56].

Naprawdę tu chodzi o prozę, która chce pokazać obszary zła, a która to robi przez konkretne użycie sztuki i malarstwa oraz ich modeli. W tym sensie można konkretnie napisać o języku sztuki w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

LITERATURA

1. Bolecki W. Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Plejada, Warszawa 1991.
2. Dębska-Kossakowska A. Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki, Neriton, Warszawa 2009.
3. Furnal I. Między kroniką a mitem, w: Herling-Grudziński i krytycy, UMCS, Lublin 1997.
4. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1980–1983, Czytelnik, Warszawa 1996.
5. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1984–1988, Czytelnik, Warszawa 1996.
6. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1993–1996, Warszawa, Czytelnik, 1998.
7. Herling-Grudziński G. Opowiadania zebrane I, Czytelnik, Warszawa, 1999.
8. Herling-Grudziński G. Opowiadania zebrane II, Czytelnik, Warszawa 1999.
9. Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei, Szpak, Warszawa 1997.
10. Kudelska D. Herling-Grudziński a sztuka, w: "Kresy", 1993, nr. 14.
11. Majcherek J. Obecność Herlinga-Grudzińskiego, w: "Przegląd Powszechny", 1989, nr. 5 (813).
12. Mocarska-Tycowa Z. O tajemnicy cierpienia w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, w: "W drodze", nr. 4 (212).
13. Pomian K. Manicheizm na użytek naszych czasów, w: Gustaw Herling-Grudziński, Dziennik pisany nocą 1971–1972, Res Publica, Warszawa 1990.
14. Waśko A. Prawda i parabola, w: Herling-Grudziński i krytycy, UMCS, Lublin 1997.
15. Wyka M. Prawda, zmyślenie, kompozycja, w: "Dekada Literacka", 1991, nr. 22.

У статті розглянуто еволюцію художньої манери в оповіданнях Густава Герлінґа-Ґрудзінського. У творах цього письменника мова та мистецтво мови виконують фундаментальну функцію, особливо після подорожі по Італії, що справила великий вплив на автора. Шедеври високого мистецтва Італії формували смак і критерії Густава Герлінґа-Ґрудзінського. Проте він не впадав у звичний в його часи естетизм. «Форма» стає у письменника функцією «змісту», а роль творця полягає у віднайденні властивих слів для опису суті.

Ключові слова: Густав Герлінґ-Ґрудзінський, мистецтво, мова, Італія, естетика, метафізичний дискурс.

The article studies evolution of Gustaw Herling-Grudzinski's artistic style in his short stories. The language and the art of language play the basic function in his works, especially after his trip to Italy that had a great impact on him. The masterpieces of Italian high art formed a taste and criteria of Gustaw Herling-Grudzinski. But he didn't fall into aestheticism that was common at his time. "Form" becomes the function of "content", and the role of an author is in finding the inherent words for describing the essence.

Key words: Gustaw Herling-Grudzinski, art, language, Italy, esthetics, metaphysical discourse.

"UKRAIŃSKI SMAK" W "ZIEMIAŃSTWIE POLSKIM" KAJETANA KOŹMIANA

Artykuł zawiera analizę wątków makabry, horroru, frenezji w "Epizodzie Rzezi Chmielnickiego", który stanowi fragment "Ziemiaństwa polskiego" Kajetana Koźmiana. Tłem tego tekstu są wydarzenia historyczne dotyczące powstania Kozaków na Ukrainie w 1648 roku.

Słowa kluczowe: Kajetan Koźmian, Bohdan Chmielnicki, ukrainizm, frenezja, romantyzm, klasycyzm.

Żaden poeta tego w nas nie wmówi, żeby było milej przechodzić się po ziemi
ciemniem, ostem i grubym chwastem zarosłej, napełnionej gadem i wilgocią
niż po ogrodzie puławskim.

Jan Śniadecki, *Krytyka romantyczności* [15, 50]

1. "Epizoda" Rzezi Chmielnickiego

Adam Mickiewicz w wykładzie z 17 czerwca 1842 roku, wygłoszonym w Collège de France (wykład XXX), charakteryzował i omawiał "nowe szkoły" — litewską i ukraińską — poezji polskiej pierwszej połowy XIX stulecia. W jego wywodzie padła konstatacja, którą pragnę rozpocząć niniejsze rozważania:

[...] to jest literatura wybitnie ludowa. Ten kierunek Litwinów i Ukraińców był w sprzeczności ze szkołą dawną, reprezentowaną przez publiczność warszawską. Krytyka nie omieszczała uznać nowej literatury za najazd barbarzyńców; istotnie był to zwrot przeciw panowaniu warstwy oświeconej, bezsilnej już i jałowej [11, 381].

Konkretnych nazwisk — wyjaśniających zagadkę, kto dokładnie kryje się pod zwrotami "krytyka", "publiczność warszawska", "szkoła dawna" czy "bezsilna warstwa oświecona" — Mickiewicz nie musiał wymieniać (uczynił to zresztą w tekście z 1829 roku *O krytykach i recenzentach warszawskich*), aluzja była wówczas wystarczająco czytelna; a i dziś nie przysparza większych trudności odszyfrowanie nazwisk, pomocna staje się przy tym choćby antologia Stefana Kawyna, *Walka klasyków z romantykami* [15], zawierająca wybór tekstów polemicznych różnych autorów z tamtej epoki. W gronie klasyków znajdziemy tu takie osobistości, jak Jan Śniadecki, Hieronim Kaliński, Ludwik Osiński, Franciszek Salezy Dmochowski, Andrzej Edward Koźmian czy Kajetan Koźmian¹⁵. Koźmiana-seniora uznaje się za głównego antyromantyka w kulturze polskiej, modelowego przedstawiciela "obozu klasyków"¹⁶. W tej roli pojawia na przykład u Stanisława Makowskiego, który we wstępie do redagowanego przez siebie zbioru studiów poświęconych fenomenie "szkoły ukraińskiej" w romantyzmie pol-

skim¹⁷, na czele — warte podkreślenia: nazwanych tu archaicznym i zarzuconym już terminem "pseudoklasycy" — zajadłych przeciwników tych nowych dla ówczesnej epoki tendencji w rodzimej kulturze widzi właśnie autora *Ziemiaństwa polskiego*.

Zaznaczam, że nie zamierzam występować przeciw tej tezie. Co więcej, we wszystkich moich pracach poświęconych Koźmianowi twierdzą, że na jego zapal twórczy — niesłabnący aż do śmierci — wpływała przede wszystkim nienawiść do romantyzmu. Poeta był też przeciwnikiem prób pogodzenia obu wrogich "obozów", czy choćby doprowadzenia do kompromisu pomiędzy nimi. Dodowem na to jest jego słynna wierszowana odpowiedź na dzieło Franciszka Morawskiego *Klasycy i romantycypolscy w dwóch listach wierszem*¹⁸. Pisał Koźmian w następującym duchu:

*U gminu są godniejsze dla wieszczów pamiątki,
Usiądźmy z lutnią w ręku między wiejskie prządky,
I własnym ich językiem nowe tworząc wzory,
Śpiewajmy: Wiedzmy, Strachy, Strzygi i Upiory;
Wszak już uczeń Krzemieńca w ukraińskim smaku
Nuci dyndającego wisielca na haku*¹⁹.

Kawyn wyjaśnia, że fragment o uczniu z Krzemieńca — najprawdopodobniej stanowiącym

¹⁵ Kawyn nazywa go "najbardziej nieprzejednanym" wrogiem romantyków [Zob. 15, IX–XIII].

¹⁶ Pisałem o tym m.in. w szkicu: *Kajetan Koźmian z perspektywy literackiego renegata — Franciszka Morawskiego* [17, 724–725].

¹⁷ *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski oraz U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa, 2012. Tu szkic: S. Makowski, "Szkoła ukraińska" w romantyzmie polskim, 14: "Za owe folklorystyczne wzorce, kozackich bohaterów, prowincjonalny język i frenetyczną wizję świata atakowali szkołę ukraińską pseudoklasycy warszawscy. Kajetan Koźmian wykpiwał ją ironicznie".

¹⁸ Trudno sprecyzować moment powstania obu dzieł: Morawskiego *Klasyków i romantyków* oraz Koźmiana *Odpisu Franciszkowi Morawskiemu* (około 1825 roku), bowiem pierwotnie nie one były nigdzie publikowane, a jedynie krążyły w różnych odpisach po salonach towarzyskich stolicy Królestwa Kongresowego.

¹⁹ K. Koźmian, *Odpis Franciszkowi Morawskiemu, generałowi, na list jego o klasykach i romantykach* [15, 357].

aluzję do Seweryna Goszczyńskiego i jego *Zamku kaniowskiego* (1827 rok: ukazują się pierwsze fragmenty w „Dzienniku Warszawskim”) — to późniejszy dopisek autora. Z całą jednak pewnością poniższe wersy należą do wersji pierwotnej, powstałej około 1825 roku:

*Witaj wieku szczęśliwy do pychy powodem,
Ty nam obraz natury zdołasz wydać szczerzy,
Idź do jaskini łotrów, tam twe bohaterzy,
Spiesz wystawiać na scenie rosnące nadzieje,
Wspaniałe rozbójniki, szlachetne złodzieje*

[15, 358].

Przekaz jest tu w pełni zrozumiały i właściwie niewymagający komentarza. W symptomatyczny dla siebie sposób piętnuje klasyk modę²⁰ na — charakterystyczne dla wstępnej fazy polskiego romantyzmu — epatowanie motywami zbrodni, dzikości, ludowości. Wyśmiewa nadużywanie „mrocznej” scenerii (jaskinie, wiejskie prządky) i posługiwanie się bohaterami o niedwuznacznej profesji: łotry, rozbójnicy, złodzieje — czysto ironicznie, wręcz sarkastycznie opatrzonymi tutaj epitetami (*notabene*: wskazującymi na proveniencję zdecydowanie bardziej sentymentalną niż romantyczną): wspaniałe, szlachetny. Ironia pojawia się zresztą w wielu innych zwrotach: nuci wisielca, szczerzy obraz natury, rosnące nadzieje. W całym *Odpisie* najbardziej wymowny i najważniejszy wydaje się jednak ustęp zawierający obraz „dyndającego wisielca”. Stanowi on najprawdopodobniej — podkreślmy raz jeszcze — bezpośrednią aluzję do *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego²¹. Dlaczego jest to tak istotne? Kluczowy w tej poetyckiej wypowiedzi jest bowiem termin „ukraiński smak”, który — bazując na powyższym kontekście — możemy definiować jako swoiste połączenie estetyki nocy, mroku, tajemniczości z motywami opartymi o horror, okropność, dzikość i frenezję (fr. *frénétique* — gwałtowny, szaleńczy). Koźmian, co nie ulega kwestii, używa tego zwrotu w sposób czysto pejoratywny, piętnując autorów obierających taką oto — „mroczno-makabryczną” — konwencję jako dominantę swych dzieł.

I ten właśnie termin pragnę uczynić centrum moich rozważań. Otóż, rzecz iście kuriozalna, „ukraiński smak” nieobcy był twórczości samego

²⁰ A tym samym włącza się w krąg klasyków-krytyków piętnujących stereotypowo pojmowaną romantyczność. Patronem tego grona jest, rzecz jasna, Jan Śniadecki: „Romantyczność [...] kocha się w naturze prostej, dzikiej i nieokrzeseanej. Czary gusła i upiory nie są naturą, ale płodem spodłonego niewiadomością i zabobonem umysłu. [...] Ich wspomnienie upokarza człowieka, ale w nim żalu nie wzbudza”. J. Śniadecki, *Krytyka romantyczności* [15, 49].

²¹ Chodzi zapewne o jeden z początkowych fragmentów poematu: „Słysząc skrzypanie głównej szubienicy: / Trup się kołysz, pies wyje ponuro, / Śmierć snu osiadła w zamku okolicy”. Cyt. za: [3, w. 21–23, 66].

Koźmiana. Co więcej, najpełniej objawił się on w utworze pretendującym do zaszczytnej miana „ostatniego śpiewu na grobie klasycyzmu”²², czyli w *Ziemiaństwie polskim*. I choć nie stanowi tematycznego rdzenia owego — dedykowanego „wieśniakom polskim”²³ — dzieła, zdecydowanie wart jest uwagi. Tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę fragment poematu, w jakim „ukraiński smak” się w pełni objawił. Chodzi o — tak nazwany przez Koźmiana oraz jego przyjaciół — epizod *Rzezi Chmielnickiego*. Jest to jeden z najpiękniejszych, najbardziej tajemniczych, a przez to fascynujących tekstów, jakie klasyk w ogóle stworzył. Między innymi przez fakt, że — z inspiracji krytyków-przyjaciół autora — pominięto go w pierwodruku *Ziemiaństwa* z 1839 roku²⁴.

2. Nieklasycystyczna estetyka w klasycystycznym poemacie

Ziemiaństwo polskie bez wątpienia jest dziełem trudnym w odbiorze i interpretacji. A składa się na to kilka aspektów. Pisane było przez ponad trzydzieści lat, wielokrotnie poprawiane, cyzelowane, zmieniane. W ostatecznym kształcie stało się swoistą genologiczną hybrydą. Linearność narracji przecinają liczne — jest ich dokładnie 10 — epizody niezwiązane ze ścisłą fabułą utworu. Dominantę tematyczną — warstwy głównej oraz wątków pobocznych dzieła — potrafimy bez trudu wskazać: jest nią temat wsi, rolnictwa, chłopów. Chęć połączenia pełnego emocji autorskiego komentarza odnośnie do aktualnej sytuacji politycznej i gospodarczej pierwszej połowy XIX wieku, aluzji i bezpośrednich nawiązań do poezji Wergiliusza (i ogólnie do kultury antyku), schematycznych i charakterystycznych dla oświeceniowego klasycyzmu tendencji dydaktyczno-moralizatorskich, pełnych zjadliwej ironii komentarzy pochodzących od odbiorcy (i współtwórcy) ówczesnego życia artystycznego stolicy Królestwa Kongresowego — wszystko to składa

²² Zwrot Kajetana Koźmiana. Cyt. za: M. Kaczmarek, K. Pecold, *Posłowie*, w: [9, VII].

²³ Pierwodruk *Ziemiaństwa*, czyli wydanie wrocławskie z 1839 roku, poprzedzony został autorską dedykacją *Do wieśniaków polskich*. W tym kontekście warto zacytować pierwsze zdanie owej dedykacji, w którym Koźmian zdradza bezpośredni przedmiot swego dzieła: „Pieśni o roli, trzodach, sadach, gajach i używaniu tych dostatków wiejskich; pieśni, które malują obyczaje, zatrudnienia, przygody, zabawy, uciechy, zgoła skromne i niewinne życie rolników” [9, IX]. W tym oto świetle nazwanie — to wątek sceny VIII trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza — *Ziemiaństwa polskiego* „poematem o sadzeniu grochu” zupełnie traci swój dyskusyjny charakter.

²⁴ Epizod *Rzezi Chmielnickiego* ukazał się — z drobnymi zmianami — w „Orędowniku Naukowym” (1843, nr 43 i 44) oraz „Przeglądzie Poznańskim” (1857, t. 23, 144–146 i 146–151). Zob. P. Żbikowski, *Uwagi wstępne*, w: [8, 9–32]. Pełna, oparta na rękopisie, wersja epizodu, oprócz wydania *Ziemiaństwa* z 2000 roku, została opublikowana przez M. Kaczmarka i K. Pecolda: [6, 35–65].

się na wyraźną heterogeniczność, wielopłaszczyznowość *Ziemiaństwa*. I to zarówno jeśli chodzi o literackie kwestie gatunkowe, warstwę semantyczną, świat przedstawiony poematu, jak też ogólnie o język.

Epizod *Rzezi Chmielnickiego*, a więc tę część dzieła, która będzie nas w tym szkicu interesować przede wszystkim, poprzedza autorskie słowo wstępne. Dowiadujemy się z niego, że głównym celem jest tu “upoczytnienie pracy rolniczej, okazanie godności stanu rolniczego i wyjednanie dla niego doli, na jaką zasługuje”²⁵. To trzeba zaakcentować: Koźmian dokonuje niejako deifikacji chłopą, stawia go w ścisłym centrum rozważań — co zostaje zresztą wielokrotnie podkreślone w toku narracji poematu. Praca na roli — w perspektywie *Ziemiaństwa polskiego* — jawi się jako źródło autentycznej satysfakcji oraz najgłębszego szczęścia: zarówno materialnego, jak i duchowego, wewnętrznego. I do tego modelu życia — bliższego trudnej sztuce uprawy roli i z “ziemią ojców” niejako scalonego — należy dążyć również (albo raczej: przede wszystkim) w smutnych czasach niewoli, w jaką popadła Polska po 1795 roku [Zob. 12].

Rolnicy, to warstwa społeczna, która, choć przez wieki bezlitośnie uciskana, wykorzystywana przez chciwych właścicieli ziemskich, nie uległa skażeniu cywilizacją opartą o kult pieniądza. I właśnie pycha, zbytek, pragnienie bogactwa uważał Koźmian za źródło wszelkiego zła, które dotknęło ludzkość. Zostało to bardzo precyzyjnie, w sposób jednoznaczny wyartykułowane w I Pieśni *Ziemiaństwa*:

*Oszczędnych ojców niecne wyparło się plemię,
Wozí się w miastach pycha w poszóstnych
rydwanach,
Na wsi cnota o kiju i praca w łachmanach.
Przyszła chciwość, w łzach zgasić niezdolna
pragnienia,
I samolubstwo z sercem twardszym od kamienia,
A niecne przywłaszczenia pomnażając z wiekiem,
Ohydny wzór wydały, jak orać człowiekiem*
[8, Pieśń I, w. 38–44, 40].

Jednak chłopą, choć dotknięci bezwzględną niesprawiedliwością i nieuczciwością ze strony osób na drabinie społecznej stojących o kilka szczebli wyżej, zachowali w głębi duszy tę pierwotną wartość, którą nazwać można dobrem w najczystszej, najszlachetniejszej postaci.

Taka wizja — szczególnie, że mówimy o okresie poprzedzającym rewolucyjne wydarzenia połowy XIX wieku (mam na myśli przede wszystkim Rzeź galicyjską [1846] czy społeczne zrywy składające się na Wiosnę Ludów w Europie [1848–1849]) — jako że była w zasadniczym stopniu wzorowana na bukolicznym modelu świata (Wergiliusz), uchodziła w kulturze oświecenia za rzecz całkowicie naturalną. Tym

²⁵ Cyt. za: [8, 111]. Wszystkie podkreślenia w niniejszym tekście są moje. — Ł.Z.

bardziej więc we wprowadzeniu do epizodu o *Rzezi Chmielnickiego* uwagę zwraca ostentacyjnie odcięcie się twórcy *Ziemiaństwa polskiego* od wzorców płynących z twórczości autora *Eneidy*:

Przypowiednie gwoli tej okropnej pomsty nie są naśladowaniem Wergiliusza, są między nimi prawdziwe, umieścił je z powieści gminnych Twardowski w *Wojnie kozackiej*, a ja poszedłem za jego przykładem [8, 112].

Ta drobna uwaga składa się na jedno z największych ewenementów w całej biografii Koźmiana. Nie tylko z powodu obrania innych inspiracji niż — tak przecież charakterystycznych dla całego poematu — starorzymskie(a za ich pośrednictwem francuskie, patrz: Jacques Delille[zob. 18, 126–154], ale poprzez szczere przyznanie się do czerpania z “powieści gminnych” jako medium prawdy. Pośrednictwo w tym przypadku Samuela Twardowskiego (ok. 1600–1660) i jego — wydanego w Lesznie pomiędzy rokiem 1651 a 1655 (a więc świeżo po wybuchu buntu Bohdana Chmielnickiego, którego nieposłuszeństwo wobec Rzeczypospolitej trwało aż do śmierci hetmana kozackiego w 1657 roku) — dzieła również wydaje się niejednoznaczne, z wypowiedzi Koźmiana wynika bowiem, że stanowiło ono raczej inspirację, przykład (tego, że można czerpać z podań ludowych), a nie bezpośredni wzór czy źródło.

Mieszkańców wsi, chłopów, traktuje Koźmian — jako się rzekło — z najwyższą powagą. Dlatego, by — tworząc poemat dydaktyczny — użyć najlepszych przykładów, mogących odegrać rolę odpowiedniej przestrogi dla czytelników dzieła, wybrana zostaje historia XVII-wiecznego buntu kozackiego, który wybuchł na skutek “niebacznego postępowania ojców naszych z ludem ukraińskim”²⁶.

Ukraina ujęta tu została — zgodnie z konwencją oświeceniową²⁷ — w ramy ogólne, prezentowana jest jako element większej całości, czyli integralna część dawnej Rzeczypospolitej. Obierając taką optykę, autor poczuł się zobowiązany do poczynienia pewnych wyjaśnień: “[...] prezentowana historia może nie jest przydatną mieszkancom Królestwa Kongresowego, lecz jej wspomnienie

²⁶ Cytat pochodzi z listu K. Koźmiana do E. Raczyńskiego. Bez daty. Zob. Rękopis Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie, sygn. 2054, k. 47. cyt. za: P. Żbikowski, *Uwagi wstępne*, w: [8, 22].

²⁷ Powołuję się na tezy zawarte w *Słowniku literatury XIX wieku* [4, 977]: “Oba ograniczenia — terytorialne i historyczne — wskazują na to, że w XIX wieku (jak i wcześniej) Ukraina była widziana jako część polskiej sfery kulturalno-politycznej, jako region Polski, prawno-historyczny komponent starej Rzeczypospolitej — a nie jako oddzielny kraj. Rezonans ukraińskiego tematu był głównie rezultatem napięcia i rodzącego się konfliktu w strukturze takiej koncepcji, jak również narastającej świadomości (kulminującej w *Śnie srebrnym Salomei* <1844> Słowackiego), że historyczna, polska Ukraina przżyła się”.

w innych częściach dawnej Polski może nie będzie bez pożytku”²⁸ (s. 111). Wypowiedź tę uznać trzeba za niezwykle istotną, ujawnia onabowiem to, że Kongresówki nie traktował twórca ód napoleońskich jako okrojonej, zdeformowanej postaci Państwa Polskiego. Była to zaledwie forma zastępcza, tymczasowa. To obala tezę o skrajnej ugodowości, koteryjności, serwilizmowi Koźmiana wobec polityki Aleksandra I czy Mikołaja I.

Podkreślić też trzeba odmienność piotrowickiego poety od Wergiliusza w innym jeszcze względzie. Chodzi o mityzację wsi. Obaj twórcy posługiwali się tym właśnie zabiegiem artystycznym: prowincja i w *Georgikach*, i w *Ziemiaństwie polskim* rysuje się jako miejsce “miodem i mlekiem płynące”. Jednak — dominujący w dziele starożytnego mistrza — opis “Saturnowych wieków”²⁹ w Koźmianowym wydaniu zajmuje zaledwie kilkanaście linijek, *gros* poematu (pomijając obfite ustępy poświęcone sposobom uprawy roli i sadownictwa) stanowią obrazy nieszczęść, jakie dotknęły polskiego chłopca:

W dawnej i prawdziwej Polsce — czytamy we wprowadzeniu do epizodu *Rzeź Chmielnickiego* — lud wiejski nie jest zdolny do takiej zbrodni ani też postępowaniem właścicieli, mimo ucisku, do tej ostateczności nigdy by się nie dał i przywiedzionym nie był. Z jednego ze szlachtą polską pochodząc szczepu, mimo ciemnoty i upodlenia coś w nim pozostało (s. 112).

Jaka jest więc przyczyna rzezi, która nastąpiła w 1648 roku?

Precyzyjny i dosadny opis niesprawiedliwości — który w autorskim zamierzeniu powinien zapewne obudzić w czytelnikach skrajne emocje — okazuje się sprytnym chwytym, pozwalającym wprowadzić do poematu motyw sprawiedliwości pod postacią kary za nadużycia. Im większa zbrodnia, tym surowszego odwetu się domaga. Dlatego też — jedynie ku przestrodze, jak wyjaśnia narrator — czytelnicy mają okazję zapoznać się z “okropną wprawdzie, lecz może już zapomnianą, a prawdziwą historią” (s. 112) pomsty. W tym świetle fragmenty obnażające przyczyny nędzy rolnika ściśle łączą się z “epizodą” *Rzezi Chmielnickiego*. A główny inspirator tych krwawych wydarzeń — w optyce Koźmiana jawi się nie jako groźny władca kozacki, który dogaduje się z chanem tatarskim w celu złupienia Rzeczypospolitej (tak jest u Twardowskiego), czy też dziki, porywczy barbarzyńca, który szuka prywatnej satysfakcji za doznane krzywdy (Julian Ursyn Niemcewicz, *Bohdan*

Chmielnicki, około 1817 roku³⁰), lecz jako “narzędzie w rękach Boga”, “apokaliptyczny anioł sprawiedliwości”.

Dlaczego o tym mówimy? W romantycznych “poematach nocy”, tych, w których tłem są dzikie stepy Ukrainy — by wymienić najważniejsze przykłady: *Maria* Antoniego Młczewskiego (1825) czy *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego (1828) — zdolność ludzkiej natury do czynienia najstraszniejszych zbrodni tkwi w najgłębszych, nieuświadomionych pokładach duszy; nie sposób tego racjonalnie wyjaśnić. W przypadku literatury oświecenia, fabuła nie mogła (lub nie powinna) posiadać niedopowiedzeń, niejasności. Z tego powodu włączano ją w sztywny schemat łańcucha przyczynowo-skutkowego (“Otóż są jawne skutki i skutków przyczyny” [8, 88]). Dlatego też, zanim Koźmian posłuży się opisami makabry, horroru, najpierw dokona długiego wprowadzenia (usprawiedliwienia). Po to, rzecz jasna, by całość była kompozycyjnie spójna, logiczna i sprawiała wrażenie rzetelnie przemyślanej. W modelu świata, którego fundamentem jest transcendentnie pojmowana równowaga, każda zbrodnia musi wywołać rezonans o odpowiednim natężeniu. Nie chodzi o niekontrolowaną lawinę zbrodni i gwałtu — za którą rzeź Chmielnickiego, obserwowana z “odpowiedniej” perspektywy, mogłaby uchodzić — dokonaną na osobach odpowiedzialnych za krzywdę ludu wiejskiego, lecz właśnie o adekwatną do przewiny karę.

W kontekście paradygmatu chrześcijańskiego, w którym wszak Koźmian funkcjonował, świat dąży do precyzyjnie wyznaczonego końca (finalizm, eschatologia). Choć brzmi to paradoksalnie, taki pogląd daje poczucie absolutnego wewnętrznego bezpieczeństwa. W owym bowiem ujęciu nawet największy zbrodniarz — dotknięty karą za swoje winy — wie, że uczestniczy w świecie uporządkowanym, kierowanym przez rozumną siłę wyższą. Siłę, której fundamentem jest Sprawiedliwość warunkowana Miłością. Bez Miłości nie istniałoby Przebaczenie (posługując się makroskalą — stąd duża litera). Bez Miłości Ojca-Stwórcy naród posiadający tak obciążone sumienie, jak Polacy, musiałby zginać. Natomiast odrzucenie z ostatecznej wersji poematu opowieści o wydarzeniach roku 1848 umotywowwał Koźmian następująco:

[...] w 3-ciej Pieśni epizodę *Chmielnickiego* zastąpiłem epizodą *Starego legionisty*, napisaną w roku 1811, bo pierwsza epizoda nie tak ściśle łączyła się z przedmiotem i zbyt cierpkie podnosiła wyrzuty dla ojców naszych za ich niebaczone postępowanie z ludem ukraińskim, za co już gorzko odpokutowali [6, 51].

Ale — co ważne — dodał też następującą konstatację: “[...] przynajmniej tę mi zrobił uwagę jeden

²⁸ Oczywiście, epizod *Rzezi Chmielnickiego* powstał w czasach Księstwa Warszawskiego, natomiast wyjaśnienia do niego stworzył Koźmian w okresie Królestwa Kongresowego. Stąd wypływa owa chronologiczna niekonsekwencja.

²⁹ Od charakterystyki “polskiej Arkadii” rozpoczyna się Pieśń I *Ziemiaństwa polskiego*: “Były i na tej ziemi Saturnowe wieki” (w. 12). Opis źródeł nieszczęść, które dotknęły polską wieś, zaczyna się od wersu 37: “Lecz przyszedł zbytek, przyniósł nieszczęść wszystkim brzemię”.

³⁰ Dzieło owo znane jest obecnie jedynie ze streszczenia z rękopisu, dokonanego przez Ignacego Chrzanowskiego [Zob. 1; 2, 102–103].

z moich przyjaciół i uznałem jego radę za słuszną”. W *Pamiętnikach* precyzuje Koźmian o jakiego przyjaciela, a raczej przyjaciół, chodziło: to Franciszek Morawski i Ludwik Osiński, “obaj doskonali znawcy rodzajów klasycznej poezji” [7, 408]. Z takimi autorytetami autor *Ziemiaństwa polskiego* nie chciał nie zamierzał polemizować.

Co ciekawe, poeta we wspomnieniach nie powoła się ponownie na motyw pokuty narodu polskiego, lecz napisze o tym, że — w opinii obu krytyków — opis rzezi Chmielnickiego okazał się zbyt brutalny, by cenzura krajowa mogła dopuścić całość do druku. Z rad przyjaciół Koźmian, rzecz jasna, skorzystał. Więcej nawet, poczuł się zobowiązany do usprawiedliwień, do zarysowania okoliczności powstania owego “krwawego” fragmentu poematu: przyczyną miał być zbyt młody, skory do popadania w przesadę i emocjonalizm, wiek autora³¹. Klasyk nie dodał jednak jakże ważkiej informacji. Otóż rękopis poematu bezpośrednio przed oddaniem go w ręce Morawskiego i Osińskiego był przepisywany z rozproszonych fragmentów, całość została następnie z pewnością gruntownie przemyślana, a ostateczna wersja jeszcze wielokrotnie przeczytana³². A podczas tych etapów autor nie był już egzaltowanym dwudziestokilkulatkiem, więc makabryczne opisy kar poniesionych przez “ojców naszych” za “niebaczne obchodzenie się z ludem ukraińskim” mogły zostać usunięte ze względu na przerysowaną formę czy nieparalelność jej materii wobec estetyki klasycyzmu. Nic takiego się jednak nie stało.

Rozważania te opieram o głębokie przekonanie, że “epizoda” *Rzezi Chmielnickiego* nie powstała jako marginalny kontekst dla głównego wątku poematu. Wręcz przeciwnie, do *Pieśni I* mogła zostać przeniesiona umyślnie z innego miejsca dzieła, by usprawiedliwić i silniej umotywić (łańcuch przyczynowo-skutkowy, racjonalny schemat fabuły) jej ostateczne pozostawienie w wersji przeznaczonej do druku³³. Żadnego z pozostałych 9 epizodów *Ziemiaństwa polskiego* autor nie poprzedzał tak obszernym słowem wstępnym, w którym kilkakrotnie (w różnych formach) zaakcentuje, że “Wiąże się ona (historia Chmielnickiego. —

³¹ Zob. tamże: “Uznałem słusność uwag rozsądnych i rzetelnych, uznałem przesadę młodego pióra, gdyż *Ziemiaństwo* zacząłem być w 24 roku życia”.

³² Konstanty Wojciechowski [16, 171–172] moment łączenia rozproszonych notatek i fragmentów w jedną całość wiązał z okresem mody na poezję Mickiewicza: “Jeszcze w roku 1823 prawdopodobnie pod wpływem nadchodzących wieści o entuzjazmie rozbudzonym przez poezje Mickiewicza przejrzał poeta stworzone już ustępy, począł je z sobą łączyć, wiązać i uzupełniać. [...] Zachęciły go znowu do pracy sonety Mickiewicza wyszłe w r. 1826, a klasycy byli nawet przekonani, że *Ziemiaństwo*, skoro tylko ukaże się drukiem, przechylą szalę zwycięstwa stron walczących na korzyść zwolenników dawnych haseł”.

³³ Epizod *Rzezi Chmielnickiego* kilkakrotnie zmieniał miejsce w obrębie poematu, by ostatecznie zostać z niego całkowicie usuniętym. [zob. 6, 63–64]. P. Żbikowski, *Uwagi wstępne*, w: [8, 19–21].

Ł.Z.) ściśle z celem i treścią poematu”³⁴[8, 112]. Co więcej, by zadość uczynić czytelniczemu oczekiwaniom modelowych odbiorców, epizod ten mógł być poddany różnym zabiegom tematykacji, stylizacji lub swoistemu “uniesamodzielnieniu”, by łatwiej wtopić się w szersze tło poematu.

Wszystko to są, rzecz jasna, jedynie przypuszczenia, ale wydaje mi się, że poeta żywił nadzieję, iż przyjaciele zauważą w stworzonej przez niego historii Chmielnickiego to piękno i tę wartość, które on sam dostrzegał. Trzeba bowiem dodać, że fundamentem omawianego epizodu są autentyczne emocje, oparte o zapał twórczy i natchnienie, czyli te atrybuty poetyckie, które pomogły mu napisać — ceniony przez rodzimych romantyków — cykl ód napoleońskich. I z tego między innymi powodu *Rzeź Chmielnickiego* powinniśmy traktować jako jeden z najważniejszych tekstów, jakie wyszły spod pióra autora *Ziemiaństwa polskiego* czy ogólnie pokolenia klasyków porobiorowych. Tekstów, które — jeśli odrzucimy, zignorujemy sztuczne elementy estetyki klasycystycznej, kliksze językowe czy obrazy zaczerpnięte bezpośrednio z literatury francuskiej — odsłaniają swoje prawdziwe znaczenie i wartość.

Jaka więc wartość tkwi w omawianym tu epizodzie? Przede wszystkim odkrywa on przed czytelnikami wyraźną predylekcję Koźmiana — nawet jeśli stanowiło to jedynie eksperyment poetycki — do posługiwania się podaniami ludowymi, estetyką horroru, frenezji, grozy, czyli wszystkim tym, co tak ironicznie będzie wyśmiewał i piętnował u młodszych od siebie poetów.

Intrygująco prezentuje się też zestawienie makabrycznych obrazów w historii o Chmielnickim z sarkastycznymi uwagami, zawartymi we wprowadzeniu do epizodu, ad dotyczącymi konwencji sentymentalnej:

Chcąc i jednostajność rzeczy, i celność prawideł przerwać epizodą, nic mi nie było łatwiejszym, jak stworzyć i umieścić jaką powieść bądź o rycerzu zakochanym w wieśniaczce, bądź o wieśniaku wzdychającym pod oknami jakiejś pięknej heroiny — przeprowadzić zakochaną parę przez wypadki niepodobne do prawdy i albo tragicznym rozwiązaniem rozczulić, albo szczęśliwym zadowolić serca czytających [...] [8, 112].

Moglibyśmy — i byłaby w tym odrobina prawdopodobieństwa — wysunąć tezę, że w tym przypadku, podobnie jak później w ostrej polemice z romantykami, Koźmian również tworzył “piórem w żółci umaczanym”. Że obrazy horroru, frenezji miały stanowić czytelną odpowiedź na skłonności odbiorców do literatury “łatwej” (“nic mi nie byłoby łatwiejszym”), sielankowej czy sentymentalnej. Byłoby to jednak

³⁴ A następnie, po odrzuceniu tego fragmentu z wersji przeznaczonej do druku — o czym wspominałem wyżej — Koźmian skonstatuje z pokorą, samemu sobie zaprzeczając, że “epizoda” Chmielnickiego “nie tak ściśle łączyła się z przedmiotem”.

nadmierne uproszczenie. Wybór tematu krzywdy rolnika jako dominanty "epizody" Chmielnickiego, mówiąc o Kajetanie Koźmianie, nie wypływał z żadnej konwencji, estetyki, filozofii czy systemu przekonanego. Źródłem są tu realne emocje. Poeta opisywał niesprawiedliwość, której sam był świadkiem i bezsilnym — choć notującym wszystko — obserwatorem ("O! Gdyby dawną władzę miały wieszczka pienia / Drzewa z miejsca poruszać, ożywiać kamienie" [8, w. 686–687]). Wszak — o czym już mówiliśmy — autor *Ody na upadek dumnego* twierdził, że w tym jednym przypadku świadomie odcina się od Wergiliusza, tworzy treść w pełni oryginalną, inspirowaną pierwiastkami rodzimymi (Twardowski), przekazuje autentyczne historie, "powieści gminne".

3. Przekaz ludowy jako podstawowa materia poematu

Wybór Ukrainy jako miejsca zdarzeń wydaje się znaczący. Według Koźmiana to najobfitsza, najbar dziej żyzna część dawnej Rzeczypospolitej:

*Gdzie Dniepr spienionym nurtem z rozprutych skał
spada,
Gdzie po rozległych stepach rzą dorodne stada, [...] Mieniem jego obfite drzew i roli płody,
Dostatkiem bujające w żyznych stepach trzody.
I bez liku pszczół roje [...] [8, 64].*

W innym miejscunarrator konstatuje:

*Powiem o pszczołach, abym do Piastów dziedziny
Przywiódł przemysł Batawów, żyzność Ukrainy [8, 77].*

W opowieści Koźmiana żyzność Ukrainy ma swoje "racjonalne" uzasadnienie. Dobra ziemia uprawna to zasługa tego, że "Nic się nie kończy, tylko dawną postać zmienia" [8, 88]. W tej wizji twórca *Ody na upadek dumnego* szerzy obraz natury, którą później rozwiną romantycy; natury jako siły destrukcyjnej, niszczącej, unicestwiającej byty (żywiol "Topił, płaszczył, odmieniał i przerzucał skały" [8, 88]). Lecz destrukcja w tym wydaniu to swoiste preludium budowy nowego świata, nowej rzeczywistości:

*I ta, co użyźniła babilońskie pola,
Bujna ziemia, namaszcza dziś niwy Podola [8, 88].*

Zatem istniejąca nadzieja na reaktywację tego, co zostanie zniszczone. Nic nie zatracasię w sposób absolutny. Mądrość natury pozwala na nieustanną rewitalizację świata, powrót do dawnej świetności. Nadzieja tawszak podszyta została cieniem, bowiem nowa cywilizacja powstaje na gruzach starej. W nieustannym kołowrocie historii przyjdzie w końcu czas na unicestwienie tej rzeczywistości, w której Koźmian pisał powyższe słowa.

Z Ukrainą jako świątynią wszelkiej obfitości wiąże się problem — nad którym toczą się spory w środowisku historyków [zob. 13, 42] — domniemanego szlachectwa Bohdana Chmielnickiego. Autor *Ziemiaństwa polskiego* obiera całkowicie oryginalne w tej materii stanowisko. Otóż owa sprawa zupełnie go nie interesuje. Bohater Koźmiana to rolnik, człowiek własnoręcznie uprawiający swój zagon i osobiście go broniący: "Żył w pokoju z lemieszem, w wojnie ze zdobyczy" [8, 64, w. 820]. Trzeba podkreślić, że Chmielnicki jako bohater indywidualny, posiadający określone — w tym kontekście akurat nieważne: pozytywne czy negatywne — cechy charakteru, Koźmiana nie obchodzi. Poeta posługuje się jedynie szablonem idealnego gospodarza, czyli takiego, który potrafi swoją egzystencję zsynchronizować z rytmem (cyklem) natury. Zmianę w tej kwestii przynosimomenttragedii osobistej — otóż podczas nieobecności Chmielnickiego, jegodobra zostają bezprawnie złupione, żona porwana, a syn zabity.

Rzecz ciekawa, wydarzenia te nie stają się impulsem do czystoludzkiej chęci odwetu. Chmielnicki — określany w literaturze tamtego okresu najczęściej jako gwałtowny, zuchwały, dziki, nieobliczalny watażka³⁵ — nie jest do tego zdolny, bowiem nieszczęście okazało się na tyle silne, że go całkowicie poraziło ("Gdyby gromem rażony Bogdan"), sparaliżowało ("Chce mówić, słów zapomni, jęk tylko powtarza"). Więcej nawet... tragedia doprowadziła do "wewnętrznej" śmierci bohatera: "Stoi, jak zimny posąg z marmuru lub ciosu, / Stoi martwy bez czucia, bez ruchu i głosu"; "Wraca jak noc posępny, sinegryzie wargi" [8, 66]. Wywołany bólem bezwład wykorzystuje Bóg (oczywiście, nie wbrew woli człowieka; Chmielnicki wyraża zgodę, że chce być "mieczem pomsty"), który potrzebował odpowiedniego "narzędzia" do tego, by dokończyć długo odwlekanej sprawiedliwości za krzywdy chłopów. W taki oto sposób indywidualne życie jednostki zostaje podporządkowane transcendentnym siłom wszechświata.

Dzięki tak zbudowanej fabule potrafimy zrozumieć, dlaczego Koźmian wybrał temat — mało

³⁵ Chronologicznie najbliższy Koźmianowej wersji historii o Chmielnickim (pocz. XIX wieku) jest wspomniany już przeze mnie dramat J.U. Niemcewicza *Bohdan Chmielnicki* (1817). Abstrahując od precyzyjnych opisów charakteryzujących tytułowego bohatera tego dramatu, warto jedynie wspomnieć, że w porywie złości zabija on swego bezpośredniego podwładnego i najbliższego przyjaciela, Bohuna. W finale, uciekając przed odpowiedzialnością za tę zbrodnię, popełnia samobójstwo. W 1822 roku Tymon Zaborowski stworzył dramat pt. *Bohdan Chmielnicki*, w którym główna postać będzie już uosabiać oświeconego dowódcę, walczącego o wyzwolenie Ukrainy i Polski spod tyranii magnatów. Przypominam jednak raz jeszcze, że Koźmian epizod *Rzezi Chmielnickiego* pisał na początku XIX wieku: zob. P. Żbikowski, *Komentarz historycznoliteracki* [8, 393].

wówczas popularny, niemal nieznan³⁶ — buntu Kozaków w roku 1848. A nie na przykład wydarzenia, do którego chętnie odwoływać się będą romantycy, czyli koliszczyzny (1768 rok). Koliszczyzna to bunt mas, rewolucja chłopska, której owocem stała się rzeź niewinnych ludzi. W koncepcji Koźmiana rolnik, jak pamiętamy, nawet jeśli żyje w największym ucisku, nie jest skłonny do zbrodni, do okrucieństwa, pochodzi bowiem z “jednego ze szlachty polską szczepu, i mimo ciemnoty i upodlenia coś w nim pozostało” [8, 112]. Ano właśnie: co takiego? Sztywny kręgosłup moralny? Świadomość nieprzekraczalności pewnych granic? To też. Ale wydaje się, że jest coś jeszcze. Pewne zakodowane głęboko w duszy pokłady dobra. Nie chodziło bynajmniej o sielskość, zamiłowanie do radości i zabawy. Lecz o skrywaną w głębinach serca godność, świadomość wyższości wobec tych, którzy życie trawia na pustych zabawach w miastach. Poczucie wyjątkowości było, jak się wydaje, dziedziczne, zakodowane w genach (czyli w owym “pniu”, wspólnym rdzeniu, z którego wyrosła również szlachta). Co więcej, chłopów pańszczyźnianych nobilitowała praca na roli. Praca jako wartość sama w sobie. To ucisk pod postacią wyzysku, prowadzący do nędzy, ubóstwa, upadła człowieka. Praca, obcowanie z naturą (i jej podporządkowywanie, przekształcanie), może jedynie uszlachetniać.

Więc na pytanie, czy Chmielnicki to szlachcic, odpowiedź Koźmiana brzmiała jednoznacznie. Jeśli uczciwie uprawiał ziemię, to zdecydowanie tak. Został dodatkowo nobilitowany przez nieszczęście i niesprawiedliwość, jakie go dotknęły, a także poprzez wybór Boga, który dostrzegł w nim swego “anioła pomsty”. Staje się w ten sposób Chmielnicki odpowiedzią na modlitwy uciskanych rolników, “ciałem ze słowa zrodzonym”. Grupą, na której krwawa zemsta ze strony ludu wiejskiego miała się dokonać, była szlachta. Nabierało to wszystko jakże ważnego — choć niezwykle skomplikowanego, złożonego, symbolicznego — wymiaru dla Koźmiana i czytelników jego dzieła. I czyż nie to właśnie wystraszyło Franciszka Morawskiego i Ludwika Osińskiego? Pytanie to, rzecz jasna, jedynie retoryczne.

Bohdan Chmielnicki w utworze Koźmiana spełnia rolę apokaliptycznego anioła zemsty. Interesujący jest przede wszystkim fakt, czyimi rękoma owa wendetta się dokonuje. To...z pewnością nie są chłopi, rolnicy, ludzie żyjący z uprawy roli — zresztą w świecie wykreowanym przez Koźmiana, jak pamiętamy, zbrodniarze nie mogą nimi być. Kim więc są? W poemacie padają zwroty: rozjadła dzicz; kapczackierozbojce; hordy Nogaju; powódź rozhukana; czerni okropna; potwora. Ale Chmielnicki nie jest jednym z nich: “Bogdan na ich czele, srogą zemstą pała, / Zemsta — woła, a zemstę dzicz powtarza cała” [8, 68]. Łącząc się z ową

tajemniczą siłą babilońniszczącą” nie zatracą siebie, swych ludzkich cech. Elementem spajającym jest idea odwetu. Z kontekstu wynika, że nie chodzi o zemstę prywatną Chmielnickiego, lecz właśnie o tę — nazwijmy ją — “wyższego rzędu”, której domaga się sprawiedliwość boża.

Zastanowienia wymaga rola, którą spełnia główny bohater: “Bogdan jest na ich czele”. Zatem to inspirator powstania. Jest niejako... dyrygentem?... w rzeczywistości trudno sprecyzować funkcję jaką odgrywa. Z całą pewnością to nie przywódca. Nie może rządzić, rozkazywać niezdyscyplinowanemu, żądnemu krwi motłochowi, nieokreślonej narodowo ani społecznie zbieraninie zbrodniarzy (nigdzie nie pada słowo: Kozak). Poeta dba, by w toku narracji pozostawić wyraźny podział na rycerzy (symbol: miecz) i rozpasaną tłuszc (symbol: kosy, noże, topory):

*Rusza się czerni okropna, na głos tej potwory
Łączą się z mieczem kosy, noże i topory.
Krew po rozmokłej ziemi strumieniami płynie,
Płoną wspaniałe gmachy i miasta w perzynie.
Wymordowane męże, młodzież w pień wycięta,
Potrząsane na spisach nędzne niemowlęta,
Pomęczeni kapłani, a co miecz oszczędzi
Horda, jak bydło w pętach, w dziki jasyr pędzi*
[8, w. 949–956, 68].

Rzecz znamienna, że miecz występuje tu tylko w liczbie pojedynczej. I tylko “miecz” (antropomorfizacja) jest zdolny do ludzkich odruchów, oszczędzania kogokolwiek. Liczba pojedyncza wskazywać się zdaje na fakt, że — oprócz “bożego anioła pomsty” (czyli Chmielnickiego, do którego ów jedyny miecz [liryka maski], jak się zdaje, należy) — nie ma wśród owej hordy ani szlachty, ani rolników, czyli grup społecznych wywodzących się z tego samego szlaku królewskiego “szczepu”.

Miejsce zdarzeń — podkreślmy raz jeszcze — nie zostało wybrane przypadkowo. Tylko tutaj, w dzikich stepach Ukrainy, mógł odbyć się teatr tak tragicznych, makabrycznych — mogliśmy rzecz: apokaliptycznych — scen. Teatr, który reszcie Rzeczypospolitej powinien służyć, i służył, za — aż nader czytelną — przestrogę (“Czytaj, jak ona [pomsta. — Ł.Z.] twoje dotknęła naddziały”, w. 809, 64). Sceny horroru rozpoczynają się następująco:

*Od wschodu huczą wichry, ryczą czarne chmury,
Gasną gwiazdy i pomrok okrywa lazury.
Odtąd w krwawych obłokach księżyc brodzi błady
Słońce wschodząc, przez krwawe przebija się ślady,
A gdy ściąga ostatki gasnących promieni,
Okrąg, jak z miedzi kuty, żarem się rumieni.
Jeżeli zmierzch posępny na ziemię zapada,
Już się trzęsą w powietrzu wron i kruków stada,
Odzywają się w nocy żalosnymi krzyki
W czarnych puszczach puchacze, na wieżach
puszczyki.*

³⁶ Wśród tematów związanych z Ukrainą najpopularniejsza była koliszczyzna, dopiero Henryk Sienkiewicz i jego *Ogniem i mieczem* <1884> zmieniły ten stan rzeczy. Zob. [4, 978].

Gmin lęka się i głosi zguby znaki wieszczce,
 Lecz były inne godła, okropniejsze jeszcze.
 Słyszano na cmentarzach niemowląt kwilenia,
 Płakały przy grobowcach posągi z kamienia.
 Podróżnym straszne widmy stawały wśród drogi
 I zgorzałe wilczyce w dzień biały bez trwogi
 Rzucaly się z wściekłością (któż temu uwierzy?),
 Nie na bezbronne trzody, ale na pasterzy
 [8, w. 891–908, 66–67].

Intrygujący jest sposób wykorzystania materii gminnych “bajdurzeń”, czyli tego, co w *Odpisie Franciszkowi Morawskiemu* Koźmian ironicznie nazwie “śpiewem wiedźm, strachów, strzyg i upiorów” czy opowieścią “dyndającego wisielca na haku”. W epizodzie *Rzezi Chmielnickiego* mamy obraz (narrator wyraźnie akcentuje, że powołuje się na podania gminne: “Mówią, gdy oracz pługiem zarznął ziemi łono...”, [8, 67]) wyoranych z ziemi zakrwawionych szczątków głównego inspiratora Powstania Pawluka z 1637 roku, które obwieszczają zbliżające się nieszczęście (“Gmin lęka się i głosi zguby znaki wieszczę”). Tego typu motywy wydają się zdumiewające nie tyle przez fakt odważnego epatowania obrazami fantastyki, niezwykłości i makabry (mówiące upiory, płaczące posągi, widma), budowania mrocznego, gotyckiego klimatu (głuchota ponura, pomrok cieni czarnych, huczące wichry, ryczą czarne chmury), tworzenia obrazów grozy i horroru (krwawe obłoki, krwawe ślady, mieniący się żarem okrąg słońca, posępny zmierzch, wron i kruków stada, czarne puszcze a w nich puchacze i puszczyki), ale przez to, że użyto ich zupełnie serio, bez ironicznego wydźwięku czy jakiegokolwiek złośliwości. W tym świecie “gmin ciemny” posiadawładzę prorokowania, jasnowidzenia. To trzeba zaakcentować: lud wiejski jako główny bohater *Ziemiaństwa polskiego* (i jego modelowy odbiorca; patrz: dedykacja do wydania wrocławskiego z 1839 roku) trafnie przewiduje zbliżającą się tragedię. Dodatkowego znaczenia nabiera to wszystko, gdy uświadomić sobie, że taką optykę i estetykę użyto w utworze stawiającym sobie za cel ukazanie uroków życia wiejskiego, ostatniej oazy spokoju w trudnych czasach niewoli³⁷.

4. “Nie dziką naturę śpiewam, lecz nadobną”

Wspomnieliśmy o tym, że Ukraina w oczach Koźmiana to kraj żyzny, o bujnej roślinności. Trzeba jednak dodać, że to również — w sensie metaforycznym — pustynia³⁸. A to przez swoją rozległość,

³⁷ Jeśli wierzyć *Pamiętnikom* Koźmiana [7, 408], tymi słowami przyjaciela przekonali go, by nie publikował epizodu *Rzezi Chmielnickiego*: “Chcesz zachęcać do roli, a w tak ohydnych barwach wystawiasz rolnika polskiego i stan jego tak litości i ubolewania godny [...], jeżeliby kiedy chłopci czytali twoje poemata, nie pozostałoby im tylko porzucić swój stan niewolniczy lub się porwać na panów z kosami, jak to uczynił Chmielnicki”.

³⁸ August Antoni Jakubowski Kozaków nazywał “dzikimi rycerzami pustyni” [Zob. 5, 101].

stepowy teren i odludność: “Przecież upływa chwila, pędzi rumak rączy, / A przed jeźdźcem niezmierna przestrzeń się nie kończy” [8, 64–65, w. 827–828]. Tutaj zagubić się potrafią nawet autochtoni (“Raz w tę, drugi raz w inną stronę konia wraca, / Szuka zgubionych śladów i wszystkie zatracą” [8, w. 829–830]). Wydaje się, że odnajdziemy tu bezpośrednią paralelę do — napisanego ponad dwie dekady później — poematu Antoniego Malczewskiego. Jak konstatuje Alina Witkowska: “[...] tradycja bogata i licząca się w romantyzmie postrzegała Ukrainę na kształt ziemi pustej, bez człowieka i przeszłości, bez pomników architektury i dokonań ludzkiej pracy. Dlatego dominującą cechą przestrzeni ukraińskiej uczyniono pustkę pól i stepów, ich — wedle *Marii* — rozległe milczenie, smutek i melancholię”³⁹.

Te cechy — pustka, pustynność, brak “ludzkiej ręki”, dzikość natury, jej nieokiełznanie — niepokoiły Koźmiana. W *Pieśni IV* czytamy:

*Czy wśród milczącej nocy, gdy księżyc wspaniał,
 Zwiedzając te odwieczne pomroków siedliska,
 Przez czarne jodły srebrne promienie przeciska,
 A gdy między ciemnych świerków ukryty konary
 Puchacz huk i ze snu nocne budzi mary*
 [8, w. 644–648, 254].

Rzecz znamienna, że narrator *Ziemiaństwa polskiego* takich miejsc: zaciemnionych, lesistych, dzikich i ponurych — dopowiedzmy: osjanicznych — bynajmniej nie unika (“Chętnie dążyłem w lasy”). Wręcz przeciwnie: czuje swoisty głód doznań, których okazują się one źródłem i inspiracją (“Wabią mnie bóstwa lasów, przybytki ozdobne” [8, 255, w. 660–661]). Lęk wywołuje nie osobista eksploracja tajemnic “nocnej” strony natury — a za tym pośrednictwem własnych mrocznych sfer duszy — lecz wiedza nabyta (więc pochodząca z zewnątrz, a nie ze środka własnego jestestwa; z rozumu, a nie serca), która zmusza do utemperowania “niezdrowej” ciekawości. Ona to bowiem zapala w umyśle “lampkę ostrzegawczą” w postaci obrazów barbarzyństwa, które przed wiekami na tych ziemiach się dokonywały; w postaci przykładów okrucieństwa, jak choćby składanie krwawych ofiar jako formy pogańskiej religijności. Bohater uświadamia sobie, że noc i mrok to — pod jakimiś względem — synonimy demoniczności, dzikości. Zatem to pierwiastki, których należy za wszelką cenę unikać. Różnica pomiędzy Koźmianem a poetami spod znaku “czarnego romantyzmu” polega przede wszystkim na tym, że autor *Ody na upadek dumnego* zawsze miał gdzie uciec:

*Chętnie dążyłem w lasy, prędszym wracam krokiem,
 Utęsknionym pól, błoni, zagród szukam wzrokiem*
 [8, w. 672–673, 255].

³⁹ A. Witkowska, *Dziko — pięknie — groźnie czyli Ukraina romantyków*, w: [14, 27].

Ziemiaństwo polskie — powtórzytezę — jest dziełem złożonym, wielowymiarowym, heterogenicznym. Składa się ono pod pewnym względem wypowiedź samego Koźmiana, stanowiąc narrację poetycką synchroniczną do biografii jej twórcy. Dzięki obraniu takiej optyki interpretacyjnej, wachlarz możliwych odczytań poematu zdecydowanie się wzbogaca. Deklaracja, że bohater ucieka z mroku do jasności — po przełożeniu jej na realia historyczne — zdaje się wskazywać, że klasyk przedkłada dzień ponad noc, naturę ujarzmioną ponad dziką, czy — zaryzykujemy tezę — światopogląd oświeceniowy ponad estetykę i filozofię osjaniczną, gotycką. W kilkanaście lat później po tej (drugiej) stronie szali znajdzie się, rzecz jasna, romantyzm. Dzięki temu obraz rolnika lemieszem orzącego ziemię, chłopą uprawiającego rolę, nabiera wymiaru symbolicznego:

*Czuję do innych natchnień mą duszę sposobną,
I nie dziką naturę śpiewam, lecz nadobną*
[8, w. 680–681, 256].

Postawmy pytanie, na które niestety próżno szukać odpowiedzi: czy owa deklaracja to autentyczny wybór Koźmiana pochodzący z duszy i serca? Czy raczej decyzja rozsądku? Warto wziąć pod uwagę fakt, że ten ostatni fragment — inaczej niż epizod *Rzezi Chmielnickiego* — znalazł się we wrocławskim wydaniu *Ziemiaństwa polskiego* z 1839 roku (w tej wersji to: Pieśń III, 122–123). Wydaniu, które przygotowywane było już po ukazaniu się takich dzieł jak *Sonety krymskie* (1826), *Konrad Wallenrod* (1828), czy nawet *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza (Paryż 1834). Co więcej, skoro ten fragment się ukazał, przejść musiał przez cenzorskie oko przyjaciół-krytyków (a także cenzurę *sensu stricto*), którzy estetykę spod znaku “ukraińskiego smaku” — jak pamiętamy — zdecydowanie odrzucili.

Wspominam o wyraźnych różnicach w obu fragmentach *Ziemiaństwa* — fragmencie Pieśni IV oraz epizodzie *Rzeź Chmielnickiego* — z powodu ich wyraźnej opozycyjności wobec siebie. Bowiem w tekście, który ukazał się w pierwodruku, autor nie zatrzymał się przy skonstatowaniu wyższości estetyki oświeceniowej nad osjaniczną. Poszedł zdecydowanie dalej:

*Padłyby za mój głos te lasów pustynie,
Co swój zmierzch rozciągnęły przy Słuczy i Pinie —
Nad źródłem Narwi cień by posępny zaginął,
Niemen wyszedłby z borów i po błoniach płynął*
[8, w. 688–691, 256].

Mamy tu więc optykę zdecydowanie zbliżoną do tej, którą zaprezentował w *Odpisie Franciszkowi Morawskiemu*.

Pamiętajmy jednak, że *Ziemiaństwo polskie* to swoisty zbiór różnych poetyckich fragmentów powstałych na przestrzeni kilkudziesięciu

lat: począwszy od początku XIX wieku na roku 1839 (pierwodruk) kończąc. Epizod *Rzezi Chmielnickiego*, podkreślę to ponownie, powstał jako jeden z pierwszych fragmentów, a dowiadujemy się o tym od samego autora, który w liście do Edwarda Raczyńskiego skonstatował “[...] epizod *Chmielnickiego* zastąpiłem epizod *Starego legionisty*, napisaną w 1811 roku”. Bez względu na to, czy oba teksty powstały za czy przed progiem pierwszej dekady XIX wieku, widmo romantyzmu w żaden sposób wówczas jeszcze nie mogło Koźmianowi zagrażać. Zatem motywy frenezji, horroru, grozy czy opisy dzikich stepów Ukrainy jako tła akcypoe-matu nie były nacechowane ową legendarną niechęcią, którą w dalszych latach życia klasyk będzie epatował w każdej niemal wypowiedzi.

Oczywiście przyznać musimy, że autor *Ziemiaństwa polskiego* nigdy nie odmalował Ukrainy w taki sposób, jak cała pierwsza generacja polskich romantyków: czyli “eksponując jej ludowość, narodowość, historyczność, indywidualność”⁴⁰. Dla Koźmiana była to integralna część dawnej Rzeczypospolitej. Jednak — na co zwróciliśmy już uwagę — potrafimy w *Epizodzie Chmielnickiego* odkryć kilka zaskakujących podobieństw do wizji Ukrainy z *Marii* Malczewskiego. W tym ostatnim przypadku, jak też w wypowiedzi piotrowskiego poety, była to wszak “najsmutniejsza prowincja” ziemi ojczystej, ta, która “symbolizuje los całej Polski” [19, 17]. W obu przypadkach step ukraiński ukazuje tragiczną stronę historii narodowej.

Powtórzmy: Koźmian Ukrainy nie wybrał przypadkowo. Chodziło o tę krainę z ważnego powodu: posiadała ona niezwykle, niepowtarzalną, oryginalną historię. Owszem, stanowiła owa historia jedynie przykład, podparcie treści “wyższego rzędu”, dydaktyczno-wychowawczych, ale przykład jakże znamienity. I w jak fascynujący sposób zaprezentowany. Jeśli z narracji Koźmiana odrzucić konwencje, chwytów literackie, klisze językowe oświeceniowej proweniencji, gdyby istniała możliwość odsiania z jego poezji wątków inspirowanych Wergiliuszem czy kulturą francuską, wówczas usłyszelibyśmy wyraźny głos osoby poszukującej sensu swego istnienia i prawdziwości rządzących światem. Głos niepewności i niezdecydowania, lęku i melancholii.

Na koniec pragnę wysunąć pewną hipotezę. Wydaje się, że owa deklaracja obrania drogi “światła” zamiast “mroku”, drogi wyprowadzającej z “lasów pustyni” do “szumiących kłosem pól” czy “sadów zdobionych kwiatem” — niekoniecznie wypływała z głębokiego przeświadczenia o jej bezwzględności. Być może była to konieczność lub opcja po prostu bezpieczna. Taką, którą podpowiadali Koźmianowi życzliwi przyjaciele-klasycy, krytycy jego dziełczy po prostu rozsądek. Posługiwanie się motywami

⁴⁰ Krukowska H. *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego* [19, 15].

tak dobrze znanymi współczesnemu czytelnikowi z mrocznych poematów, wierszy romantyków “szkoły ukraińskiej”, mogą świadczyć o tym, że w duszy autora *Ziemiaństwa polskiego* tkwiła nieokreślona — a przez to wzbudzająca nieuświadomiony niepokój — nuta “nocnej” strony życia, muza melancholii, ludowości, grozy czy horroru. Tej wątpliwości nigdy nie rozwiejemy, warto mieć ją wszakże w świadomości, budując tendencyjny obraz Kajetana Koźmiana jako osoby absolutnie i do końca poddanej klasycystycznej dogmatyce. Szczególnie, że w ostatnim poemacie — wydanym w roku 1858, czyli już po śmierci autora — *Stefanie Czarnieckim*, powróci klasyk do tej samej, “mrocznej” konwencji. Co więcej: zdecydowanie ją wyostreży. Jako zakończenie podam dwa przykłady:

*Gdzie ścielą gniazda nocne widmy i poczwary,
Potworne nietoperze i sowy pochate,
I płacziwe puszczyki i lelki rogate,*

*I żałosne puchacze i krwawe rarogi,
Mąci się w czarnym pyłe ród czarny, złowrogi* [10, 22].

I kolejny:

*Pastwi się, znęca, krwawi dzicz w pomście zawzięta,
Na ostrzu spis potrząsa nędzne niemowlęta,
[...]
Z rozprutych łon wydziera mdłe zarody dziełek,
I psom rzuca na pastwę z wnętrzościami matek.
Już Sokal, Brody, cały Wołyń już w perzynie,
I krew lacka strumieniem aż pode Lwów płynie* [10, 24].

Fragmety Koźmianowego poematu bohater-
skiego mają jedynie stanowić przykład tego, że klasyk
również pod koniec życia przejawiał predylekcję do
estetyki makabry i horroru. Ich (fragmentów) anali-
zato już jednak temat na oddzielne studium.

LITERATURA

1. Chrzanowski I. Bohdan Chmielnicki. Tragedia Niemcewicza / Ignacy Chrzanowski // Pamiętnik Literacki, 1906. — T. 5. — Nr 1/4.
2. Czwońróg-Jadczak B. Nowe tendencje w dramacie przełomu (tragedia pseudoklasyczna i dramat epoki Oświecenia) / Barbara Czwońróg-Jadczak // Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. — Lublin, 1971. — Vol. XXVI. — Nr 5.
3. Goszczyński. Zamek kaniowski / Seweryn Goszczyński / Wstęp H. Krukowska / oprac. H. Krukowska i D. Zawadzka. — Białystok : Trans Humana, 2002. — 160 s.
4. Hasło “Ukraina” // Słownik literatury XIX wieku. Pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. — 1112 s.
5. Jakubowski A.A. Wspomnienia polskiego wygnańca / August Antoni Jakubowski. — Wydanie polsko-angielskie. Przekład, wstęp, redakcja J. Ławski i P. Oczko. — Białystok : Alter Studio, 2013. — 160 s.
6. Kaczmarek M., Pecold K. Z zagadnień edytorskich pełnego i poprawnego tekstu “Ziemiaństwa polskiego” / Marian Kaczmarek i Kazimierz Pecold // Prace Polonistyczne. — XVIII (1962). — Łódź, 1962.
7. Koźmian K. Pamiętniki / Kajetan Koźmian. — Przedmowa A. Kopacz. — Wstęp oraz komentarz J. Willaume. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972, t. 3, 588 s.
8. Koźmian K. Ziemiaństwo polskie. Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach / Kajetan Koźmian / Tekst odnalazł, opracował i uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski / Skolacjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa. — Kraków : Collegium Columbinum, 2000. — 412 s.
9. Koźmian K. Ziemiaństwo. Reprodukacja pierwodruku / Kajetan Koźmian. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. — 111 s.
10. Koźmian K., Stefan Czarniecki. Poemat w 12 pieśniach / Kajetan Koźmian. — Poznań : Jan Konstanty Żupański, 1858. — 353 s.
11. Mickiewicz A. Literatura słowiańska / Adam Mickiewicz. Cyt. za: Mickiewicz A. Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1998. — T. 9: Literatura słowiańska / Opr. J. Maślanka. — Warszawa : Czytelnik, 1997. — 552 s.
12. Nalepa M. Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806) / Marek Nalepa. — Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. — 422 s.
13. Serczyk W. Na płonącej Ukrainie. Dzieje Kozaczyzny 1648–1651 / Władysław Serczyk. — Warszawa : Książka i Wiedza, 1998. — 378 s.
14. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie / Pod red. S. Makowskiego, U. Makowskiej, M. Nesteruk. — Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. — 652 s.
15. Walka romantyków z klasykami / Wstęp, wybór i oprac. Kawyn. — Wrocław–Warszawa–Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960. — 500 s.

16. Wojciechowski K. Kajetan Koźmian. Życie i dzieła / Konstanty Wojciechowski. — Lwów : Gubrynowicz & Schmidt, 1897. — 232 s.
17. Zabielski Ł. Kajetan Koźmian z perspektywy literackiego renegata — Franciszka Morawskiego / Łukasz Zabielski // Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy / I: Prace dedykowane profesorowi Świetłanowi Musijenko / Idea i wstęp J. Ławski / Pod red. A. Janickiej, G. Kowalskiego, Ł. Zabielskiego. — Białystok : Agencja Reklamowa TOP, 2013. — 843 s.
18. Załuska A. Poezja opisowa Delille'a w Polsce / Apolonia Załuska. — Kraków : Skład Główny w Kasie im. J. Mianowskiego, 1934. — 174 s.
19. Malczewski A. Maria. Powieść Ukraińska / Antoni Malczewski. Wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski. — Białystok : Trans Humana, 2002. — 214 s.

Стаття містить аналіз мотивів смерті, жаху, похорону в «Епізоді різни Хмельницького», який є фрагментом «Польських поміщиків» Каєтана Козьмяна. Тлом цього тексту є історичні події, що стосуються повстання козаків в Україні 1648 р.

Ключові слова: Каєтан Козьмян, Богдан Хмельницький, українська тема, мотив смерті, романтизм, класицизм.

The article includes an analysis of the motives of death, horror, funeral in "Episode of Khmelnitskyi massacre", which is a fragment of "Polish landlords" by Kajetan Koźmian. Background to this text is historical events related to the uprising of the Cossacks in the Ukraine in 1648.

Key words: Kajetan Koźmian, Bohdan Khmelnitskyi, Ukrainian theme, motive of death, romanticism, classicism.

Hanna Ratuszna

"KSIĘGA MYCH MARZEŃ" — KIJOWSKIE LATA BOLEŚŁAWA LEŚMIANA

Autorka omawia w swoim tekście okres młodości Bolesława Leśmiana, który poeta spędził w Kijowie, dokąd jego rodzice przeprowadzili się z Warszawy. Szczególna uwaga zostaje poświęcona wpływowi tego "ukraińskiego" okresu życia Leśmiana na jego dalszą twórczość poetycką, silnie nacechowaną wpływami romantycznymi, zwłaszcza tymi spod znaku tzw. szkoły ukraińskiej w poezji polskiej: ślady te manifestują się między innymi poprzez odmalowywanie ukraińskiego pejzażu, fascynację folklorem, nawiązania do ważnych postaci ukraińskiej kultury. Osobne miejsce zajmuje zagadnienie wizerunku Kijowa, jaki wyłania się z epistolografii Leśmiana z tego okresu. Poeta przebywał w Kijowie w latach: i w utworach z tego okresu pojawiają się już najważniejsze wątki, tematy, jakie poruszy on w swej późniejszej twórczości.

Słowa kluczowe: Bolesław Leśmian, Kijów, Ukraina, modernizm, wątek, temat, wizerunek, poezja.

1. Kijów

Bolesław Leśmian spędził w Kijowie młodość, przybył do miasta z rodzicami około 1879 roku⁴¹ (przyczyny przeprowadzki z Warszawy nie są do końca znane [15, 103]). Przyszły poeta uczęszczał do jednego z najstarszych kijowskich gimnazjów — II Klasycznego (przy Bulwarze Bibikowskim), później podjął studia na Uniwersytecie Św. Włodzimierza [por. także: 14, 144].

⁴¹ Badacze nie są zgodni w tej kwestii. Podają datę za W. Wasyleńko, Ukraińskim tropem polskich pisarzy XIX i XX wieku [15, 103].

Już w okresie gimnazjalnym Leśmian rozpoczyna przygodę z poezją⁴², jego wczesne wiersze prezentują romantyczną "nastrojowość", są lirycznymi impresjami, pojawia się w nich poetyckie marzenie.

W rozprawie o twórczości Leśmiana Józef Trznadel zwrócił uwagę na znaczenie okresu ukraińskiego (użył nawet określenia: "poeta ze szkoły ukraińskiej") [12, III. Por. 15, 103]. Pejzaże ukraińskie, fascynacja folklorem [15, 105], refleksy twórczości ważnych

⁴² Wspominają o tym m.in.: W. Wasyleńko, A. Wanat i J. Trznadel, Twórczość Leśmiana (próba przekroju) [16], P. Łopuszański, Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią [8].

postaci świata ukraińskiej kultury, znalazły odniesienie w przebogatej poezji autora *Sadu rozstajnego*. Jej oryginalność, odrębność nie umożliwia kwalifikacji i jednoznacznych porównań. Symboliści francuscy i rosyjscy, Wiaczesław Iwanow, Sołowiow, Nietzsche, czy Schopenhauer, Bergson i Carlyle — wymienione nazwiska filozofów, pisarzy jedynie potwierdzają rozległość zainteresowań poety, który przeżywał w Kijowie „nerwoból zgłodniałej duszy”⁴³.

W okresie studiów (zatem od 1896 roku do 1901 [por. 15, 104]) Leśmian napisał wiersze, które poprzedziły debiutancki tom pt. *Sad rozstajny*. Związki tematyczne (i formalne) z wierszami, które potem utworzyły tom, są bezsporne. Niektóre utwory ukazały się w polskich czasopismach. Leśmian rozpoczynał wówczas poetycką drogę, nawiązywał pierwsze kontakty. W pozostawionych listach, pisanych w większości do Zenona Przesmyckiego, wyłania się smutny obraz egzystencji „galernika wrażeń”. Interesujący jest także wizerunek miasta, Kijowa — pozbawionego „twórczych”, jak pisał poeta, podniet, stanowiący tło szarej, studenckiej egzystencji:

“Wszystko, com w ostatnich czasach tworzył, ma ten tytuł: „tymczasem”, cały Kijów jest nikczemną materializacją tego łajdackiego i bolesnego zarazem słowa”⁴⁴.

Wyznanie z listu do Zenona Przesmyckiego w 1900 roku z całą pewnością stanowiło reakcję na wydarzenia polityczne, w które Leśmian zaangażował się jako student (został nawet osadzony w więzieniu Łukjanowce. Brał udział w protestach studentów 7 grudnia 1900 roku, organizowanych przeciwko ukazom carskim skierowanym „wobec uniwersytetów”). Nie był to jedyny przejaw działalności młodego Leśmiana, uczestnika wieczorów poetyckich organizowanych przez polskie koła literackie (na jednym z nich, z okazji 100 rocznicy urodzin Mickiewicza poeta wygłosił swoje wiersze, poświęcone pamięci Wieszcza), związanego z ukraińsko-rosyjskim Towarzystwem Literacko — Artystycznym⁴⁵.

W okresie kijowskim Leśmian kształtuje swój indywidualny „program poetycki”, dojrzewa jako artysta, próbuje także swoich sił na rynku wydawniczym. Jest to więc czas niezwykle burzliwy, pełen trosk i niepokołów. Na uwagę zasługuje adresat jego kijowskich listów i relacja jaką artyści między sobą nawiązali. Zenon Przesmycki jest już (około roku 1897) osobą znaną. Jako orędownik nowej sztuki staje się dla początkującego poety — przewodnikiem, doradcą, a nawet mecenasem. Znajomość najprawdopodobniej została zawarta dzięki pośrednictwu Antoniego Lange — kuzyna

Leśmiana, który zdążył już zasłynąć jako poeta i krytyk (wprowadził przysłego autora *Sadu rozstajnego* do kręgów artystycznych ówczesnej Warszawy)⁴⁶.

Przyjaźń z Przesmyckim trwała długo, jego wpływ na decyzje Leśmiana w sprawie publikacji pierwszego tomu poezji, był nieoceniony. Od niego także poeta będzie oczekiwał pomocy m.in. w sprawie wyboru miejsca podróży, w listach poinformuje go o narodzinach pierwszej córki, będzie go także prosił o wsparcie finansowe.

We *Wstępie* poprzedzającym zbiór listów autora *Napoju cienistego* Jerzy Trznadel zwraca uwagę na pewne podobieństwo postawy życiowej artysty do tej, którą prezentował Stanisław Przybyszewski [13, 224]. Leśmian, podobnie jak Przybyszewski, nawiązywał przyjaźni, przeżywał kryzys finansowy i kształtował swój poetycki program często przez negację postaw i form artystycznych [13, 224]. Jednak mimo trudnej sytuacji materialnej, w przeciwieństwie do autora *De profundis*, poeta zawsze godnie znosił swój los, nigdy nie narzucał adresatowi listów swojej woli, nie przekraczał granic „dobrego smaku”.

W jednym z listów czytamy:

“Postanowiłem więc wyjechać z Kijowa choćby na kilka miesięcy <...> Chciałbym się Pana poradzić — na jakie światy mam się schronić przed tym nędznym Kijowem, który mi obrzydł, jak zły i głupi papieros. Gdzie będę mógł otrzymać najwięcej wrażeń i najbardziej korzystnych? Rozumie się, że skala wrażeń zależy od organicznych uzdolnień moich, ale w każdym razie świat wewnętrzny, otoczenie ma także swój wpływ. Prócz tego chciałbym wydać moje utwory, ponieważ pierwszy okres mojej twórczości kończy się... czuję to dobrze”⁴⁷.

Poeta szuka zatem twórczych podniet, równocześnie traktuje swój pobyt w Kijowie jako „dobiegający końca” — pierwszy okres artystycznej działalności. Obraz miasta — kolebki, które dało mu schronienie i ukształtowało go, nie powróci w pełni w jego twórczości.

Jakie znaczenie miał dla Leśmiana pobyt w Kijowie, jak wpłynął na jego poetyckie wybory, artystyczne losy, jak można ocenić powstałe wówczas dzieła? Pytania te wydają się kluczowe dla badaczy twórczości autora *Sadu rozstajnego*. Odpowiedzi (choćby częściowe), które proponuje niniejszy szkic, pozwolą spojrzeć na poetycki debiut z perspektywy „początku” i „kontynuacji”.

2. Poetyckie początki

Kijów u schyłku XIX wieku był miastem rozwijającym się, wielokulturowym, z polską tradycją. Jej ślady pojawiają się m. in. w murach Uniwersytetu Św. Włodzimierza, który został powołany na miejsce przeniesionego Liceum Krzemienieckiego. To właśnie

⁴³ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego z 1898 roku [6, 234].

⁴⁴ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego z 1900 roku [6, 242].

⁴⁵ O „rewolucyjnej”, politycznej, związkowej działalności poety interesująco piszą m.in. W. Wasylenko [15, 104–105] oraz P. Łopuszański [8, 86–88].

⁴⁶ Por. tamże.

⁴⁷ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego z 1898 roku [6, 236].

tu w 1863 roku grupa studentów utworzyła oddział kawalerii i wzięła udział w powstaniu styczniowym. Miasto posiadało piękną architekturę, łączącą wpływy krzyżujących się tradycji, kultur: rosyjskiej, niemieckiej, francuskiej i ukraińskiej. Pojawiały się także budowle secesyjne, m. in. Kamienica Horodeckiego, tzw. Dom z Chimierami, czy wzniesiona w stylu gotyku angielskiego kamienica zwana Zamkiem Ryszarda Lwie Serce. Nad miastem górował wspaniały monastyr Sofii Kijowskiej, otwarto także połączenie kolejowe z Odessą, o którym poeta wspomina w liście pisanym do Zenona Przesmyckiego⁴⁸. Jarmarki zwane *kontraktami* przyciągały przybyszów z najodleglejszych stron.

Leśmian postrzegał jednak miasto z niepokojem, a nawet przygnębieniem. Metafora “złego papierosa” i określenie “obrzydliwy” — ujawniają dystans, jaki poeta tworzył wobec otaczającego go świata:

“A czuję, że przy innych warunkach lepiej, potężniej, szerzej bym śpiewał”. Ja wiem, co cierpi orzeł, gdy skrzydła rozmachu / Nie mogą mieć! “Brak mi właśnie rozmachu. Zatrzuwam się marzeniem jak młdą, ale konieczną strawą i rozumiem jak cierpiał Bóg, gdy z niczego — świat musiał tworzyć” [6, 241].

Jest więc kimś, kto szuka twórczych podniet, realizuje się w słowie. Postawa ta ma wiele wspólnego z artystycznymi wyborami samego Przesmyckiego, który tworzył swoistą metafizykę aktu twórczego. Sztuka była dla niego: “oknem ku nieskończoności”, głosił jej niepoznawalność. Ideał nowej sztuki wyrażał się w “pragnieniu odsłonięcia pod nowym kątem, z nowej strony, tej samej, wiecznie jednej, wszystko ogarniającej jedności bytu” [11, 297]. Słowo poetyckie ma twórczą moc, to *logos* nadający sens istnieniu. Ta “mocna” pozycja słowa ma oczywiście swoje źródła w myśleniu romantyków o geście artystycznym. Słowa w tradycji romantycznej ma nie tylko twórczą, lecz stwórczą/ stwarzającą moc.

W okresie kijowskim Leśmian wiele myślał o samym akcie tworzenia, świadczą o tym nie tylko listy pisane do Przesmyckiego, który był dla poety “najwyższą instancją” w sprawach sztuki (także Antoni Lange, o którym wspomina w listach autor *Dziewczyny*, był ważnym uczestnikiem dyskursu o sztuce), lecz również wiersze napisane w tym okresie. W *Sonecie* opublikowanym w “Wędrowcu”⁴⁹:

“Kiedy do nieba jakiś dźwięk wyplynie,
To zabrzmi światu i w przestrzeni kona!...
Gdy się woń cudna wyrwie z kwiatów łona —
Zadrży w powietrzu — i zaraz zaginie!...

⁴⁸ Leśmian B. List do Z. Przesmyckiego, Kijów 1900, [6, 241].

⁴⁹ Wędrowiec 1896, nr 31, przedrukowany w “Bluszczu” Warszawa 1897, nr 27, jako Sonet I. J. Trznadel uważa ten utwór za pierwszy opublikowany wiersz poety [por. 6, 200].

Więc na wszechświata uroczą świątynię
Spogląda dusza, tych czarów spragniona,
Tęskni i wierzy, w marzenia wpatrzona,
Że piękna chwila wrócić nie ominie!...

A wszystkie dźwięki, i światła, i wonie,
Nim ziemia wyda, wszechświat wnet pochłonie,
I skrywa w głębi swego serca — na dzień!...

Wielki, kto w życia nieuchwytnym pędzie
Choćby dźwięk jeden stamtąd wydobędzie
Lub woń, lub jeden promień światła skradnie!..”⁵⁰

poeta sięga po romantyczny, wykorzystywany przez modernistów model wszechświata — świątyni, która strzeże tajemnice o prapoczątku *wszystkich rzeczy*. Ten gest nawiązania do źródeł, czerpania ze skarbnicy natury przypomina pradawny rytuał aoidów, czy śpiewaków, poświęcających swoją pieśń Muzom. Leśmian dostrzega wspólnotę istnień, niczym impresjonista doskonale rozumie wielość wrażeń: świat w jego poezji tworzą dźwięki, światła, wonie. Wszechświat zaś — natura — jest “matrycą istnień”. Wiersz pt. *Sonet* przypomina w swej tonacji wczesne utwory Langego, który — jak powszechnie wiadomo pozostawał pod wpływem *Upaniszad* i wschodniej koncepcji istnienia jako wędrówki wcieleń (*samsary*). Natura i wszechświat (stanowiący jej wyobrażenie, ogrom) są niezmiennie. Zmiany — o ile można je tak określić mają charakter jakościowy. *Tat twam asi* — nic nie ginie, nie znika w naturze, zmienia się tylko rola, sens, “pozycja w świecie”.

Koncepcje te w znacznym stopniu określają poglądy dojrzałego już poety, autora tomu pt. *Sad rozstajny*. Można zatem uznać, że doświadczenia kształtujące postawę Leśmiana w okresie kijowskim, miały istotny wpływ na jego późniejszą twórczość, artystyczne wybory. Leśmian jawi się zatem w okresie kijowskim jako artysta ukształtowany, który znajduje podstawy dla twórczości w tradycji dawniejszej — pradawnej. Poezja jest dla niego śpiewem.

Gest czerpania z *Księgi Natury*, ze skarbnicy wszechświata pojawia się także u wczesnych modernistów, “programotwórców”, np. u Przybyszewskiego. W *Confiteor* sztuka zostaje porównana do świątyni, w której artysta jest kapłanem — ofiarnikiem (szybko okaże się jednak, że także — ofiarą). Sakralizacja sztuki ma odległe tradycje — antyczne. Boski szal, rola demiurga — wskazują na źródła platońskie, Przybyszewski odzęguje się jednak od koncepcji Platona, gdy rozważa pojęcie poznania w sztuce. Bliski jest mu gest Stwórcy, Kreatora powołującego “z nicości” światy.

Leśmian nie idzie myślą, aż tak daleko, poezja w *Sonecie* ma swoje źródła w naturze, harmonijnym wszechświecie, który kumuluje wszelkie bogactwa: dźwięki, wonie, światła. Jest sensualny, w pełni

⁵⁰ Leśmian B. Sonet [6, 7].

obecny. I ta refleksja stanowi główny “filar” poezji Leśmiana — obraz rodzi się zawsze z doświadczenia — Autor *Dziewczyny* “wychodzi” zawsze od rzeczy, które później mogą tracić barwę — blaknąć, zanikać, wyciszać się, zmieniać w cienie, a nawet mary.

W liście pisanym do Przesmyckiego Leśmian określa siebie jako poetę wrażeń, dla którego ważny jest zarówno proces powstawania obrazów, jak i nastrój, poetycki przekaz:

“Praca moja twórcza jest podwójna: nie tylko tworzyć obraz, lecz i samo wrażenie, trącać w struny liry, lecz i wylęgać w duszy sam proces trącania. A czuję — że przy innych warunkach lepiej, potężniej szerzej bym śpiewał”⁵¹.

Poezja jest pieśnią, a twórczy proces — śpiewaniem. Ta, mająca swoje źródła w odległej, antycznej tradycji, koncepcja — pozwala widzieć w Leśmianie twórcę, który nieco inaczej widzi rolę sztuki, zadania poety, niż moderniści skupieni wokół Przybyszewskiego. Poeta nie jest Kreatorem, lecz raczej poszukiwaczem sensu, interpretatorem, który deszyfruje wielką *Księgę Natury* — czyta — inaczej niż u Przybyszewskiego — runy Natury. Przybyszewski “wychodzi” w swojej twórczości od tajemnicy, wyobrażenia, poetyckiego marzenia, Leśmian ku niemu właśnie zmierza.

3. Nawiązania i kontynuacje

W cyklu *Sny* opublikowanym w “Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, Warszawa 1897, nr 5 [6, 200], czytamy:

“...*Księga mych marzeń — to mój skarb jedyny!*
Mam ją przy sobie i zawsze, i wszędzie...
Czerpię z niej wiosnę w jesiennie godziny,
com w niej wyczytał — było albo będzie...”

[6, 8]

Poezja nie rodzi się w akcie kreacji (*creatio ex nihilo*), jej źródłem jest doświadczenie istnienia, które także inicjuje marzenie. Koncepcja poznania obejmuje poetyckie marzenie, jest ono źródłem tego “co było i co będzie”, pełnia poznania “ma swoje istnienie” w rzeczach.

Leśmian zbliża się do ustaleń symbolistów, nie przejmując jednak ich poglądów. Poznanie we wczesnym okresie twórczości (za taki należy uznać okres kijowski), wynika z doświadczenia świata, z marzeń, które rodzi codzienność. Jest procesem, a nie nagłą “illuminacją”, “epifanią”. Podmiot liryczny cyklu *Sny* jest tak bardzo “ziemski”, rzeczywisty (w “rzeczywistości zanurzony”):

“...*Oto księżyc wypływa — wielki, tysiącletni!...*
Wcielone czary ziemi — myśli serca poją...”

[6, 8]

Wyczuwa jednak bliskość tajemnicy, granica między rzeczywistością, a marzeniem jest delikatna, w cyklu symbolizują ją “krawędzie chwiejnego mostka”:

“...*Stoję wsparty o mostka chwiejnego krawędzie,*
Czar mię wlecze do światów rusałczanych cienia!”
[6, 8]⁵²

Spojrzenie ogarnia przestrzeń, uogólnia księżycowy krajobraz — w ten sposób poeta konstruuje nastrój tajemnicy, niepewności, wyrażający istotę sennego marzenia. Obraz traci wówczas blask, zmienia się ostrość widzenia, zapoznany/rozpoznany świat staje się niepewny, ujawnia ukrytą głębię, która istnieje niczym “podszywka wszechbytu”, rewers rzeczywistości.

Leśmian posługuje się we wczesnych wierszach symbolami, są one jednak tradycyjne i (można to powiedzieć ze stanowczością) pełnią funkcję nastrojową. Istotą poetyckich obrazów jest czynność “patrzenia i śpiewu”. Patrzenie w wierszach poety staje się samym istnieniem.

W poetyckich obrazach pojawia się niekiedy perspektywa, czasem “z lotu ptaka”, jak na obrazach impresjonistów, staje się ona wówczas świadectwem modalności bytu. Człowiek, jak w wierszu *Fragment*, jest przecież “na ziemi zrodzony” [6, 16]. Patrzenie inicjuje najróżniejsze sytuacje liryczne, związane z kondycją podmiotu. We wczesnych wierszach patrzy najczęściej człowiek, spojrzenie natury, zasada lustrzanego odbicia (nieba w kałużach, tafli jeziora, oczach) pojawi się znacznie później (będzie obecna w wierszach z pierwszego tomu poezji pt. *Sad rozstajny*, m. in. w *Zielonej godzinie*).

Podmiot liryczny patrzy niekiedy na świat “innym okiem” [6, 16], spojrzenie to inicjuje inny czas i inną przestrzeń — poetyckiego marzenia: “Sam ducha okłamuję niebieskimi cudzy / I tęskniąc myślą, śpiewam za krajami temi, / Biorę iskrę nadziei ze świata ułudy...” [6, 16]. Marzenie poetyckie bywa samym poznaniem, twórczym (podmiot liryczny “śpiewa”) opisem świata widzianego “z innej strony”. W cyklu *Sny* była nim “rusałczana” głębia jeziora, we *Fragmentcie* — to “świat ułudy”. O żywotności tej poetyckiej projekcji, “konstrukcji” świadczyć może m. in. wiersz *Dziewczyna z tomu Napój cienisty*, w którym “...dwunastu braci wierząc w sny zbadało mur od marzeń strony”. Graniczność światów: rzeczywistego i utkanego z marzeń staje się dla Leśmiana interesującym punktem wyjścia (czasem dojścia) w poetyckiej refleksji o człowieku (“...jestem jako człowiek na ziemi zrodzony / Z skrzydłami ducha, który chce bujać po niebie” [6, 16]). Jego wczesna poezja jest uwikłana w rzeczywistość, ziemskość, jest także podmiotowa. Jej niezwykłość, równocześnie odmiennosc wobec dyskursu symbolicznego, polega na tym, że ujawnia

⁵¹ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego z 1897 roku [6, 236].

⁵² Leśmian B. *Sny* [6, 9].

konflikt pomiędzy sferą ducha i materii, a konkretnie między pierwiastkiem duchowym i materialnym. Leśmianowski człowiek nie jest istotą harmonijną, pogodzoną ze światem — odzwierciedla dysharmonię samej natury, bywa niekiedy bardziej uduchowiony, tęskni wówczas do “świata ułudy”, który skrywa iskrę nadziei (twórczość, “śpiew” wyzwala ją). Podwójność natury zakłada także podwójność poznania, odsłania jego sens i bogactwo:

“...Bo gdyby rzeczywistość stworzyła mi oczy —
Nie usłyszałbym piosnek wśród wszechświata głosów,
Nie trysnęłyby farby z bezdennych pomroczy,
Nie zakwitła harmonia nad głębią chaosów!”

[7, 8]

W kolejnym utworze pt. *Jesienią*, opublikowanym w “Przeglądzie Tygodniowym” w 1898 roku [10. Por. 6, 201] “człowiek jest kwiatem innego serca” [6, 21]. Leśmian dostrzega pokrewieństwo, które polega jedynie na bliskości światów (oddziela je delikatna granica), ich sens jest jednak odmienny. Poetycka teza o odmienności (“człowiek jako odmieniec i dziw”) zostanie powtórzona w *Zielonej godzinie* z tomu *Sad rozstajny*. Odmiennność sprowadza się w wierszu *Jesienią* przede wszystkim do samej istoty bytu. Natura jest cykliczna, odradza się w rytmie czasu, znajduje sens w przemijaniu (“Odkwitną kwiaty z śniegów powicia / Gdy się odzłoci słońce na nowo...” [6, 21]), człowiek jest tylko “zjawem na ziemi” (“ale po mojej wiosny pogrzebie/ Już nie odtworzysz blasków na niebie / I bezwładnego — w głębokim śnie — Nie zbudzisz mnie” [6, 21]). Śmierć nie niszczy świata, nie zaburza rytmu przemian natury, jest “snem głębokim”, marą — powrotem do gwiazd (*Zielona godzina*). W poetyckich obrazach śmierci Leśmiana nie jest jednoznaczny, nie wybiera jednej projekcji. Śmierć ma wiele znaczeń i wyobrażeń: bywa “wędrówką bytów” (*Śród nocy*), podróżą do kresu bezkresnego stepu (*Na stepie*), czy skokiem w “długich tęsknot zakłętę krainy” (*Z cyklu “Sny”*). Jest zawsze przejściem, często w “marzenie”, które nigdy się nie kończy.

Bohater wczesnych wierszy szuka sytuacji, w których mógłby doświadczyć bliskości świata pulsującego pod powierzchnią rzeczy. Można odnieść wrażenie, że świat ten jest właściwym miejscem istnienia, jest pełnią, harmonią, której jednak sens nadaje rzeczywistość. Widzenia świata pełnego harmonii dokonują się w chwilach szczególnych, np. ekstazy (*Sonet* z 1898 roku), gdy: “Znojných całunków przelata ulewa, / A dusza moja wśród błękitnych żarów, / Zda się, szeleści pod dotknięciem czarów, nie widać duszy — to szeleszczą drzewa” [6, 20]. Podmiot liryczny gubi wówczas swoją wyrazistość, doświadczenie traci podstawę, jest już tylko czystym doznaniem. Obraz wlotu i rozproszenia, zmysłowej rozkoszy zastępuje projekcję opisów natury. Słowa tracą znaczenie, “oddzielają się od myśli”.

Poetycki zapis ekstazy już we wczesnych wierszach zyskuje autorskie piętno⁵³. Leśmian nigdy nie rezygnuje z rzeczywistości, jej obrazów. Z pewnością dzieje się tak dlatego, że poeta wierzy w sąsiedztwo światów, w dwie drogi człowieka, jego “podwójność”:

“Oto największa niedorzeczność życia,
Spełniona bogów dziwnym przekroczeniem:
Myśl się nie mieści w naszych form powicia,
A kształty błędą przed cudnym marzeniem”

[2, 10. Por. 1, 200].

Istnienie jest więc nieustannym dążeniem do tego, by odcieleśnić myśl, wydobyć ją z “powicia form”. Jest też spoglądaniem w otchłania. Interesujący wydaje się zabieg przeciwstawienia “głębi błękitów”, “bezmiarów” — “otchłaniom” (*Idealy*), “głębi chaosów” (*Z cyklu “Sny”*).

Leśmian tworzy z przeciwstawnych “obszarów” jedność. Poetycki świat jest dla niego przestrzenią dopełnień: chaos nie istnieje bez ładu, a pustka bez pełni. Otchłania to miejsce istnienia bezwiednego — określa ją sytuacja bliska tej, o której Leśmian pisze w wierszu *Sny*: “Bo gdyby rzeczywistość stworzyła mi oczy / Nie usłyszałbym piosnek wśród wszechświata głosów / Nie trysnęłyby farby z bezdennych pomroczy, / Nie zakwitłyby harmonia nad głębią chaosów!” [7, 8].

Sytuacja ta przypomina “dopełnienia” z wierszy Antoniego Lange pt. *Rozmyślenia*, który wyraźnie waloryzuje sferę “nieba”, “wyżę”. Istnienie w sonetach z analizowanego cyklu jest zawsze trwaniem, niekiedy ukazany w różnych odsłonach, w metamorfozach. Wieczność objawia swą potęgę w modalności bytu, w wędrówce przez wieki, wcielenia. Lange sięga po filozoficzne podstawy wschodniej tradycji *samsary*. W wierszu *Śród nocy* Bolesława Leśmiana, czytamy:

“A nasze życie — ziemskie życie,
To przeszłych bytów przypomnienie!
Tu ciało dawne sny powtarza,
Tam — duch się mój rozgospodarza!
Powraca czas, nie mija czas!
Wszystko już, wszystko było raz!..”

[4, 13]

Leśmian tworzy we wczesnej twórczości poetyckiej zręby poetyckiej filozofii człowieka, antropologii widzeń, doświadczeń, której podstawę stanowi przekonanie o współobecności świata marzeń, ideałów oraz rzeczywistości. Oba światy, stanowiące pełnię są poznawalne dzięki zmysłowemu doświadczeniu, które stanowi punkt wyjścia procesu poznania. Cel poznania nie jest jeszcze na tym etapie twórczych zmaganiń określony, bywa nim poczucie harmonii i związane z nim szczęście.

⁵³ O epifanii i ekstazie w poezji Młodej Polski interesująco pisze Maria Podraza-Kwiatkowska [9, 124].

Poczucie konieczności docierania do granic rzeczywistości, nadzieja na uczestnictwo w świecie marzeń, sama myśl o jego bliskości (niezachwiana niczym pewnością, że on istnieje) staje się impulsem do wszelkiego działania, sensem życia.

4. Zakończenie

Wyrażony we wczesnym okresie projekt „poetyckiej rzeczywistości” zawierał wiele „cech” dojrzałej, oryginalnej twórczości Leśmiana. Niezwykle trudno w tym bardzo spójnym rozwoju artystycznym (twórcza droga autora *Dziejby leśnej*) wyróżnić momenty przełomowe, z pewnością będą je określały poetyckie tomy. Wiadomo jednak, że Leśmian w 1912 roku, publikując *Sad rozstajny* miał już „prawie gotowy” kolejny tom⁵⁴. Okres kijowski jest jednak warty wyróżnienia choćby z tego względu, że poeta prowadzi wówczas bardzo ożywioną korespondencję, nawiązuje liczne kontakty z redakcjami czasopism ukazujących się w Polsce, publikuje swoje pierwsze utwory w „Wędrowcu”, „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”, „Bluszczu”, „Tygodniku Mód i Powieści”, „Głosie”, „Tygodniku Polskim”, „Tygodniku Ilustrowanym”. Od roku 1897 wiersze były także drukowane w „Życiu” krakowskim, Leśmian otrzymał wówczas wyróżnienie w konkursie na sonet (pierwszą nagrodę otrzymał Kazimierz Przerwa — Tetmajer). Najważniejszym jednak pismem, o które zabiegał była „Chimera”. Listy pisane do Miriama Przesmyckiego, pochodzące z okresu kijowskiego, ujawniają wszystkie starania o to, by czasopismo ukazywało się również na Ukrainie.

W swojej twórczości Leśmian sięga po motywy ukraińskie. „Bohaterem” jego poezji bywa natura — bujna, żywiołowa, niekiedy w tle poetyckiej refleksji pobrzmiewają odgłosy stepu (*Z sonetów ukraińskich*). Poeta nie sięga jednak (jeszcze) po niezwykłą pieśniowość ukraińskich dumek (która miała swego protoplastę w literaturze polskiej m. in. w osobie Józefa Bohdana Zaleskiego), step staje się w jego wierszach symbolem nieskończoności. Poetycko wyobrażone uniwersum potęguje nastroje niepewności. Step dojrzwia w blasku księżyca, podobnie jak w powieści Malczewskiego, poetycką opowieść inicjuje przemierzający „przestwór” — tajemniczy kozak.

Motywy ukraińskie wpisują się w ciąg romantycznych nawiązań, poetyckich klisz, które pojawiają się w wierszach kijowskich poety. Romantyczny „język” obrazów nie powinien być jednak traktowany wyłącznie jako „ciąg nawiązań”. W listach pisanych do Przesmyckiego pobrzmiewają echa romantycznych tez dotyczących koncepcji poezji, zapatrywań na rolę poety. Leśmian m.in. postrzega naturę jako współistniejącą z człowiekiem: „Idę i czuję, że las ma tak samo duszę / Jak ja...” [3, 40]. W wierszach pobrzmiewa motyw „godziny poznania”, romantyczny gest przemiany, realizowany przez Leśmiana w sposób oryginalny — poznanie

dotyczy bowiem nie tylko człowieka, lecz także samej natury (natura objawia duchowość człowieka):

“Bo ta dusza, ten upiór, to widziadło leśne,
Jak moja, upojna i burzq, i wiosna,
Kaźdym dębem pękniętym i strzaskaną sosną,
Rwie się, rwie się ku niebu w przestwory bezkresne!”
[3, 40]

Powinowactwo dusz, wspólnota odczuć nie dotyczy jednak wspólnoty pochodzenia, poeta wyraźnie wskazuje na odmiennność człowieka, którego istnienie niknie w ogromie wszechpotęgi cyklicznego istnienia natury. Język obrazów natury zamyka się zatem w kręgu porównań, w których człowiek — choć obdarzony duszą, pozostaje „ułomny”.

Jego skończoność (myśl o kresie, nietrwałości) staje się kolejnym ważnym tematem wczesnej poezji, który przyniesie poetyckie obrazy śmierci — koicielki z „odległego brzegu” (por. *O umówionej godzinie* — w wierszu tym śmiertelna godzina inicjuje miłosną schadzke), kochanki, która kryje swoje prawdziwe oblicze w leśnej gęstwinie (jest uosobieniem natury, trwałości istnienia, której pozbawiony jest bohater poezji Leśmiana, por. *Z dziennika*), łodzi dryfującej po morzu, zwierciadła odbijającego świat. Motywy te powrócą w zmienionej postaci w kolejnych tomach poezji. Trudno jednak nie oprzeć się pokusie porównania wczesnych wierszy, np. takich jak np. *Las* z przepięknym, zamieszczonym w *Sadzie rozstajnym* cyklu *Zielona godzina*. Również poetyka snu — marzenia, nowej przestrzeni, w której człowiek odnajduje miejsce — powróci w pierwszym tomie poezji. Osobnym motywem będzie „lustro niebios” („zwierciadła niebios drzące”) [5, 29], które w późniejszej twórczości stanie się „metafizyczną kategorią”. Odbicie, odzwierciedlenie to figury poznania, nowego oglądu świata — gubiącego zmysłową wiarygodność obrazu. Już w tomie *Sad rozstajny*, m.in. w cyklu pt. *Oddaleńcy* Leśmian ustawia lustra naprzeciw siebie, tworzy odbicia zwielokrotnione, łowi świetlne refleksy. Metamorfoza (wiązana z pierwotnym, ludowym pojęciem lustra), multiplikacja, staną się ważnymi kategoriami języka i poetyckich obrazów w powrotach artysty do źródeł tradycji folklorystycznej: „Mam zamiar rozwinać pewnego rodzaju zaborczość artystyczną, traktować Polskę klechdową od morza do morza, zagarnąć Litwę i Ukrainę. Czegośmy mieczem nie zrobili, zróbmy piórem. Lwia część klechd i bylin rosyjskich jest chwalebny skutkiem takiego zaboru”⁵⁵.

Leśmian wyjeżdża z Kijowa w 1901 roku [por. 15, 113], pozostawia za sobą rodzinny dom, ukraińskich przyjaciół (m.in. Cezarego Popławskiego, o którym wspomina w liście do Przesmyckiego z 1900 roku)⁵⁶.

⁵⁵ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego, Cannes 1913 [6, 337].

⁵⁶ Por. Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego, Kijów 1900 [6, 239].

⁵⁴ Leśmian B. List do Zenona Przesmyckiego z Paryża 1912 roku [6, 319].

Powrót do Warszawy inicjuje nowy etap w życiu poety. Nie będzie on jednak wolny od kijowskich doświadczeń. Leśmian odwiedzi Kijów wielokrotnie, także jako propagator "Chimery". Opublikowany w Krakowie w

1912 roku tom Sad rozstajny, nazywany często przez krytyków "spóźniony debiutem", zawierał niemalże wszystkie ważne motywy, które pojawiły się wcześniej, w wierszach z okresu kijowskiego.

LITERATURA

1. "Głos", Warszawa 1897, nr 16, por. tamże, s. 200.
2. Leśmian B. *Idealy*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
3. Leśmian B. *Las*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
4. Leśmian B. *Śród nocy*, B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
5. Leśmian B. *Ubóstwo miłości*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
6. Leśmian B. *Utwory rozproszone. Listy*, pod red. J. Trznadla, Warszawa, 1962.
7. Leśmian B. *Z cyklu "Sny"*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
8. Łopuszański P. *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*, Warszawa, 2006.
9. Podraza-Kwiatkowska M. *Epifanie młodopolskie*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraza-Kwiatkowskiej, Kraków, 1995.
10. "Przegląd Tygodniowy", Warszawa, 1898, nr 11
11. Przesmycki Z. *Walka ze sztuką*, w: *Programy i dyskusje literackie*, pod red. M. Podraza — Kwiatkowskiej, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1977
12. Trznadel J. *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, Kraków, 1974.
13. Trznadel J. *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa, 1962.
14. Wanat A. *W sprawie debiutu Bolesława Leśmiana*, "Ruch Literacki", 1964, z. 3.
15. Wasylenko W. *Ukraińskim tropem polskich pisarzy XIX i XX wieku*, Poznań 1996.
16. Wasylenko W. A. Wanat i J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (próba przekroju)*, Warszawa, 1964.

Авторка звертає увагу в цій статті на період юності Болеслава Лесьмяна, який поет провів у Києві, куди його батьки переїхали з Варшави. Особливо виділяється вплив українського періоду життя на подальшу поетичну творчість Лесьмяна, в якій проявляються риси так званої української школи польського романтизму. Ці риси проявляються через українські пейзажі, захоплення фольклором, згадування важливих діячів української культури. Особливе місце посідає образ Києва, що підтверджує епістолярій письменника. Поет перебував у Києві в 1879–1901 рр., і у творах цього періоду з'являються важливі мотиви й теми, які були розвинені й пізніше.

Ключові слова: *Болеслав Лесьмян, Київ, Україна, модернізм, мотив, тема, образ, поезія.*

The author pays attention to the period of Boleslaw Lesmia's youth which he spent in Kyiv, where his parents moved from Warsaw. The influence of this Ukrainian period of life is especially distinguished in further Lesmian's poetical works in which the features of so-called Ukrainian school of Polish Romanticism are defined. These features are reflected in Ukrainian landscapes, interest to folklore, in reminding important figures of Ukrainian culture. The image of Kyiv takes an important role in the writer's letters. The poet lived in Kyiv from 1879 till 1901, and many important motives and themes which appeared in his works of this period were developed later.

Key words: *Boleslaw Lesmian, Kyiv, Ukraine, modernism, motive, theme, image, poetry.*

OPUKIWANIE NIEWIADOMEJ. REINTERPRETACJE ROMANTYCZNEGO MITU PÓŁNOCY W "MOJEJ EUROPIE" JURIJA ANDRUCHOWYCZA I ANDRZEJA STASIUKA

Artykuł przybliży czytelnikowi teksty Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka, autorów esejów (*Środkowowschodnie rewizje Andruchowycza i Dziennik okrętowy Stasiuka*), zatytułowanych łącznie *Moja Europa*. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową. Autorka wpisuje oba eseje w obecne w kulturze przeciwstawienie Północy i Południa, ujmując je jako reinterpretację romantycznego mitu Północy. Szczególnie interesujące w tym kontekście, że dla obu twórców tak rozumianą Północą — a zatem krainą chmurną, ciemną, pełną tęsknot ku nieskończoności, wolności, ale także wywołującą melancholię — jest Europa Środkowa. Najpełniej wyraża się to w doświadczeniu autentyzmu, jakie podczas spotkań z mieszkańcami tej części świata odczuwają i zapisują obaj eseści.

Słowa kluczowe: Jurij Andruchowycz, Andrzej Stasiuk, Europa Środkowa, mit Północy, romantyzm, podróż.

I. Romantyczny mit Północy

W *Marii Antoniego Malczewskiego*, romantycznej powieści poetyckiej (1825), której akcja rozgrywa się na Ukrainie i jest zapisem klęski nadziei na szczęśliwe życie, czytamy:

— Bujno rośnie, odludnie kwiat stepowy ginie,
I wzrok daleko, próżno, błądzi po równinie;
A w niezbędnej zgrzyzocie jeśli chcesz osłody —
Chmurne na polu niebo i cierpkie jagody.
Idź raczej w piękne mirtów i cyprysów kraje:
Co dzień w weselnej szacie u nich słońce wstaje,
U nich w czystym powietrzu jaśniejsze wejrzenie,
I głosy rozpieszczone i jaśniejsze tchnienie;
U nich wawrzyny rosną i niebo pogodne,
I ziemia ubarwiona i myśli swobodne,
A na kształtnych budowlach męże wieków dawnych
Stoją w bieli, i pyszni z swoich imion sławnych
Zapraszają z daleka w czarowne zwaliska
Bogów i bohaterów [...]

...
**Ale na pola nie chodź, gdy serce zbolało:
Na równinie mogiły — więcej nie zostało,
Resztę wiatr ukraiński rozdmuchał do znaku**
[...] (podkr. G. B. T) [6, 28].

Ostantacyjnie przeciwstawia się w nim ślady przeszłości krajów czystego nieba, cyprysów, wawrzynów, kształtnych budowli i pięknych pomników czasu minionego — śladom przeszłości chmurnego nieba i wiatru, który rozwiewa i rozprasza wszystko, zamieniając każdą materialną przeszłość w zbiór nieokreślonych bliżej mogił, ewokujących smutek i rozpacz. Ta charakterystyka wpisuje się w typową dla romantyzmu opozycję Północ-Południe wprowadzoną przez panią de Staël (*O literaturze*, 1800). Południu łagodnej natury, bezpiecznej cywilizacji i kultury przeciwstawiano chmurną, ciemną i "barbarzyńską" Północ. Tak rozumiana Północ miała być równocześnie znakiem autentyzmu egzystencji, który gdzie indziej ukrywano. Nieujarzmieni (podobnie jak otaczająca ich natura), mieszkańcy tych ziem, ustawicznie poszukiwali

pokarmu dla duszy w wyobraźni, marzeniu, strzegąc wartości dla siebie fundamentalnej: wolności. Zbyt uporządkowane i wygodne Południe takich potrzeb w człowieku — zdaniem pani de Staël — nie uruchomiło. Zamknięte w konwencjach bezpiecznego bytu, nie tworzyło sytuacji do odczuwanej bezpośrednio przez człowieka samotności, niepewności i tymczasowości: znaków prawdziwie ludzkiego bytu [10, 31–37].

Kulturowa romantyczna Północ — podobnie jak Południe — miała charakter nie tyle geograficzny, co mentalny, więc mogła istnieć równie dobrze w każdym miejscu, tak w Norwegii, Anglii, jak we Francji [por. 10, 63–65], Polsce czy na Ukrainie. Chodziło raczej o opozycję autentyzmu i sztuczności, nieokreśloności, otwartości i nazbyt bezpiecznych granic. Jak przy tym zaznacza Maria Janion, opozycja Północ-Południe nie obejmowała całej Europy. Wpisywał się w nią wprawdzie Zachód, ale wykluczano z tej kulturowej wspólnoty Wschód (Rosję), bo w tej wschodniej Północy upatrywano karykaturalnego tylko, bo niszczącego wszelkie wartości duchowe, obrazu Północy prawdziwej [5, 133. Por. 7, 86].

W utworze Malczewskiego opozycji Północ-Południe towarzyszy opozycja jawnych znaków przeszłości (pomniki w cyprysowych krajach) i jej śladów zaledwie: schowanych lub rozwianych przez wiatr. "Mężom wieków dawnych / Stojących w bieli" śródziemnomorskiego Południa przeciwstawia się co najwyżej ruiny Północy ukryte w równinnych cmentarzach. W romantyzmie jednak wszystkie znaki wartości szczególnie dla człowieka ważnych łączyły się nie z tym, co widzialne, harmonijne, przejrzyste, ale z tym, co niewidzialne, nieuleadzone, nieprzejrzyste. Dlatego nie Południe, ale Północ odkrywała prawdy dla człowieka fundamentalne, choć dramatyczne, akcentujące tragizm i głębię ludzkiej egzystencji [4, 50–52].

Na Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka, autorów esejów (*Środkowowschodnich rewizji Andruchowycza i Dziennika okrętowego Stasiuka*), zatytułowanych łącznie *Moja Europa*. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową, można spojrzeć, jako na

współczesnych kontynuatorów czy raczej reinterpretatorów romantycznego mitu Północy. Przestrzenią owej Północy będzie dla nich Europa Środkowa, rozumiana przede wszystkim jako przestrzeń ustawicznego ścierania się geopolitycznych wpływów, które osadzają się tak czy inaczej w przestrzeni geograficznej tych regionów. Andruchowycz i Stasiuk mają wyobraźnię zmysłową, wrażliwą na konkret, szczególnie, tak cenione przez badaczy “zwrotu przestrzennego” w humanistyce [por. 2, 5–7]. W przeciwieństwie do typowej postawy romantycznej, cechuje ich wyjątkowa wrażliwość dla wszelkich i nie zawsze malowniczych, materialnych znaków przemijającej rzeczywistości. W rezultacie o każdym z nich można powiedzieć, że poszukują w świecie tego, co nieuchwytnie, duchowe przy równoczesnym “wczepianiu się — jak mówi Magdalena Horodecka o Stasiuku — pazurami w doczesność” [3, 119]. Zupełnie tak, jakby i doczesności nie chcieli oddać przemijaniu, jakby chcieli ją zakląć w nieskończoność. Tym bardziej, że to jej ślady otwierają dla nich przestrzeń transcendencji; stają się oknami, poprzez które dociera się do wielowymiarowości ludzkiego bytu. W *Mojej Europie* odnajdziemy antynomię autentyzmu i sztuczności oraz towarzyszące im wyznaczniki bliskie romantycznemu mitowi, poprzez które określa się specyfikę własnej tożsamości. Jakie więc prawdy egzystencji odsłania Północ Europy Środkowej i środkowowschodniej dla każdego z nich?

II. Na szczęście mamy ruiny: Środkowowschodnie rewizje Jurija Andruchowycza

Ukraina Andruchowycza — w przeciwieństwie do Ukrainy Malczewskiego — nie jest przestrzenią tylko ruin ukrytych. Wyjątkowo w niej dużo ruin ostentacyjnie jawnych, widocznych i zmysłowo wyczuwalnych. Ruiny, “osobliwe osady minionego istnienia” [1, 7] fascynują Andruchowycza i są motywem przewodnim jego eseju. Podkreśla: “Bogu dzięki, krajobraz mojej części świata jest dostatecznie wyposażony w tego typu obiekty” [1, 7]. Nie są to jednak ruiny typowo romantyczne, ukrywające tak czy inaczej brzydotę rozsypujących się resztek, uciekające przed zmysłową dosłownością w sensy symboliczne, metafizyczne, które oswiają ich wymowę. Przeciwnie, tutaj akcentuje się “rozedrganą fizjologię” [1, 7] ruin, a więc obrazy brudu, niechlujstwa, zapuszczenia i towarzyszące zrujnowanym domom, klatkom schodowym, podwórkom — zapachy stęchlizny i wilgoci, grzyba i uryny.

Szczególny rodzaj czułości w stosunku do osypujących się w przeszłość i wydzielających zapach rozkładu budynków miast i miasteczek, nie wyczerpują jego pasji kronikarza ruin. Dowiadujemy się o studenckich wędrówkach z przyjaciółmi w poszukiwaniu starych zrujnowanych zamków, które miały być “zwiastunami pełni istnienia”, bo wskazywały, że “składa się ono z części widzialnej i niewidzialnej i że ta druga jest fundamentalna i rozstrzygająca”

[1, 10]. Ponadto spojrzysz na świat z perspektywy poszukiwacza ruin i zobaczysz, że jest ich niezmiernie dużo i różnego rodzaju, chociaż najczęściej ukrywa się je, czyni niewidocznymi. Przywołuje ruiny przemysłowe (fabryczne zwaly żelastwa, stare wagony, szyny itp.), ruiny dawnych, pochłoniętych przez dżunglę cywilizacji, ruiny dróg, ruiny mostów, ruiny niegdyś spławnych rzek, ruiny mórz (teraz pustynie), ruiny lasów, jezior, gór, kamieni, ruiny okrętów, ruiny cmentarzy, wsi, ruiny języków, pism, słów [por. 1, 12–13]. Można też mówić — pisze — “o ruinach dusz, uczuć, szlachetności-porządności-wierności, o cnotach, tęsknotach, ruinach miłości i ruinach nienawiści, ruinach wiary, ruinach nadziei” (14). Obawia się jednak podporządkowania ruin problematyce moralnej. Woli być archeologiem, którego fascynuje materialny kształt świata. Przyznaje: “Znacznie bardziej niż jakieś sentencje moralne przemawiają do mnie szczątki minionego życia codziennego [...]” [1, 15]. Mówi o miłości do pchlich targów, oferujących na przykład sztuczne kwiaty, stare atlasy, rozkłady jazdy, afisze teatralne.

Przy całej niechęci do generalizacji czy aforyzmów z ruinami związanych pokusi się próbę wyjaśnienia związanej z nimi fascynacji:

Tak, wszystko to rozpad i pył. Ale czy nie mam prawa, w ślad za wieloma adeptami filozofii optymizmu, tradycyjnie zwanej dialektyką, czy nie mam prawa wierzyć, że każdy rozpad jest w gruncie rzeczy aktem nowego tworzenia? Albo przynajmniej czymś, co nie daje temu światu zastępnąć? [1, 16–17].

Obok interpretacji typowo romantycznej (rozpad jako akt nowego tworzenia; podkreślana w polskim romantyzmie idea grobu-kolebki), pojawia się przekonanie o potrzebie gromadzenia argumentów, że świat nie ma formy stałej, że “nie zastęga” w tym, co jest. Tak, jakby “zastygnięcie” było jednoznacznym znakiem triumfu pożerającej wszystko nicości. Ciekawe, że to pragnienie jest zupełnie sprzeczne z pragnieniem Stasiuka, który marzy właśnie o czymś przeciwnym; o tym, by w końcu — przynajmniej na jakiś czas — świat zastygł, znieruchomiał, gdyż — jak wyznaje:

[...] mam już dosyć zmian, i chciałbym, żeby świat zaczął trwać, żeby przestał wykonywać salta, że fascynuje mnie właśnie nieruchomość [...] [9, 135].

Każdy z nich jednak nieco inaczej rozstrzyga walkę o pogłębiony wymiar egzystencji, nieco inaczej egzorcyzmuje jawne i ukryte człowiecze niepokoje, choć każdy podejmuje walkę z przekleństwem czasu linearnego czy ogólniej: z przekleństwem jednowymiarowości ludzkiego istnienia.

III. Pamięć i nadzieja

Andruchowycz szuka ratunku w historii. Jej powi-
kłańia ukazuje poprzez historię zindywidualizowaną

i w ten sposób czyni ją bliską bezpośredniemu doświadczeniu, pozbawia abstrakcyjnego wymiaru. Pokazuje, że historia zbiorowa to zarazem historia losów indywidualnych, wpisujących się w zapętlenia historii wielkiej, wyjątkowo w przypadku Ukrainy tragicznej, nieprzejrzystej, z niemal fatalistycznym wydźwiękiem. Z ironią relacjonuje spotkanie z zachodnimi intelektualistami z 1991 roku, już po upadku muru berlińskiego, na którym dowiedzono m.in., że tylko “nieszczęśliwe społeczeństwa” potrzebują historii, gdyż chcą nieszczęśliwą historią usprawiedliwić przed sobą i innymi własne niepowodzenia. Społeczeństwa “szczęśliwe” nie szukają takich usprawiedliwień, więc historii nie potrzebują. Zwraca uwagę na ten zwulgaryzowany nietzscheanizm, bo w istocie jest to zawsze ulubiony argument zwycięzców różnego typu i rodzaju. Koresponduje on i z heglowską filozofią dziejów, która budziła taki sprzeciw Mickiewicza, bo zbyt łatwo utożsamiało się w niej rację zwycięzców z racjami ducha dziejów, bo chodziło w niej tylko o to, “by uzasadnić to, co istnieje” [7, 266].

Andruchowycz podkreśla obcość doświadczeń “szczęśliwych społeczeństw”, w których historia może pełnić rolę drugorzędną, czy w których można mówić, iż żadna historia nie jest pełna i prawdziwa, bo każda jest efektem jakiegoś wyboru i selekcji. W “nieszczęśliwych społeczeństwach” chodzi tymczasem o odzyskanie w ogóle prawa do historii; o ukazanie prawdy historii w jej wymiarze chociażby podstawowym i elementarnym, bo do tej pory i na taki luksus te społeczeństwa nie mogły sobie pozwolić. Nie zgadza się z radami przedstawicieli “szczęśliwych społeczeństw”, że historię bolesną, pełną niezagojonych ran, pogmatwaną najlepiej schować w niebyt; wyrugować z pamięci, niczym zbędne obciążenie, bo zawsze może być polem konfliktów [9, 26–27]. Nie zgadza się, bo bez historii, przeszłości ludzkie istnienie traci wszelki sens i przestaje być autentycznie ludzkim.

W przekonaniu autora *Środkowowschodnich rewizji* “człowiek to nieposiadające piór dwunożne zwierzę, którego cechą charakterystyczną jest nadzieja” [9, 30]. Ale żadna nadzieja nie może pojawić się bez pamięci. By uzasadnić tę prawdę, Andruchowycz odwołuje się do doświadczenia jednostkowego, które odsłania uniwersalne doświadczenie egzystencjalne. Śmierć ojca ukazała mu namacalnie obecność śmierci i okrucieństwo czasu linearnego. Pisz:

Przyłączyłeś się do większości, stałeś się jednym z tych, którzy zniecka pojęli, że to naprawdę przerażające [...].

Fizycznie, całym sobą odczułeś grozę czasu linearnego (że istnieje tylko jeden strumień, jeden jedyny kierunek ruchu; że nic nie powraca; że nigdy nie wejdiesz do tego samego Dunaju; i że nie zatrzymasz żadnej chwili; i że młodość już nie wróci; że nie mamy żadnego wyboru). Oto prawdziwa przyczyna: nie mamy żadnego wyboru. To właśnie ona — groza [9, 75–76].

Przeżyta tak sensualnie groza czyni człowieka zupełnie bezradnym, choć broni się jak może:

I tak żyjesz — złożony ze smutku i strachu, z epitafium, ze zrujnowanych cmentarzy, ze swej środkowo-europejskiej spuścizny, z alkoholu i brawury, z ciężkiego zaplątanego baroku, z czarnych dowcipów, z trawy zapomnienia [...] [9, 77].

Śmierć bliskiej osoby sprawia, że odczuwa się namacalnie i bezpośrednio, iż ludzka egzystencja jest tylko drobną wyrwą w bezmiarach pustki przed naszymi narodzinami i po naszej śmierci. Dlatego Andruchowycz wyznaje: “Nie znam większej samotności niż samotność każdego z nas, większej próżni niż ta, która z nas drwi” [9, 77].

Przed tą krańcową samotnością, przed tą próżnią ratują nas tylko ślady przeszłości, pamięć. One tworzą wyrwy w czasie linearnym czy po prostu jedynie zamazują przejrzystość linii prowadzącej w jednym kierunku. One ukazują nam przestrzeń innych, równie zagubionych i samotnych, dających nam znaki o swoim istnieniu i dzięki temu przełamujących naszą samotność:

Spojrzenie, machnięcie ręką, stara zniszczona widokówka, zapach ruin, spacer z najbliższymi, biały pies na białym śniegu, cień ptaka na drodze — ktoś daje nam znaki. Ktoś podtrzymuje nas w tej próżni, w samotności [9, 77].

Przed wszechobecnym odczuciem pustki chronią więc nas dwie siły, dwie fundamentalne dla człowieka cechy: pamięć i nadzieja. Nie każde miejsce przypomina o pamięci w sposób tak namacalny, jak rejon, w którym mieszka autor *Środkowowschodnich rewizji*. Tutaj, podkreśla “przeszłość bardzo wiele znaczy” [9, 78], choć jest zarówno “zakorzeniem”, jak i “zapętleniem” [9, 78]. Tutaj jednak nie da się być “człowiekiem sterylnym”, czystym, “niczym niezapisana kartka, bez żadnej krwawej plamy, bez żadnego ściskania w gardle” [9, 78]. Być może dlatego, że jak pisze — “w tej części świata mamy po prostu zbyt wiele ruin, zbyt wiele szkieletów pod nogami” [9, 78]. To one nie pozwalają uwolnić się od pamięci.

W przekonaniu autora eseju, **na szczęście** nie pozwalają się uwolnić. Bo tylko dzięki temu potrafimy “zrywać z siebie wszelkie osłonki”, sztuczne maski, w których zamykamy się w swoich granicach i funkcjonujemy w miarę bezkolizyjnie w zwykłej codzienności. Ale w tej niezwyklej, kiedy doznajemy uderzeń egzystencjalnej grozy, nie da się tak żyć, bo pustka nas pochłonie. Musimy wyzwać się z różnego typu zamknięć, zabezpieczeń, by “przekraczać granice”, gdyż:

Otwarcie — to jedyne, co nam pozostaje, aby znaleźć jakieś porozumienie z innymi, porozumienie ze wszystkim, co wokół i wewnątrz nas [...] [9, 79].

Pamięć staje się więc warunkiem otwarcia na świat, na innych ludzi i na siebie; warunkiem zrozumienia, że nasze istnienie osadza się także w istnieniu innych, w tym co widzialne i niewidzialne i w ten sposób chroni nas przed pustką i absurdem. Pamięć pozwala też na rozszerzenie perspektywy nadziei, na nieograniczanie jej tylko do porządku linearnego, do tego, co tu i teraz. Dopiero pamięć i nadzieja uruchamiają wyobraźnię, która pozwala, jak pisze Andruchowycz “robić wszystko, czego zapragnę” i mieć “nadzieję bez granic” [9, 79]. Na zawołania, by uwolnić przyszłość od przeszłości, odpowiada paradoksem:

*Uwolnić nas od nas?
Uwolnić siebie od siebie?
Uwolnić człowieka od jego szkieletu?* [9, 82].

Zresztą to niemożliwe w Europie zwanej Środkową, skoro tyle wokół ruin...

IV. Egzorcyzmowanie historii: Dziennik okrętowy Andrzeja Stasiuka

I Andrzej Stasiuk zdaje się być miłośnikiem ruin. Do tego stopnia, że niezmiernie irytuje go ukrywanie prawdziwego obrazu zrujnowanych miejsc. Takich, jak chociażby Warszawa:

To był makabryczny pomysł, by odbudowywać miasto zburzone do fundamentów. [...] Powinniśmy zostawić to miejsce po mieście w spokoju. Co najwyżej trochę posprzątać i wybudować coś gustownego gdzieś obok. Na równinach jest zawsze dość miejsca. “Bohaterskie miasto Warszawa” jest jak zombie, ponieważ prawdziwi bohaterowie, którzy zginęli, powinni być na wieki martwi i trwać tylko w pamięci. To jest ich miejsce. Gdy się ich wskrzesza, przypominają Frankensteina. Co to był za pomysł wznosić stolicę na trupach [...] [9, 130–131].

Deklaruje przy tym, że jego “obsesją zawsze była geografia, a nigdy historia, której — jak pisze — wielkim, półmartwym i nadpsutym cielskiem żywiliśmy się w naszych stronach tak długo” [9, 134]. Przed ciężącym mu prymatem historii, ukrywa się w geografii, jakby nie był świadomy, że w tej części świata to niemożliwe. Być może dlatego cały jego esej jest przesiąknięty potrzebą wykonywania na historii magicznych na poły operacji. To historia uruchamia jego fascynację geografiami, jako przestrzenią wyobraźniowych projektów, dzięki którym można jakoś ukryć się, schronić przed fatalizmem historii. Bo przecież geografia, miejsce, w jakim się mieszka stawało się w przypadku mieszkańców Europy Środkowej “częścią [...] pułapką niż schronieniem” [9, 85]. Urodzony w Warszawie, pisze:

[...] dziecko mazowieckich nizin — odczuwałem nieustanny przeciąg, nieustanny cug ciągnący ze wschodu na zachód i z powrotem. Czasem miał on

dosłowną postać zwykłego wiatru, czasem przybierał metaforyczną formę otwartej, niczym nieograniczonej otchłani, by w końcu nieco się skonkretyzować jako wiatr historii o zadziwiająco przewidywalnym kursie: albo w tę, albo we w tę, ale zawsze tędy (podk. G. B. T) [9, 88–89].

Ten “nieustanny przeciąg”, “przewidywalny kurs” — “zawsze tędy” rodzą w nim niemal fobię związaną z równinami, szerokimi i płaskimi przestrzeniami, które tak zachęcają do przemarszu, do ekspansji różnego typu przybyszów z zewnątrz. Otwartość tej przestrzeni czyni ją wyjątkowo bezbronną, łatwą do podboju, do zniszczenia: zrównania z poziomem horyzontalnym wszystkiego, co na niej ludzie czy natura stworzyli. To dlatego — twierdzi — miasta równin wyglądają tak nietrwale i przypadkowo [9, 89]. Zwłaszcza miasta Europy Środkowej.

W Stasiuku zapisana jest w sposób niemal cielesny historia czy geografia ziemi, której wyróżnikami są nietrwałość i niepewność. Dlatego nie lubi “być wystawiony na widok ze wszystkich stron” [9, 90], nie lubi centrum, dlatego też — niczym dziecko czy zwierzęta szukający miejsc zacisznych i osłoniętych — opuści mazowieckie równiny (Warszawę) i zamieszka na południu Polski, w Beskidzie Niskim, “by przynajmniej za plecami mieć jaką taką osłonę” [9, 90]. Co to jednak za “osłona”, skoro leży w terenie, który kumuluje w sobie wszystkie jego równinne obawy. Znajduje się bowiem niemal w sercu pogranicza polsko-słowacko-ukraińskiego, które zawsze było symbolem wyjątkowego pomieszania: języków, nacji, historii oraz wynikających z tego komplikacji. Uciekając przed fatalizmem równin, dociera do swoistego połączenia — jak pisze o tym Natalia Słomińska — labiryntu i wieży Babel, do miejsca, gdzie w wyjątkowym natężeniu “nic nie jest proste” [8, 180].

Tym wyraźniej zobaczy tam osadzoną w trwaniu, w pamięci historycznej specyfikę Europy Środkowej. Przede wszystkim ów nieokreślony niepokój związany z “nasłuchiowaniem odgłosów świata”, wzywających najczęściej do podróży, która “nigdy nie oznaczała niczego dobrego”, gdyż jechało się “na cudzą wojnę, uciekało przed armiami, umykało przed nędzą i głodem” [9, 112]. Rzadko kiedy wracało się do opuszczonego domu, bo albo ginęło się samemu albo ginął, zamieniał się w ruinę, zostawiony dom. Nie podróżnicza ciekawość, zmienność świata były tu przedmiotem marzeń, ale trwałość, nieruchomość, bo poczucie bezdomności, chwilowego tylko zawieszenia chaosu i tak przede wszystkim ten świat określały. Stąd czający się tej rzeczywistości “duch nieokreśloności” i pustki. Autor *Dziennika okrętowego* pisze nawet:

Jeżeli miałbym wymyślić dla Europy Środkowej jakiś herb, to w jednym z jego pól umieściłbym półmrok, a w jakimś innym pustkę. To pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie jako znak wciąż nieoswojonej

przestrzeni. Bardzo piękny herb o nieco niewyraźnych konturach, które można wypełnić wyobraźnią. Albo snem [9, 114].

Półmrok i pustka akcentują z jednej strony krańcową bezdomność i samotność, a z drugiej absolutnie konieczną potrzebę wypełnienia jej projekcjami wyobraźni czy ludzkiej bliskości.

Tak naprawdę środkowy Europejczyk nie może mieć stałego domu, gdyż żyjąc “w środku”, żyjąc między Wschodem a Zachodem, żyje w istocie zdaniem Stasiuka nie na lądzie, ale na pływającej wyspie czy okręcie “poddany prądom i wiatrom East-West i odwrotnie” [9, 153]:

Strony świata, tak jak żywioły, są czymś z pogranicza symbolu, alegorii fatalnego konkrety. Żyć na tej wyspie, czy też okręcie znaczy tyle, co bez ustanku wypatrywać zmian pogody, przemierzając wyspę od brzegu do brzegu albo pokład od burty do burty. I tak jak w morskiej podróży, myśleć tylko o terażniejszości i o przyszłości, ponieważ przeszłość dostarcza nam jedynie racjonalnych przestróg w rodzaju “lepiej było siedzieć w domu” [9, 153].

Nauka “przeszłości” (historii) jest zresztą zupełnie nieprzydatna, bo nie ma innego domu, niż ten pływający. Nie ma więc także innego życia, niż owe ustawiczne “wypatrywanie zmian pogody”. Magia ucieczki w geografii niewiele w sumie pomaga, skoro i strony świata “są jak żywioły”. Niestabilność tego domu najsilniej odczuwa się w nocy:

Czuję, jak ciemność spada na nazwy, które wymieniałem za dnia, pochłania je, i teraz istnieją tylko jako znaki wyobraźni i ucieczki [9, 153].

No tak, są to przecież zapiski “znaków wyobraźni i ucieczki” w “dzienniku okrętowym”, podkreślającym niepewność i niestabilność miejsca, o którym się pisze.

V. Fatamorgana i głód duszy

Półmrok, pustka, niestabilność, chwiejność domu i świata wyznaczają specyfikę kondycji mieszkańca Europy Środkowej w eseju Stasiuka. Jednak pozostaje on światem ludzkim, obrazującym wszystkie typowe dla człowieka obawy, niepokoje pragnienia. Być może dlatego, że w jego nieuporządkowaniu ukrywa się jeszcze wystarczająco dużo miejsca dla bezpośredniości relacji międzyludzkich, a w jego niepewności — wystarczająco dużo potrzeby ludzkiej bliskości, bezpośredniości. Bo owa przestrzeń — wykluczająca bezpieczeństwo i przejrzystość porządku, podkreślająca umowność każdej własności — może być zarazem miejscem transcendencji, odzyskiwania poczucia własnej tożsamości; miejscem wyzwalania się z niewoli czasu i przestrzeni [11, 273–276]. W końcu miejscem istnienia na granicy tego, co stałe i tego, co

nieskończone. Dlatego pozwalającym na kontemplację tajemnicy ludzkiej egzystencji [11, 264–266].

Na świat Zachodu Europy patrzy już Stasiuk jako na świat nadmiernie przejrzysty i skrajnie uporządkowany. Tak “czysty”, “szklany”, że nie ma już w nim miejsca dla człowieka. Dlatego nie w człowieku szuka się swego odbicia, ale w sztucznych produktach jego technologii:

Zawsze, gdy myślę o zachodzie Europy, myślę najpierw “szkło”. Nic innego nie przychodzi mi do głowy. Lustrzana półprzejrzystość pełna uwięzionego światła. [...] Światło nie służy już temu, byśmy byli widzialni dla kogoś drugiego. Ma oświetlać nas dla nas samych i nieustannie potwierdzać przed nami nasze własne istnienie. Nie odbijamy się już w cudzych oczach. Nasz obraz pada na płaską, chłodną powierzchnię, i dopiero wtedy powraca, dopiero wtedy uzyskujemy potwierdzenie własnej dalekiej obecności. To nie przypadek, że krzem jest głównym składnikiem szkła i podstawowym pierwiastkiem stosowanym w elektronice

(podkr. G. B. T.) [9, 129].

Nie istniejemy już dla innych, ale wyłącznie dla siebie i tylko własnych odbić poszukujemy. Wystarczają nam lustrzane tunele, w których po wielokroć oglądamy samych siebie. Taki świat wydaje się Stasiukowi sztuczny i nierzeczywisty. Istnieje pozornie, tak naprawdę przypomina fatamorganę. Z tej perspektywy spojrz i na odbudowaną z ruin Warszawę. To, co było w niej autentyczne (ruiny, groza, śmierć), zostało ukryte i z tego powodu aktualna Warszawa “jest nierzeczywista i ledwo istnieje” [9, 130]. Bo rzeczywistość **prawdziwa**, a nie sztuczna, pozostaje tajemnicą i nigdy nie ma **jednej** twarzy. Zawsze jest — jak to naocznie widać w Europie Środkowej — “dziwną symbiozą upadku i wzrostu” [9, 154] i nigdy nie wiadomo, który z żywiołów przeważa. Dlatego uruchomia pytania, które zaspakajają głód duszy.

Być może i stąd taka w Stasiuku pasja dla “migotliwych skrawków” [9, 134] rzeczywistości, bo z nich składa się — jak pisze — “moja Europa” [9, 134]. Jest ona na tyle niepochwytna i zdumiewająca, że trudno mu stworzyć z niej uporządkowaną narrację. Fascynuje go, ale marzy też o zatrzymaniu przemian, o “trwaniu rzeczywistości” [9, 136] jako takiej. Może stoi za tym także pragnienie odnalezienia zasady ładu w postmodernistycznym chaosie? [8, 166–168] Może tęsknota za nieuchwytną w świecie ponowoczesnym Całością? A może potrzeba kontemplacji, głębszego wnikięcia w rzeczywistość, niemożliwa bez zatrzymania się, ustaczenia tego, co jest? [3, 120–124] A może i potrzeba stworzenia z owych śladów trwałości rodzaju kotwicy dla domu-okrętu?

Stasiuk jest szczególnie nieufny wobec “wędrówania”, które w ludzkiej historii oznaczało najczęściej ekspansję, zdobywanie; uznawanie za swoją każdej nowej przestrzeni. W takim porządku historia była

tylko zbiorem zdarzeń podporządkowanych linii linearnej, wiodącej z punktu wyjścia (pragnienie podboju przestrzeni) do punktu dojścia (podbicie, zdobycie przestrzeni). Tak w jego mniemaniu działają i współczesne "hordy", wykorzystując przestrzeń polityczną czy gospodarczą. Używają tylko innego języka ekspansji, ale w istocie powielają ten sam schemat [9, 134]. Dlatego fascynują go Cyganie, bo poprzez ich zmitologizowany obraz wypowiada swoje tęsknoty do idei trwania, które "wcale nie musi oznaczać ekspansji" [9, 147], bo nie jest braniem w posiadanie przestrzeni, do jakiej się przybywa. Są zarazem znakiem niepokoju, bo nie biorąc udziału w teatrze świata, podkreślają jego umowność [por. 8, 159] i ostateczne ludzkie zagubienie w świecie na zawsze nieoswojonym, obcym. [9, 143–147].

Zdaniem Stasiuka, jedną ze środkowoeuropejskich chorób jest "taktyka podejrzeń wobec rzeczywistości" [9, 147]: nic nie jest takie, jak się wydaje. Dlatego poznawanie tej rzeczywistości i tworzenie o niej narracji to utopiina próba stworzenia transgresyjnej korespondencji między okiem patrzącego, a "okiem" poznawanej przestrzeni. Możliwa w jakimś stopniu, kiedy linearność, przejrzystość drogi zamieni się na krążenie, kluczenie, błąkanie:

Zataczam kregi, kluczę i błąkam się jak Szwajk [...] i tak jak on nie potrafię podążać linearną ścieżką opowiedzianą po bożemu historii. Wciąż mnie znosi, wciąż coś zatrzymuje mój wzrok i nęka mnie obsesyjna wizja, w której siatka kartograficzna pokrywa się z siatkówką oka [...] [9, 157].

Owa włóczęga, biorąca w nawias typowe nasze przyzwyczajenia, odsłania inną jakość egzystencji. Po pierwsze wskazuje, że człowiek jest istotą, która musi nawiązywać kontakt ze światem, "przełądać się" w jego zmysłowej formie, stawać bezpośrednio — niejako twarzą w twarz — przed zagadką bytu, którą ujawnia nie abstrakcyjna myśl, ale na przykład konkret cudzego spojrzenia na małej stacyjce

kolejowej czy obraz zniszczonego przez powódź kościoła, ewokującego dźwięk dzwonów i dawno umilkłych modlitw. Po drugie, musi mieć jakieś miejsca stałe, jakąś "swoją granicę do uprawiania transgresji", bo tylko wtedy wyzwoli się z fatalizmu linearności i zrozumie, że:

[...] wyruszając z punktu A, wcale nie musimy dotrzeć do punktu B — ba nie musimy nigdzie docierać i wystarczy, że zataczamy kregi. Niewykluczone, że to kręcenie się w kółko jest niezgrabnym hołdem składanym wyidealizowanej geografii [9, 157].

"Wyidealizowanej", a więc wolnej od ludzkich manipulacji, będących konsekwencją ekspansywnych działań różnego typu "zdobywców". Czy taka geografia, obrazy przemiany świata i rzeczy wystarczająco egzorcyzmują wyrastający z historii fatalizm "pływającej wyspy", ruchomego domu? Z pewnością nie, ale odwracają jednokierunkowość uwagi skupionej tylko na nasłuchiwanie "zmian pogody". Pozwalają na chwilę olśnień tajemnicą bytu i przeniknięcia do ukrytej strony świata; na chwilę scalenia sprzecznych porządków.

Każdy z twórców *Mojej Europy* ucieka przed jednoznacznością obrazu, oceny, sądu. Opukują raczej delikatnie z różnych stron specyfikę miejsca, w którym żyją i które zwykle się określać Europą Środkową. Pozostaje ono nadal Niewiadomą, bo tyle różnych i wzajemnie sprzecznych wpływów, historii, narracji je określają. Nic tu nie jest pewne, jednoznaczne, obwarowane ścisłymi granicami. To miejsce "nieuczesane", nieprzejrzyste. Podkreśla jednak w sposób szczególny i uniwersalną ludzką nieprzejrzystość: człowieczą potrzebę zakorzenienia i wolności, kontaktu z realną rzeczywistością i transgresji; świadomości absurdu istnienia i "nadziei bez granic". Dlatego staje się znakiem autentyzmu istnienia każdego człowieka, bo każdemu dane jest tylko "opukiwanie" Niewiadomej. I w tym sensie jest nowym wcieleniem romantycznego mitu Północy.

LITERATURA

1. Andruchowycz J. Środkowowschodnie rewizje, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa*. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową, Wołowiec, 2007.
2. Czermińska M. Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza, w: Czesława Miłosza "północna strona", red. M. Czermińska, K. Szalewska, Pelplin, bez daty wyd.
3. Horodecka M. Wypełnianie przestrzeni. O "Dukli" Andrzeja Stasiuka, w: *Literatura i przestrzeń. Postacie biografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. B. Gutowskiej B. Nowackiej, Katowice, 2008.
4. Janion M. Estetyka średniowiecznej Północy, w: *tejsze, Prace wybrane*, t. 4, Kraków, 2001.
5. Janion M. Natura, w: *tejsze, Prace wybrane*, pod red. M. Czermińskiej, t.4, Kraków, 2001.
6. Malczewski A. Maria. Powieść ukraińska, oprac. S. Pigoń, Kraków, 1947.
7. Mickiewicz A. Literatura słowiańska. Kurs trzeci, w: *tegoż, Dzieła*, t. 10, oprac. J. Maślanka, Warszawa, 1998.
8. Słomińska N. Rozważania podkarpackie, czyli o wędrownikach bohatera "Dukli" i "Dziennika okrętowego" Andrzeja Stasiuka, "Pamiętnik Literacki", 2006, z.4.
9. Stasiuk A., *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk, *Moja Europa*.

10. de Staël A. L. H., O literaturze, w: tejże, Wybór pism krytycznych, przeł. i oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław, 1954.

11. Ziętek Z. Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości), w: Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku, red. L. Burska i M. Zaleski, Warszawa, 2000.

У статті розглянуто відомі тексти Юрія Андруховича та Анджея Стасюка, а саме: есеї «Центральноєвропейська ревізія» першого та «Корабельний щоденник» (Dziennik okrętowy) другого, які були видані в одній книжці «Моя Європа» (Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową). Авторка вписує обидва тексти в контекст протиставлення Півночі й Півдня, розуміючи їх як реінтерпретацію романтичного міфу Півночі. Такий образ в обох письменників асоціюється з Центральною Європою — похмурим, темним, сповненим туги краєм. Найпевніше це виражається в досвіді автентизму, який винесли обидва письменники зі спілкування з мешканцями Центральної Європи.

Ключові слова: Юрій Андрухович, Анджей Стасюк, Центральна Європа, міф Півночі, романтизм, мандрівка.

The article is devoted to the analysis of well-known texts by Yuriy Andrukhovych and Andrzej Stasiuk, in particular "The Central European Revision" by Yuriy Andrukhovych and "The Ship Diary" by Stasiuk which were published in the same book "My Europe" (Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową). The author includes the both texts in the context of contrast between the North and the South understanding them as reinterpretation of the romantic myth of the North. The Central Europe is interpreted by the both writers as gloomy, dark and full of sorrow for eternity land. It is trully expressed in experience of the authenticity which both writers embodied fom the communication with the inhabitants of Central Europe.

Key words: Yuriy Andrukhovych, Andrzej Stasiuk, Central Europe, myth of the North, romanticism, voyage.

УДК 82.091.82-92

Галина Бітківська

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ДИСКУРС ПОВІСТІ Р. ІВАНИЧУКА «СМЕРТЬ ЮДИ»

У статті досліджено взаємодію вербального та візуального образів на матеріалі повісті Р. Іваничука «Смерть Юди». Виявлено асоціативні зв'язки між текстом (повістю «Смерть Юди») і претекстом (фрескою Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря»), між текстом та його матеріальним носієм — літературним журналом. Визначено семантику творів образотворчого мистецтва у повісті.

Ключові слова: інтермедіальний дискурс, вербальний образ, візуальний образ, текст, претекст, літературний журнал.

Роман Іваничук надає особливе місце повісті «Смерть Юди» у своїй творчості. В інтерв'ю 2009 р., називаючи свої твори храмом, каплицею, він зауважив, що увінчав їх цією повістю, мов банею, а також відзначив, що, зберігаючи вірність тематиці, окресленій ще в перших творах, у повісті змінює моделі її втілення: *«Не кинувся в інші теми — послідовно перейшов від національних до загальнолюдських, бо ми як нація, як народ належимо цілому світові й перебуваємо у світовому контексті, тим більше тепер, коли стали незалежними і світ нас уже бачить»* [4, 8].

Оригінальне трактування традиційного сюжету приваблює увагу науковців до повісті. Зокрема, літературознавець В. Антофійчук зацікавився нею у своїх дослідженнях трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. [1]. Тетяна Ємчук вивчала її разом з іншими творами Р. Іваничука та творчістю Г. Гріна в контексті проблеми типології художнього осмислення тоталітаризму в антиколоніальній прозі другої половини ХХ ст. [7]. Своєрідність втілення в повісті теми мистецтва досліджувала Г. Церна [13]. Отже, метою нашої статті є дослідження інтермедіального дискурсу повісті Р. Іваничука «Смерть Юди».

Найближче до порушеної нами проблеми є стаття Г. Церни. Авторка аналізує на матеріалі повісті проблеми творчої особистості, психології митця, роль мистецтва у житті людини й суспільства загалом, вплив творів мистецтва на людську свідомість [13, 316–317]. Аналізуючи текст повісті

та вербальні образи, Ганна Церна доходить висновку про те, що водночас багатий і різноманітний візуальний світ, явлений Іваничуком через слово, також може бути матеріалом для спеціального дослідження.

У тексті повісті є прямі згадки про твори образотворчого мистецтва: фреску «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі, «Мойсей» Мікеланджело, картини «Прімавера» та «Пієта» С. Боттічеллі, «Похорон бідняка» П. Віньєрона, «Складне передчуття» К. Малевича, модерний розпис Дяківської бурси М. Бойчука, твори німецьких експресіоністів К. Гофера і О. Дікса («Окоп», «Війна»), картину «Передчуття громадянської війни» С. Далі та ін. Трапляються також описи зображень Іуди Іскаріота безіменних майстрів, проте важлива роль у творенні сюжету належить Рацлавицькій панорамі та скульптурі Адоніса на площі Львова тощо. У полеміці про сенс мистецтва персонажі повісті апелюють до творчості українських митців, які були практично заборонені в роки панування радянської ідеології: Г. Нарбута, М. Бутовича, П. Ковжуна, О. Архипенка, М. Бойчука та ін. Як бачимо, тематичний, жанровий і семантичний спектр візуального матеріалу різний, проте в ньому виразно простежується кілька провідних ідей — правдивість митця, обов'язковість національного підґрунтя для мистецтва, відлуння в художньому творі духу часу й суспільних викликів.

У повісті Р. Іваничука власні відповіді на порушені проблеми шукає художник Савояр,

який працює над полотном «Тайна вечеря». І хоч релігійна тематика для художника не випадкова, бо він «давно уславився розписом церков» [8, 9], понад усе Савояр прагне виразити у цьому творі символ епохи. Митець бачить свій твір унікальним, не схожим на полотна попередників, «генієм і богомазів» [там само]. Він аналізує відомі йому чужі роботи, проводить безжалюньну ревізію своєї творчості й зрештою знаходить художнє вирішення проблеми зради й потрактування образу Юди для свого часу.

Назва роботи Савояра асоціюється з фрескою Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» (1495–1498). Історія створення знаменитої фрески, її зміст, символічне значення, композиція, відображення в художній літературі створюють особливе інформаційне поле, яке можна використати для інтерпретації повісті Р. Іваничука. Письменник створює образ художника, який обрав для себе шлях жертвовного служіння мистецтву. Зображуючи етапи написання картини, Р. Іваничук надає змогу читачеві зрозуміти особливості стилю й мотиви творчості Савояра, а ширше — феномен зради в національному й світовому культурно-історичному контексті.

Зав'язкою сюжету є останній етап підготовчої роботи до написання полотна: ескізи Ісуса Христа та одинадцяти апостолів уже готові, бракує лише ескізу Юди. У першому реченні повісті («Того дня Савояр ще раз спробував намалювати образ Юди з уяви» [8, 69]) можна виявити кілька семантичних центрів: *ще раз* (було вже кілька спроб, які не задовольнили художника), *образ Юди* (образ, який є символом зрадника), *намалювати з уяви* (розуміємо, що ескізи образів Ісуса й апостолів писалися з натурників, відтак виникає запитання «Чому для цього образу покладено інший принцип?»). Савояра дратують невдалі спроби художнього вирішення образу, він бачить виправдання для себе у пошуках інших митців, зокрема згадує Леонардо да Вінчі: «...адже й великий Леонардо... тривалий час шукав типаж для образу Юди» [8, 13]. Так Савояр хоче виправдати відсутність власних свіжих ідей, проте геніальний італієць мав найбільші труднощі при створенні образу Ісуса, а не Юди. Як відомо, лик Ісуса так і залишився незавершеним, хоча майстер писав фреску 16 років [6, 263].

Проблема реальних прототипів для таких визначних образів обговорювалася ще за часів Відродження. Джорджо Вазарі відтворює діалог між Леонардо та міланським герцогом про затримку в роботі над образами Христа і Юди. Митець розповідає, що натури для образу Христа «він на землі шукати не хоче, але неспроможний так піднести у своїх думках, щоб уявити собі красу і небесну грацію, які мусять бути властиві втіленому божеству», а для Юди, «скільки він не напружує свою думку,

ніяк не може вигадати обличчя, що відповідало б образу того, хто після усіх милостей, які дістав, залишився душею таким жорстоким, що міг зрадити свого господаря і творця всесвіту» [2, 228–229].

Художнє осмислення створення знаменитої фрески знаходимо в романі Д. Мережковського «Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі» (1900). Російський письменник подає детальний екфразис майже готового твору, але в ньому також бракує зображень голів Ісуса та Юди. Ми бачимо апостолів захопленими очима Джованні, учня Леонардо. Юнак відчуває, що на полотні зупинена найстрашніша у світі мить — «народження зла, від якого Бог має померти» [11, 49]. Постаць Юди ще повністю не написана, лише окреслений контур тіла, але його «зсудомлені пальці стискають гаманець із срібляками» [там само]. Мотив зради за гроші притаманний образу Юди в різних художніх версіях, неодноразово звучить він і в повісті Р. Іваничука. Однак український письменник створює образ Юди не так у біблійному, як у естетичному, філософському контексті, що надає змогу розширити його семантику. Погоджуючись із висновком В. Антофійчука про те, що «*Іуда вітчизняних письменників — своєрідний вираз завжди негативного ставлення української національної свідомості до феномена зради*» [1, 23], хочемо наголосити на тому, що палітра цього феномена надзвичайно складна. Так, у вірші С. Галябарди «Сповідь Іуди» зрадник намагається захищатися, стверджуючи свою потрібність людству та закликаючи придивитися до інших апостолів: «*А чом не подивитесь ви всім апостолам в вічі? / Чому не збагнете, що в кожного з них на умі? / Гадаєте, кожен із них срібляки ці не лічить? / І він би, як я, цей цілунок, створити не міг?*» [3, 19].

Шансонетка Прімавера з повісті Р. Іваничука закликає Савояра побачити в Юді ще щось, крім «традиції образу христопродавця»: «*Людина — навіть коли носить тягар імені Юда, не задумана природою на незмінність... де ж бо знайдете людину цілком грішну або зовсім праведну?*» [8, 20].

Зміни у ставленні до найскладніших образів біблійного сюжету є певними етапами для Савояра в осмисленні власної творчості: на початку твору він переймається лише мистецькою майстерністю — образ Ісуса символізує для нього не божественну любов, а високий рівень «виявлених уже можливостей» художника. Він не думає про те, для кого і для чого пише. Такі думки з'являються згодом, коли виникає почуття до Прімавери. Поки що для нього головним є культ творчості, навіть натурником для образу Ісуса він обрав художника Аполлона. Ім'я міфологічного давньогрецького бога, покровителя мистецтв у тексті з християнською символікою

привертає особливу увагу. Власне, письменник деміфологізує життя «небожителя» Савояра, спонукаючи його спуститися зі свого «Олімпу», адже його майстерня дійсно розташована і над реаліями звичайних людей, і над масовим мистецтвом (це мансарда богемного кафешантану «Атлас»). У полоні свого міфу художник сприймає образ Юди в межах непорушної традиції: *«Іскаріот протиставився Христові, апостолам і всьому чесному світові, гріх зради заслуговував тільки на осуд»* [8, 13].

Вербально виражена традиція — осуд зрадника — закріплюється нанизуванням варіантів візуального образу Іскаріота. Однак малюючи образ зрадника з уяви, художник наслідує те, що бачив у багатьох церквах і каплицях: Юда *«зничений під поглядом апостолів, які вже вгадали в ньому майбутнього зрадника», чи «напівлежить відокремлений від товариства, розчавлений Христовою прозорливістю», чи «озлоблений відвернув голову від пасхального столу»* [8, 13]. Проте ця відмежованість була подолана ще Леонардо да Вінчі в оригінальній композиції його фрески. Його попередники, як зазначає Ст. Дзуффі, зображували Юду окремо від інших апостолів, натомість Леонардо поєднує учнів Ісуса в чотири групи по три персонажі. Юда написаний поряд з Іоанном і Петром. Рух фігур зумовлений фразою Ісуса *«Один з вас зрадить Мене»* [5, 96]. Головний герой повісті Р. Іваничука також думає про композицію майбутнього полотна. Завершена ідея твору приходить до нього під час останнього сеансу з натурником для образу Юди. Художник намагається бачити в ньому тільки *«ненависть меншовартого»*, натомість впізнає страждання Ісуса [9, 25]. Сповідь натурника відкриє згодом Савоярові те, що малював він обличчя Ісуса і Юди з однієї людини, яка мріяла, але не змогла стати художником. Мотив двійництва, поєднання в одному образі несумісних якостей можна помітити в уже згаданому романі Д. Мережковського стосовно образів Ісуса та Леонардо, але не Юди.

Знакові відкриття для себе Савояр робить за допомогою мистецтва. Так, фігура Адоніса на розі Ринкової площі спонукала художника відмовитися від намагання написати Юду з уяви й пошукати для нього натурника: *«Довго стояв перед скульптурою, мов безпорадна, заблукана дитина, бездумно вдивлявся у витвір невідомого митця, ніби побачив уперше, хоч минав його щодня. І стрепенувся від думки: ось перед ним безсмертний міф, який існує поза реальним життям, проте своїм існуванням розширює його й одухотворює!»* [8, 15]. Скульптуру Адоніса можна вважати дороговказом особистих і мистецьких пошуків Савояра, бо найважливіші прозріння

художника відбуваються біля цієї статуї, зокрема усвідомлення нещирості у власній творчості та кохання до співачки Прімавери [10, 26]. Дівчина стає музою Савояра. Дивлячись на неї, він відчуває особливе, божественне натхнення для творчості. Провідні мотиви образу Прімавери — кохання, краса, подолання фальші в житті й мистецтві. Зрештою саме вона допомагає Савоярові знайти *«мистецький символ нового часу»* [10, 27]. Своєрідним кодом для розкриття сенсу образу Прімавери є символіка однойменної картини С. Боттічеллі, відомої також під назвою «Весна», яку за жанром науковці вважають світською алегорією. Її загальне значення — *«гармонія людини і Всесвіту, яка досягнута зусиллями розуму й духу, перемога інтелекту й краси над грубою силою і зброєю»* [5, 86]. Остання позиція прямо пов'язана з трагічними видіннями воєнних жахів, які Савояр пророче бачить у вигляді картин Сальвадора Далі, Карла Гофера і Отто Дікса (кров, мертве місто, окопи з тілами загиблих) [10, 21–22].

В уяві читача постає різкий контраст: гармонійний світ «Прімавери» і воєнні руїни. Мистецький символ нового часу — Марія Магдалина, яка *«любов'ю перемогла мерзотність світу»*, сприймається як порятунок від жахів. Образ Марії Магдалини, написаний Савояром, увібрав красу «Прімавери» і скорботу «Пієти» С. Боттічеллі.

Інтермедіальний дискурс повісті «Смерть Юди» формується не лише алузіями й асоціаціями з творами образотворчого мистецтва, а й зв'язками тексту повісті з усією творчістю Р. Іваничука, зокрема з магістральною для письменника проблемою національного відступництва [4, 8]. Завершальним акордом теми Юди у цьому творі є такі слова: *«В новій ері на тайну вечерю зійдеться людство без зрадника, без яничара. На місці Юди за пасхальним столом сидітиме нова людина з образом Божим. А на полі крові виросте сад»* [10, 28]. Мотив духовного яничарства, національного нігілізму звучить у творчості Р. Іваничука ще з його першого роману «Мальви». У вітчизняній літературі він вважається першовідкривачем цієї теми [12, 44]. У журнальній публікації повісті художне трактування мотиву яничарства в мистецтві було доповнене статтею Ю. Лазебника «Національна гордість і дух яничарства» («Кур'єр Кривбасу», 1997, № 69–70), де йшлося про яничарство в реальному житті. Публіцистичні міркування на цю тему Р. Іваничук опублікував у статті «Духовне здоров'я і нігілістичний вірус» («Київ», 1988, № 4). Згадані публікації вважаємо перспективними для подальших досліджень у контексті проблеми інтермедіальності.

ДЖЕРЕЛА

1. Антофійчук В.І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 «Укр. література» / Володимир Іванович Антофійчук. — К. : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, 2002. — 37 с.
2. Вазарі Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів / Дж. Вазарі ; перекл. з італ. А. Перепаді, П. Соколовського. — К. : Мистецтво, 1970. — 520 с.
3. Галябарда С. Сповідь Іуди / С. Галябарда // Вітчизна. — 1991. — № 12. — С. 19–20.
4. Голота Л. Роман Іваничук: «Моя професія – перо» / Л. Голота // Слово Просвіти. — 2009. — Ч. 21 (28 травня – 3 червня). — С. 8.
5. Дзуффи С. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство. 1000 лет / Стефано Дзуффи. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2007. — 432 с.
6. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Вып. 1: От древнейших времен по XVI век : очерки / Н.А. Дмитриева. — М. : Искусство, 1985. — 319 с.
7. Ємчук Т.Б. Типологія художнього осмислення тоталітаризму в антиколоніальній прозі другої половини ХХ століття (романи Р. Іваничука та Г. Іріна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Тетяна Богданівна Ємчук. — Тернопіль : Тернопільський націон. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2007. — 20 с.
8. Іваничук Р. Смерть Юди : повість : початок / Р. Іваничук // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 69–70. — С. 12–28.
9. Іваничук Р. Смерть Юди : повість : продовження / Р. Іваничук // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 71–72. — С. 8–29.
10. Іваничук Р. Смерть Юди : повість : закінчення / Р. Іваничук // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — № 73–74. — С. 5–28.
11. Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи / Д.С. Мережковский ; подгот. текста М. Безродного ; послесл. Дм. Панченко. — М. : Худ. лит., 1990. — 640 с.
12. Слабошпицький М. Роман Іваничук : літ.-критич. нарис / М. Слабошпицький. — К. : Рад. письм., 1989. — 206 с.
13. Церна Г.М. «Мистецтво — то вічне шукання...» / Г.М. Церна ; Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка // Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство). — 2006. — Вип. 70. — С. 315–322.

В статті досліджена взаємозв'язок вербального і візуального образів на матеріалі повісті Р. Іваничука «Смерть Іуди». Виявлені асоціативні зв'язки між текстом (повістю «Смерть Іуди») і претекстом (фрескою Леонардо да Винчі «Тайна вечеря»), між текстом і його матеріальним носієм — літературним журналом. Определена семантика произведений изобразительного искусства в повести.

Ключевые слова: *интермедиаальный дискурс, вербальный образ, визуальный образ, текст, претекст, литературный журнал.*

The article deals with the interrelation between verbal and visual images in the novel "Juda's death" by R. Ivanychuk. It defines associative connections between the text (novel "Juda's death") and the pre-text (fresco "The Last Supper" by Leonardo da Vinci), between text and its material carrier — a literary magazine.

Key words: *intermedial discourse, verbal image, visual image, text, pre-text, literary magazine.*

Тетяна Бовсунівська

РОЛЬ ЕКФРАЗИСУ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

У статті йдеться про розмежування аналітичного апарату інтермедіальності та екфразистичної теорії. Аналізується теорія екфразису, викладена в працях В.Т. Мітчелла ще у 1991–1994 рр., яка сформувалась під сильним впливом іконології Е. Панофського та теорії когнітивної загальності мови всіх мистецтв Н. Гудмена. Раптовий інтерес до екфразису сьогодні викликаний розвитком когнітології в аспекті візуалізації, синестезії, аутопоези.

Ключові слова: екфразис, інтермедіальність, іконологія, інтерпретація, екземпліфікація, когнітологія.

На сучасному літературному процесі відбилась насамперед зміщення меж різних видів мистецтва, тенденція до синестезії, утворення романних форм на засадах змішаного типу радикальної презентації. Цю видозміну можна вважати провідною в останні 25 років існування роману як жанру. Звичайно, у минулому також траплялись романи-екфразиси та романи з екфразисами як зі специфічною інтертекстуальністю.

Для усвідомлення особливостей екфразису в сучасному літературному процесі найкраще пригадати «радикальну презентацію» Нортропа Фрая, яка важко приживалась у вітчизняному літературознавстві. Нагадаю, Н. Фрай вважав, що для повноти окреслення літературного твору треба зважати на «радикальну презентацію», яка є характерною для нього. Так, одні твори розраховані на камерне прочитання, інші — на декларування вголос, драматичні твори потребують видовищності, сцени, пісня — музичного супроводу тощо. Відмінність сучасного стану літературного процесу полягає у цілковитій та послідовній спрямованості на *змішаний тип радикальної презентації*, синкретизацію мистецьких засобів незалежно від джерела їхнього походження, що підтримується технологічними досягненнями нашої доби. У тих випадках, коли радикальна презентація утворюється за змішаним типом на основі синкретизації двох чи більше видів мистецтва, ми маємо справу з екфразисом.

Раптове посилення інтересу до екфразису зумовлене, зокрема, розвитком когнітології, а саме тим, що в межах когнітивного підходу виявляється мотивація прийомів візуалізації з наступною їх градацією в залежності від актуальності самого словесного зображення. На відміну від прийомів інтермедіальності, які переважно є описовими, застосування законів когнітології, тобто законів людського мислення, в тому числі й візуалізації, до екстраполяції та експозиції екфразису в тексті, як і до систематизації його втіленої епиграфи, дає можливість більш точного аналізу. Теорія екфразису — це певним чином когнітивне

перетворення інтермедіальності, конкретизація її аналітичної методики.

Сучасна наука постала перед фактом зародження та активного розвитку нової теорії спільної дії літератури з іншими видами мистецтва — теорії екфразистичного перекладу. Метою цієї статті є увиразнення аналітичного апарату екфразистичної теорії на основі сучасних досягнень когнітології. Для цього звернемося до концепції, викладеної в працях В.Т. Мітчелла ще у 1991–1994 рр. [15–18]. Відтоді його концепція ширилась та розгалужувалась, віддзеркалюючись у численних міркуваннях послідовників. У сучасних західних дослідженнях позиція В.Т. Мітчелла впродовж майже 20 років пройшла певні інтелектуальні випробування, внаслідок чого уклалась її аналітична спроможність. У нашому регіоні теорію екфразистичного перекладу часто вважають логічним подовженням теорії інтермедіальності, проте в західній науці існують виразні неспівпадіння цих методів вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтв.

Інтермедіальність і теорія екфразису різняться за етимологією, витоками, персоналіями засновників, прийомами аналітики, хронологією розвитку, тяжіють до різних суміжних методик та окремих дисциплін, мають окремі термінологічні апарати та стилістику висловлювання, хоча й поєднані спільним тяжінням до міждисциплінарності та освоєння найрізноманітніших практик візуалізації. Оскільки сучасна теорія часто формує базові художні моделі літературного процесу, то звернення до особливостей аналітики екфразису безперечно допоможе усвідомити й особливості творів-екфразисів, якими так раптово розквітла сучасна література.

Слід зазначити, що визнаним авторитетом у галузі теорії екфразису на Заході став В.Т. Мітчелл, теорія екфразису якого сформувалась під сильним впливом Е. Панофського та Н. Гудмена. Від Е. Панофського вчений успадкував теорію іконології, від Н. Гудмена — теорію когнітивної наскрізності універсальності мови всіх мистецтв.

Окремий акцент в теорії екфразису В.Т. Мітчелла має діалог із Е. Панофським, іконологія якого містила концепцію вирізнення символічних, алегоричних та концептуальних значень образу. Ще у 1912 р. Пол Моріц Варбург запропонував метод інтерпретації образу, заснований на «переході меж», тобто використанні для прочитання мистецького образу всієї історії культури, релігії та психології задля встановлення повноти значень. В. Дажина писала: «Іконологічний аналіз передбачає знання традиційної типології тем і мотивів, історичні умови їх виникнення, знайомство з літературними джерелами (наприклад, змістом стародавніх міфів, євангельськими текстами), специфічними темами та поняттями. Нарешті, останній рівень інтерпретації — іконологічний — вимагає від інтерпретатора вищого професійного пілотажу і володіння «синтезуючою інтуїцією», знайомства з основними тенденціями розвитку людської думки, які проявляються в особистій психології творця і в загальному світогляді епохи. Іконологічний метод починається там, де завершується початкове вивчення форми і змісту твору мистецтва, там, де виникає наукова потреба зрозуміти і пояснити його внутрішній, часто прихований сенс» [3, 27–28]. Спираючись на ці досягнення Варбурга, на його «іконологічний метод», Е. Панофський представив поглиблену концепцію іконології образу. Посприяло її синтезу й знайомство з Ернстом Кассіерером, автором теорії «символічних форм». Однією із перших праць, виконаних ним у цьому ключі, стала «Перспектива як “символічна форма”». У книзі «Етюди з іконології» (1939) Е. Панофський докладно розповідає про «іконологічний метод»: «Іконографічний аналіз, який має справу з образами, сюжетами та алегоріями, а не з мотивами, передбачає, звичайно, щось більше, ніж те знайомство з предметами та подіями, яке ми набуваємо через практичний досвід. Воно передбачає знайомство з темами і поняттями, яке здійснюється через літературні джерела способом цілеспрямованого прочитання...» [8, 37]. Він запропонував здійснювати іконографічний аналіз поетапно, зважаючи на об'єкти та засоби інтерпретації [8, 42]. Об'єкти інтерпретації розкривають зміст послідовно: 1) первісний, або природний зміст: а) фактичний, б) експресивний; 2) вторинний, або умовний зміст: галузь образів, сюжетів та алегорій; 3) внутрішнє значення, або власне зміст: символічний зміст. Дії інтерпретації: 1) пре-іконографічний опис, 2) іконографічний аналіз, 3) іконографічний синтез. Засоби інтерпретації: 1) практичний досвід; 2) обізнаність із літературними джерелами; 3) синтетична інтуїція. Коригуючі принципи інтерпретації: 1) історія стилю, 2) історія типів, 3) історія культурних проявів, розвитку людського мислення.

Теорія іконології знадобилась В.Т. Мітчеллу при осмисленні різниці між текстом й зображенням, візуальним та вербальним значенням. Синтезуючи власну концепцію екфрастичного перекладу, він спирався на досягнення не тільки Е. Панофського, а й дослідників дискурсу, діалогізму та теорії Іншого у постмодерністському тлумаченні. Цікаво те, що поруч із сучасними теоріями він актуалізує «старі», випробувані часом та часто критиковані теорії Н. Гудмена, Е. Панофського, Е. Гомбріха, Лессінга та ін. Нельсон Гудмен раптово став цікавим для дослідників. Зокрема, у В.Т. Мітчелла він зіставляється з Ноамом Хомським, Ернстом Гомбріхом, Ервіном Панофським поруч із Лессінгом, Леонардо да Вінчі та ін. Це стало можливим завдяки тому, що саме у спадку Н. Гудмена зустрічаємо як нове уявлення про структуру мистецтв, так і нове уявлення про природу образу.

Н. Гудмен у книзі «Мови мистецтва: Підхід до теорії символів» (Нью-Йорк, 1968) подав нову теорію естетики, яка суттєво вплинула на формування оновленої теорії екфразису. Він розглянув мистецтво як когнітивну сферу, вважаючи, що будь-яке зіставлення можливе, якщо існує відповідність (принципова перекладальність) мови одного мистецтва мовою іншого. Н. Гудмен зробив акцент на трьох ідеях: 1) символізація і реферування (посилання) — синоніми; 2) існування відмінностей між модусами реферування (посилання); 3) коли щось є символом, воно є символом певного виду. В основі теорії Гудмена лежить реферування (посилання), тобто уявлення про те, що одна річ може стояти за іншою. Посилання виражається у різних модусах, позначеннях та екземпліфікаціях. Точний сенс складається із взаємовідношення між позначенням та об'єктом позначення. У термінах мистецтва Гудмен використовує екземпліфікацію для вираження артистичної експресії так само конкретно, як стилю чи форми. Художня експресія розглядається ним як метафорична екземпліфікація, як буквений стиль. Ідентифікуючи мистецтва, Гудмен вирізняв *автографічні* та *алографічні*. Автографічні мистецтва надають перевагу живопису та скульптурі. До алографічних він відніс музику, танці, театр, літературу, архітектуру. Гудмен поділяв мистецтва на *одиничні* та *численні* (single and multiple arts), і це ніяк не залежало від приналежності мистецтва до автографічного чи алографічного. Така перехресна класифікація мистецтв, за Н. Гудменом, ґрунтувалась не на специфіці того чи іншого виду, як це було традиційно прийнято впродовж століть, а на їхній когнітивній спорідненості.

Підхід Н. Гудмена дав змогу створити важелі взаємопроникнення/накладання мов різних мистецтв, адже людина різними засобами — у живописі, скульптурі, графіці, літературі, театрі

тощо — прагне висловити одне й те саме. Якщо сприймати всю сферу людської художньої креативності як певну цілісність, спільний простір, то варто припустити існування наскрізних знаків там, де йдеться про однакові смислоструктури. Н. Дмитрієва суголосно зауважувала, що «мовлення не еквівалентне чуттєво сприйнятним речам, але еквівалентне їх переробці у свідомості» [5, 26]. Знаючи цей закон людського мислення, можна передбачити, що різняться тільки способи емблематизації чи алегоризації, а не їхня смислова структура. Тому будь-яка емблематизація (алегоризація, символізація...) дорівнює реферуванню як розумова операція образотворення. Концепція взаємодії мистецтв Н. Гудмена зацікавила російських вчених І. Фрідлянд, В. Черникову, Е. Трегубову, Б. Бернштейна, Е. Рубцову та ін. Для Гудмена символізація була основою теорії пізнання як домінуюча функція свідомості. Ж. Женетт та Ж.-М. Шеффер стали його французькими послідовниками у тому сенсі, що прийняли таке когнітивне тлумачення символу та поклали його в основу власних міркувань. Ж. Женетт здійснив глибокий аналіз концепції символів та знаків мистецтва: «Гудмен вважає символами всю імперію знаків. Але в цій імперії є свої провінції. Є клас, який більш-менш відповідає пірсівському класу символів: це клас денотації, яка визначається як «просте наклеювання ярлика (словесного або будь-якого іншого) на одну або кілька речей». Але денотація — не єдина модальність референції. Є щонайменше ще одна, яка виступає в деяких відносинах як зворотний бік першої та називається у Гудмена *екземпліфікацією*. По суті, ця категорія виконує у нього ту ж функцію, якою Пірс або Морріс наділяли іконічні знаки, проте вона отримує визначення не в поняттях аналогії, але за приналежністю до певного класу...» [7, 421]. Для Ж. Женетта Гудмен став втіленням альтернативного бачення символу і приводом до певної модернізації семіотики. Так когнітивна революція в галузі вербальної візуалізації дедалі більше поширювалась.

Центральним поняттям теорії Н. Гудмена є референція [9, 57–67]. У широкому сенсі референція — це взаємовідношення між мовою та реальністю, а оскільки форми таких взаємовідношень численні та багаторівневі, то поняття це набуває багатозначності. Теорія референції Н. Гудмена вибудовувалась за екзистенційним принципом та є частиною його оновленої теорії символу. У статті «Способи референції» [14] він подає уявлення про референцію як про загальне і просте поняття будь-якого типу та ступеня символізації, як частину когнітивного процесу взагалі. Коментуючи концепт «референції» Н. Гудмена, Д.Дж. Демпстер писав: «Референція — це загальне поняття, яке поділене

та спеціалізоване у гудменівській загальній теорії символу. Воно зустрічається у найрізноманітніших видах: описи, репрезентації, експресивні символи, зображення, екземпліфікація, алюзії, цитати, нотатки — такими є форми референції в його системі. Але всі ці форми референції редукуються до двох — екземпліфікації (тобто референції засобами «зразків») та денотації (референції засобами «ярликів»), і Гудмен розглядає ці дві форми як елементарні види референції» [14, 396]. Мова у нього стає медіумом, а не простим буквеним відображенням думки. І як медіум вона всезагальна для всієї сфери мистецтва і культури. Оскільки естетичний досвід так само когнітивний, як і науковий, Н. Гудмен урівняв їх в правах. Його теорія символу — єдина для всього простору людського мислення. Цей когнітивний універсалізм у концепції Н. Гудмена був прочитаний не відразу, а лише наприкінці ХХ ст.

Теорія Н. Гудмена вплинула на формування концепції екфразису В.Дж.Т. Мітчелла. У його книзі «Іконологія: образ, текст, ідеологія» [15] співвідношення знаку й образу становить стрижневу проблему. На думку В. Арсланова [2, 510–548], Гудмен став для В.Т. Мітчелла знаковою постаттю, з якою він співвідносить власні міркування. Він [12] осмислює концепцію Н. Гудмена та акцентує в ній когнітивний аспект. Звідси екфразис у його інтерпретації — це не простий «знаковий перехід», не інтертекстовий повтор чи інтеракціоністське втручання на основі певних соціальних символів, а зумовлене послідовними розумово-емоційними конверсіями відображення суті естетичного явища одного виду мистецтва в іншому. І тут йому знадобилось гудменівське розуміння екземпліфікації як послідовної форми відтворення за зразком так само, як і референції — співвідношення значень і форм у довільному спрямуванні, без будь-якого зразка чи прикладу. Це дає підстави для розрізнення типів та фаз екфразису. Віднині екфразис, маючи таку ускладнену градацію, змішаний тип радикальної презентації та технологічні спроможності цивілізації, як специфічний контекст відкриває нові можливості жанротворення.

Подвійний характер радикальної презентації, властивий екфразису, забезпечує багатоплановість відтворення образу. Спираючись на принципи мислення та конструювання образу в системі кількох радикальних презентацій, екфразис активно розвивається, утворюючи когнітивну інтроекцію спільно для всіх форм презентації. Екфразис як художня *інтроекція* не знеособлює образну інформацію, а доносить її у синкретичному вигляді, де психологічні механізми накладаються на важелі пам'яті та синтезують не просто візуальний феномен, але й епістемологічне середовище його існування. Утворювана екфразисом інтроекція смислообразів має наскрізний,

міжвидовий характер, стимулює утворення цілісності образу у його неповторності.

Свідоме виділення екфразистичних жанрів як особливої групи відбулося у ХХ–ХХІ ст., адже саме в цей час твори-екфразиси з'явилися в усіх родах літератури: в драматургії, епіці та ліриці. Наприклад, на основі накладання музичної та словесної радикальної презентації був створений роман-екфразис «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта. До роману додається диск із музикою Бетховена, рекомендовано прослуховувати конкретні твори композитора, що записані на диску, водночас читаючи сам роман. Прочитання роману з розрахунку на усередненого читача відповідає часу звучання музики. При такому накладанні тексту і музики смислова структура роману розвивається у двоєдиному ключі й представляє неподільну спільність музики та тексту. Шмітт відразу нагадує, що «музика є щось більше, ніж просто звук», «музика втручається в наше духовне життя». З цієї первісної установки виходить вся подальша дія, розстановка персонажів, колізії і навіть фігури образної мови. Є багато романів, написаних під впливом або з використанням музики, але музичний роман-екфразис не просто використовує музику і долю великого музиканта, в ньому воедино злиті дисонанси та лейтмотиви музики і людської долі, і при вилученні мистецького комплексу ідей втрачається вся структура. Музика Бетховена, яку зобов'язує слухати письменник, стає компонентом тексту.

Сенс, народжений музикою і текстом, протистоїть всім втраченим центрам Дерріда, всім містифікаціям та маскам, за якими сучасна людина ховає свою порожнечу. Роман-екфразис «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта цікавий тим, що відродження людської справжності та цілісності

в ньому сполучено з адаптацією нової схеми смислопородження. Адже когнітивне не завжди виражається словом, часто воно навіюється музикою, мовчанням, танцем; є ще можливість породження смислів на основі суто розумових співвідношень, аналогій, апорій. У даному разі смислопородження пов'язане зі словом, музикою і мовчанням, для яких характерні три різні форми радикальної репрезентації — за Н. Фраєм, це *melos*, *lexis*, *silentio*. *Поєднання різних радикальних репрезентацій і є провідною особливістю екфразистичного жанру*. Якщо в романних формах попередніх періодів завжди було складно поєднати різні форми радикальної презентації, то в літературі ХХІ ст. завдяки віртуалізації свідомості та залученню технологій це зробити вже не настільки важко, що й продемонстрував Е.-Е. Шмітт у «Кікі ван Бетховен».

Можливість паралельного синхронізованого відтворення музики при прочитанні роману — нова характеристика жанру, зумовлена розвитком технологій. У цьому разі симбіоз музики й тексту віртуозний та наскрізний, мовна музичність не є умовою збереження зв'язку з Бетховеном, текст доповнює та розширює уявлення про музику, але не імітує її. Залучення різних типів когнітивного заглиблення в об'єкт дослідження чи насолоди — характерна властивість будь-якого екфразистичного жанру. Утворення єдиної семантичної мови опису вербальних та невербальних знаків стає органічним для такого типу текстів. І ця тенденція у літературному процесі сучасності буде наростати доти, допоки будуть збільшуватись та ширитись технологічні можливості людства на користь утворення універсальної мови текстової візуалізації.

ДЖЕРЕЛА

1. Андреев А.Л. Сайентистская эстетика Нельсона Гудмена / А.Л. Андреев // Современная буржуазная эстетика (Критические очерки) / под общ. ред. М.Ф. Овсянникова и В.Н. Самохина. — М. : Мысль, 1978. — 302 с.
2. Арсланов В.Г. Иконология Т. Митчелла (Критика Н. Гудмена и З. Гомбриха) / В.Г. Арсланов // История западного искусства XX века : учеб. пособ. для вузов. — М. : Академический проект, 2003. — С. 510–548.
3. Дажина В.Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада» / В.Д. Дажина // Эрвин Панофский. Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада. — СПб. : Азбука-Классика, 2006. — 632 с.
4. Дмитриев Т.А. Нельсон Гудмен / Т.А. Дмитриев // Философы двадцатого века. — М. : Искусство XXI век, 2004. — Кн. 2. — С. 103–122.
5. Дмитриева Н.А. Слово и изображение / Н.А. Дмитриева // Взаимодействие и синтез искусств. — Л. : Наука, 1978. — 268 с.
6. Лебедев М.В. Микротехнологии Гудмена / М.В. Лебедев // Нельсон Гудмен. Способы создания миров. — М. : Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. — С. 363–375.
7. Женетт Ж. Фигуры III / Жерар Женетт. — М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 472 с.
8. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве возрождения / Эрвин Панофский. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — 521 с.

9. Чайка Е.П. Создание миров: предъявление путей референции / Е.П. Чайка // Известия Уральского гос. ун-та. Эстетика и культурология. — 2009. — № 4 (70). — С. 57–67.
10. Трегубова Е.А. Методологические основы эстетики Нельсона Гудмена. (Критический анализ) / Е.А. Трегубова // Природа искусства и теория эстетического воспитания. — М., 1980. — С. 68–77.
11. Черникова В.Е. Идеи Н. Гудмена в свете современных философских теорий / В.Е. Черникова // Автореферат (Деп. ГНТБ Украины). — Х., 1997. — 20 с.
12. Экфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. — К. : КНУ, 2013. — 237 с.
13. Dempster D.J. Exemplification and the Cognitive Value of Art / D. Dempster // Philosophy and Phenomenological Research. — 1989. — Mart. Vol. 49, 13. — P. 393–412.
14. Goodman N. Routes of Reference / N. Goodman // Critical Inquiry. — 1981. — Autumn. Vol. 8, 11. — P. 121–132.
15. Mitchell W.J.T. Iconology. Image, Text, Ideology / W.J.T. Mitchell. — Chicago : The University of Chicago Press, 1987. — 226 p.
16. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other / W.J.T. Mitchell // Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. — Chicago, 1994. — P. 151–182.
17. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other / W.J.T. Mitchell // South Atlantic Quarterly. — 1992. — № 19:3 (Summer). — P. 695–720.
18. Mitchell W.J.T. Almeida E. De, Reynolds R. Ekphrasis [Электронный ресурс] / W.J.T. Mitchell // Theories of media. — Режим доступа : <http://humanities.uchicago.edu/faculty/Mitchell/glossary2004/ekphrasis.html>

В статье говорится о разграничении аналитического аппарата интермедиальности и экфразической теории. Анализируется теория экфрасиса, изложенная в работах В.Т. Митчелла еще в 1991–1994 гг., которая сформировалась под сильным влиянием иконологии Э. Панофского и теории когнитивной всеобщности языка всех искусств Н. Гудмена. Внезапный интерес к экфрасису сегодня вызван развитием когнитологии в аспекте визуализации, синестезии, аутопоэзы.

Ключевые слова: экфрасис, интермедиальность, иконология, интерпретация, экземплификация, когнитология.

The article refers to the demarcation of the analytical apparatus of intermediality and ekphrastic theory. It analyzes theory of ekphrasis described in the works by William Mitchell in 1991–1994, which was formed under the strong influence of Erwin Panofsky's iconology and theories of cognitive universality of the language of all arts by Nelson Goodman. The sudden interest in ekphrasis is taken to the development of cognitive science in aspects of visualization, synesthesia, autopoiesis.

Key words: ekphrasis, intermediality, iconology, interpretation, exemplification, cognitology.

Тетяна Землякова

НЕЗАЛЕЖНА ТА КОМЕРЦІЙНА КОМУНІКАЦІЯ У СИСТЕМІ ЗМІ ТА PR-ТЕХНОЛОГІЙ

У статті комплексно розглянуто функціональний складник засобів масової інформації та рекламної комунікації, а також теорію розбитих вікон як одну з рекламних теорій-репрезентаторів прикладу маніпуляції громадською думкою.

Ключові слова: інформація, громадська думка, комунікаційний вплив, маніпуляція, теорія розбитих вікон.

Говорячи сьогодні про засоби масової інформації, ми насамперед функціонально закріплюємо за цим інститутом потужний соціальний вплив на громадськість, а не лише сприймаємо його як джерело отримання оперативної інформації. Це інститут, який нерідко формує основні уявлення про світ навколо, про окремі життєві ситуації. Утім, чи можуть преса, радіо, телебачення певним чином змінювати політичні чи культурні процеси? Масмедіа сприймаються людьми як потужний інструмент впливу на певну політичну, економічну, соціальну ситуацію в країні. Із функцією соціального впливу пов'язана ще одна вихідна функція ЗМІ, а саме: формування громадської думки, яку можна розглядати як уніфікований колективний погляд людей на певну подію: несхвалення, підтримка, осуд, всеохопний розпач тощо.

Громадська думка формується під впливом багатьох факторів. Це можуть бути як буденні уявлення, емоції, так і аргументи на основі емпіричних знань, наукових тверджень, певних фактів з різних галузей: політики, економіки, мистецтва тощо. Громадська думка перебуває у постійному русі, оскільки залежить від обігу інформації. Як наслідок цих процесів, зауважує О. Микитів, засоби масової інформації часто відображають досвід і волю мільйонів або ж впливають не тільки на свідомість, але й на вчинки та групові дії людей [2, 173]. Трансляція масмедіа може мати два рівні розвитку та впливу: об'єднувати суспільні інтереси або акумулювати стереотипне мислення, тим самим сприяючи деструктивним настроям, роз'єднуючи, посилюючи певну невизначеність у соціумі тощо.

Негативні настрої та стереотипи найлегше продукувати, за визначенням Г. Блумера, у кризові періоди історичного розвитку суспільства, коли нестабільність настроїв та розрізненість поглядів особливо сприяють швидким реакціям на нові стимули, підтримці нових ідей, навіть не дуже хороших, що нерідко провокує прояви відкритої чи латентної маніпуляції та пропаганди. Цю думку підтримує також О. Микитів.

Підтвердженням тези може стати свідчення того, що кількість корпоративних ЗМІ у вітчизняному просторі невпинно зростає. Ця тенденція пояснюється можливістю вільного вибору і керування комунікаційними потоками.

За словами вітчизняного науковця, дослідника комунікацій та питань зв'язків з громадськістю Г. Почепцова, змістом та формою спілкування, яке впливає із комунікаційних потоків, можна керувати. Інколи таке управління має деструктивні прояви. Подібна практика є поширеною у корпоративних виданнях. І найчастіше «цензурування контенту» має вигляд недопущення інформації про подію в інформаційний простір, заборони матеріалів з певними особами чи їх появи у телеефірах, ігнорування певних важливих подій, виокремлення негативних характеристик, негативного подання події або її інтерпретації в іронічному ключі, фільтрування коментарів і думок експертів щодо події (негативно або позитивно, попереднє прогнозування завершення події чи конфлікту: успішно чи невдало).

Чи можемо у даному випадку вести мову про позивну функціональність засобів масової інформації? Адже суспільна позиція масмедіа формує і зміцнює національну свідомість. Погоджуючись із думкою О. Микитива, зауважимо і певною мірою продублюємо задля посилення уваги до проблеми думку про те, що газети, радіо та телебачення можуть консолідувати різні організації, спільноти, рухи та партії висвітленням у соціумі їх позиції та проведенням двостороннього гармонійного діалогу, в основі якого лежатимуть конкретні суспільні проблеми. Шукаючи позитивні точки дотику через оцінку, пропозиції, узагальнюючі коментарі у дискусіях щодо певної проблеми чи питання, ЗМІ завжди можуть вийти на рівень загального позитивного розуміння ситуації.

Аналізуючи питання формування громадської думки та маніпуляції нею у контексті корпоративної періодики, теле- чи радіоканалів, варто зазначити, що вони найчастіше

фінансуються та контролюються певними комерційними, корпоративними чи політичними групами і з цієї причини часто стають знаряддям маніпуляцій суспільною свідомістю, репрезентаторами та лобістами певних деструктивних ідеологій, і, що найнебезпечніше, з апелюванням вигідними думками та «уривками» чужого менталітету відбувається насадження руйнівних моральних цінностей, наслідком чого може стати цілковите руйнування духовного фундаменту людства. Прикро усвідомлювати, що саме негативні, деструктивні настрої, як наслідок прикладу маніпуляцій, населення вихоплює із загального контексту проблеми набагато швидше, аніж певний консолідуючий позитивний варіант її вирішення.

Причин виникнення такої проблеми може бути безліч, але головна — недостатнє бюджетне фінансування телеканалів, газет та радіо. І аби нормально працювати, медіа змушені шукати додаткові кошти — від продажу акцій підприємства до продажу реклами.

Реклама, за визначенням В. Різуна, є асиметричною комунікацією, до якої також належать зв'язки з громадськістю, просування, продаж, медіа-інформування, за яким інформація транслюється одновекторно: від професійного комуніканта до аудиторії. У контексті масової комунікації В. Різун розглядає технологію проектування та змін соціального простору «як спосіб технократичного чи авторитарного розвитку соціального буття». Йдеться про систему раціональних засобів, способів, техніку зміни суспільних систем і підсистем, зміну відносин у певних спільнотах, зміну суспільної думки та масової свідомості [4, 164]. В основі цієї технології лежить зв'язок з думкою суспільства та процесами, котрі відбуваються у ньому. Отже, громадськість розглядається як об'єкт соціального впливу. Найчастіше ця технологія має застосування під час провокування та ведення інформаційних конфліктів, інформаційних війн, інформаційно-комунікаційних кампаній [4, 164].

Таким чином, спробуємо провести паралелі між відкритою комунікацією, спрямованою на формування громадської думки, її руху та сприяння відкритому діалогу, у межах якого буде знайдено точки дотику і вирішено певну актуальну проблему, а також PR-комунікацією, яку В. Різун розглядає як іміджеву комунікацію, метою якої є створення брендів, формування та підтримка образу організації чи особи. Особливістю такої комунікації є те, що увага піарників зосереджена на тому, аби споживач гарно оцінив те, що презентують. Це означає, що для досягнення поставленої мети, а йдеться про формування певної думки про товар, інтерес спеціалістів зосереджується на прогнозованих реакціях громади. Тому PR-комунікація, за визначенням В. Різуна,

є прикладом масового спілкування. У цьому разі весь комунікативно-маркетинговий процес — задум та його реалізація, а згодом — необхідна реакція споживацької аудиторії, стає прорахованим технологічним процесом. Науковець наголошує, що метою фахівців з піару на цьому етапі є «виробництво» впливу на людей, а не інформаційне виробництво.

В аспекті «виробництва впливу на людей» доцільним буде виокремлення теорії розбитих вікон як прикладу негативного наслідку маніпуляцій громадською думкою, у даному випадку за допомогою реклами.

Раніше у цьому контексті наголошувалось на тому, що люди більш охоче і швидше сприймають негативну модель поведінки або варіант вирішення проблеми. І, як стверджують вчені, погане поводження може бути «заразним». Так, згідно теорії розбитих вікон, сформульованої Джеймсом Уїлсоном та Джорджем Келлінгом у 1982 р., якщо хтось розбив вікно у будинку і ніхто не потурбувався про те, аби одразу замінили скло, то через деякий час у цьому будинку не залишиться жодного вцілілого вікна. Іншими словами, ознаки безладу і недотримання людьми норм поведінки провокують населення забути про будь-які правила. В результаті, за словами вчених, дуже швидко виникає «ланцюгова реакція» загальної деструктивної поведінки. Тому розбите вікно потрібно якомога швидше замінити новим.

Психологи та соціологи припускають, що асоціальна поведінка може розповсюджуватися наче епідемія, однак ця теорія до сьогодні залишається спірною. Кілька експериментів, котрі були проведені нідерландськими вченими, показали, що люди частіше порушують прийняті норми поведінки, коли бачать, що інші чинять так само. При цьому «поганий приклад» має ширше потрактування: якщо людина бачить, що порушується одне з прийнятих правил, вона також дозволяє собі порушувати інші встановлені норми.

Теорія розбитих вікон знайшла практичне застосування у 1993 р., коли обраний мером Нью-Йорка Рудольф Джуліані розгорнув кампанію боротьби з вуличною злочинністю. У рамках цієї програми в окремих районах міста постійно відстежувалась кримінальна активність, а відповідальність за те, аби вона не поширювалась, була покладена на районних керівників поліцейських відділків. За задумом влади, така система повинна була дати змогу поліції запобігти тенденції зростання злочинності на ранній стадії, аби вона не набула більш глобального масштабу. Першим комісаром поліції Нью-Йорка, якого призначив Джуліані, став Уільям Браттон. І одразу ж було проголошено еру політики «нульової терпимості до правопорушень». Уільям Браттон, котрий

пообіцяв боротися зі злочинцями усіма можливими й неможливими способами, ефективно використовував комп'ютерні технології для виявлення центрів потенційних правопорушень, і вже протягом двох наступних років помітно скоротив рівень тяжких злочинів більш ніж на третину, а вбивств — майже вдвічі.

Однак подібні практичні експерименти у багатьох викликали сумнів щодо їх наукової коректності. Дослідження, присвячені цьому питанню, спиралися переважно на аналіз взаємозв'язків (до прикладу, між чистотою вулиць та рівнем злочинності в різних містах), тому деякі науковці, які критично оцінюють теорію розбитих вікон, вважають її неоднозначною, адже така кореляція не підтверджує наявності причинно-наслідкових зв'язків між об'єктами, які досліджуються. З цієї причини багато експертів мали сумнів у тому, що теорія розбитих вікон є дієвою. Зокрема, заперечувалось твердження про те, що недотримання населенням одних правил може підштовхувати до порушення інших. Аби ґрунтовніше підійти до підтвердження експериментальних результатів теорії розбитих вікон, соціологи Гронінгенського університету з Нідерландів провели кілька експериментів на вулицях рідного міста.

Коротко про них. Перший експеримент проводився на вулиці з безліччю магазинів, біля стіни, де порядні городяни, приїжджаючи на закупа, паркують свої велосипеди. Біля стіни стояв яскравий знак, який попереджав про заборону малювати на ній. Експериментатори розмістили на кермі кожного велосипеда наклейку зі словами «Бажаємо Вам гарних свят!» та логотипом магазину спортивних товарів, якого не існувало. Заховавшись, дослідники почали спостерігати за діями велосипедистів. Поруч не було смітників, тому людина могла або кинути папірець на землю, або переклеїти його на інший велосипед, або взяти із собою, щоб викинути пізніше. Перші два варіанти розглядалися як порушення норм, третій — як їх дотримання. Із 77 велосипедистів лише 25 вчинили неправильно.

Трохи згодом експеримент повторили, попередньо ще додавши на стіну беззмістовні малюнки. Цього разу насмітили уже 73 людини. Виявлена різниця показала, що порушення заборони малювати на стінах є стимулом, який провокує людей порушувати інше правило — не смітити на вулицях.

Другий експеримент мав виявити, теорія розбитих вікон є справедливою лише для загальноприйнятих норм чи поширюється також на певні локальні правила, встановлені відповідно до конкретної ситуації або місця. У ході експерименту головний вхід на автомобільну стоянку перегородили, але у невеличкому паркані залишили широку щілину. Поруч повісили

знак «Вхід заборонено, обхід 200 м праворуч», а також повідомлення про те, що «забороняється прив'язувати велосипеди до паркану». Дослід проводили у двох варіантах: «порядок дотримано» та «порядок порушено». У першому випадку неподалік від паркану стояли чотири велосипеди, не прив'язані до паркану. У другому випадку ті ж велосипеди прив'язали до паркану. Результат знову виявився ідентичним: у ситуації «порядок дотримано» в дірку пролізли лише 27 % автовласників, а у ситуації «порядок порушено» — 82 %.

Наступний експеримент передбачав провокування людей на дрібну крадіжку. З поштової скриньки виглядав конверт з прозорим віконечком, крізь яке було добре видно купюру у п'ять євро. Дослідники спостерігали за людьми, які проходили повз, та рахували кількість крадіжок. У ситуації «порядок дотримано» поштова скринька була чистою і сміття поруч не було. У ситуації «порядок порушено» скринька була або беззмістовно розмальована, або навкруги розкидане сміття. Цього разу результати також виявились більш ніж переконливими. У ситуації «порядок дотримано» лише 13 % перехожих (із 71) взяли конверт. Із розмальованої скриньки конверт поцупили 27 % людей (з 60), а розкидане довкола сміття спровокувало на крадіжку 25 % перехожих (з 72). Таким чином, дослідники довели, що розкидане сміття або звичайне графіті збільшує число крадіжок удвічі.

Отже, результати експерименту свідчать про те, що деструктивна поведінка людей є наслідком безладу та порушення певних норм. Чи можна перенести дану сентенцію на контент реклами та друкованих медіа? Власне, так. Раніше уже наголошувалось на тому, що засоби масової інформації — дзеркало досвіду і волі мільйонів та потужний інструмент впливу на вчинки та дії людей. Як бачимо, на сучасному кризовому етапі суспільного розвитку друкованими засобами масової інформації та рекламою продукуються прогнозовані реакції громадян, наслідком яких є суцільна дезорієнтація свідомості людей, насадження стереотипів, і як результат — посилення уваги на невизначеності соціуму. Продукування руйнівних моральних цінностей та «гра на чужому менталітеті» руйнують духовний фундамент українців.

На нашу думку, існує кілька варіантів вирішення цього питання. Перший — прискорення процесів роздержавлення підзвітних ЗМІ, вдосконалення законодавчої бази, що регулює діяльність сфери медіа і реклами. І не менш важливою умовою формування якісного інформаційного поля є позиція громадян, задля яких працюють медіа: усвідомлення власної громадянської позиції та виваженість у прийнятті будь-яких рішень з недопущенням різного роду маніпуляцій.

ДЖЕРЕЛА

1. Іванов В. Соціологія масової комунікації / В.Ф. Іванов. — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 1999. — 211 с.
2. Микитів О. Маніпулятивний вплив ЗМІ на культуру та свідомість людини / О. Микитів // Наукові записки інституту журналістики. — 2010. — Т. 40. — С. 173–176.
3. Почепцов Г.Г. Теорія комунікації. — М. : Рефл-бук; К. : Ваклер, 2003. — 656 с.
4. Різун В. Теорія масової комунікації / В. Різун. — К. : Видавничий центр «Просвіта», 2008. — 260 с.
5. Теорія разбитых окон: распространение беспорядка [Электронный ресурс] // Социология по-новому. — Режим доступа : <http://socioline.ru/pages/teoriya-razbityh-okon-rasprostranenie-besporjadka>

В статье комплексно рассмотрена функциональная составляющая средств массовой информации и рекламной коммуникации, а также теория разбитых окон как одна из рекламных теорий-репрезентаторов примера манипуляций общественным мнением.

Ключевые слова: информация, общественное мнение, коммуникационное влияние, манипуляция, теория разбитых окон.

The article comprehensively explores the functional component of mass media and advertising communication as well as broken windows theory which is one of the theories of advertising theories-representations of the example of manipulating public opinion.

Key words: information, public opinion, communication influence, manipulation, broken windows theory.

ТОСКА ПО ДОМАШНЕМУ ОЧАГУ: МАНДЕЛЬШТАМ, АРХИТЕКТУРА И РУССКИЙ ЯЗЫК

Осипа Мандельштама по различным причинам («хаос иудейский» его детства, непрерывные переезды, опыт катастрофы и т.д.) с детства терзало ощущение изгнания и неукорененности. Присоединение поэта к движению акмеизма может быть таким образом понято как попытка борьбы с этим ощущением на уровне воображения. Программу акмеизма, в отличие от движения символизма, который обесценивает земной мир в пользу трансцендентной реальности, можно охарактеризовать как усилие придать миру определенную вещественность и гостеприимство. В этом контексте Мандельштам отдает предпочтение мотиву архитектуры, благодаря которому ему удается создать множество образов приюта, жилища, защищенности (особенно в сборнике «Камень»). Тем не менее, если архитектурные образы, создаваемые Мандельштамом, временно и успокаивают его тоску по домашнему очагу, они все же не являются определяющими: поэт подчеркивает также силу и онтологический статус самого русского языка, который, по его мнению, является единственным языком, способным нащупать душу вещей, а также достигнуть того, чтобы поэт смог почувствовать себя в этом мире как у себя дома.

Ключевые слова: акмеизм, архитектура, русский язык, поэзия, мотив, домашний очаг, бездомность.

Эллинизм — это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку [...]. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу.

Осип Мандельштам. О природе слова [3, 253–254]

В этих нескольких строках, выделенных из очерка «О природе слова», под ярлыком эллинизма сжато изложен весь мандельштамовский идеал «обитания» (“*wohnen*”, по Хайдеггеру¹), или еще «сладость очага» (“*douceur du foyer*”, по Юссу) [9, 401–435]. «Семья», «дом», «очаг», «жилье», «жилище», «квартира», «родина» — это слова, которые постоянно выходят из-под пера писателя, либо для того, чтобы выразить чувство отсутствия, потери (тогда они ассоциируются со словами, означающими тьму, насилие, холод, голод), либо, наоборот, чтобы выразить чувство поиска или открытия дома (тогда они ассоциируются со словами, означающими тепло, безопасность, еду, уют, культурную преемственность). Тематика домашнего очага является, несомненно, одной из самых значимых организационных изотопий

¹ Термин “*wohnen*” Хайдеггера не всегда переводился на русский язык одинаково. Наименование эссе *Wohnen Denken* (1951) переведено как «Строительство, Проживание, Мышление», тогда как в философском трактате «Гельб — друг семьи» и в «Письме о Гуманизме» этот термин “*wohnen*” переведен как «обитание». В данной статье предлагается использовать именно этот перевод хайдеггеровского “*wohnen*” — «обитание».

поэзии Мандельштама, так же, как его прозы и критики.

Мандельштама, как известно, терзало с детства ощущение изгнания и неукорененности. Его родители, оба происходящие из среды балтийского иудаизма, в царскую эпоху [6, 28] сделали все возможное, чтобы ассимилироваться, но степень успеха у отца и матери была различна как на социальном, культурном, так и на языковом уровне. Отец Осипа, купеческого происхождения, чувствовал себя всю жизнь иностранцем в России, тогда как мать, родившаяся в семье интеллигентов, выросшая с учением Хаскалы, во многом лучше интегрировалась в жизнь столицы, куда семья переехала, когда Мандельштаму было 6 лет. Несмотря на это, ей не удалось преодолеть некую нервность, связанную с желанием социального продвижения, что привело семью к непрерывным переездам². В семейной библиотеке книги отца, написанные «неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста», «не стояли корешок к корешку, а лежали,

² Дутли пишет, что брат Осипа упоминает 17 переездов семьи только в городе Санкт-Петербурге [6, 32].

как руины», представляя собой «повергнутый в пыль хаос иудейский», тогда как произведения матери, наоборот, были русскими книгами, аккуратно уложенными рядом друг с другом в красивых обложках [3, 57–58]; язык матери, «ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси [...], литературная великорусская речь», тогда как язык отца неопределенный: русская речь польского еврея? Язык немецкого еврея? Типичный курляндский акцент? Так или иначе «косноязычие», «совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки» [3, 66–67].

Детство Мандельштама, кажется, проходило в постоянном стремлении преодолеть, справиться или даже избежать того, что он называет «хаосом иудейским», пронизывающим семейный быт: «Кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал. Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры, угрозой разрушения, шапкой в комнате провинциального гостя» [3, 55].

Все свидетельствует о том, что Мандельштам в детстве так и не ощутил гармонии, стабильности и тепла семейного дома, точно так же, как и во взрослой жизни, даже если на этот раз и не виноват «хаос иудейский». На самом деле, из-за стечения обстоятельств и одновременно в связи с его писательским призванием и политическим режимом того времени продолжают блуждания Мандельштама из одной временной квартиры в другую, из одного случайного жилья в другое. Писатель никогда не знал радости обладания собственным домом: то он живет у своего брата, то у друзей, то его временно помещают в квартире дома искусств, или же он просто находится в изгнании.

Как будто в качестве компенсации за это отсутствие очага у Мандельштама в его различных очерках и воспоминаниях о своей взрослой жизни регулярно появляется объект, предназначенный быть заменой дому: он особенно ясно проявляется в его произведении «Шуба» (1922). «Шуба» первоначально наделена всеми положительными качествами, обычно приписываемыми домашней жизни: «Хорошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят — холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю». Эта попытка, однако, оказывается напрасной: то, что тепло и уют можно обеспечить одеждой, — только краткосрочная иллюзия, этот дом не его дом, другие оставили прежде в нем свои следы и затрудняют процесс овладения им. «Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной

вещи, соскочила судьба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась... Тяжело мне в моей шубе, как тяжело сейчас во всей Советской России случайная сытость, случайное тепло, нехорошее добро с чужого плеча» [4, 507–509]. Это приводит его в очерке «Четвертая проза» (1930) к предпочтению скорее страдать от холода без плаща, чем носить теплый плащ, который препятствует его независимости: «Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами... Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа навстречу смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудинных окон похабного дома на Тверском бульваре» [3: 2, 179].

Мотив шубы, который преследует Мандельштама в его воспоминаниях, мы должны понимать, без сомнения, в буквальном смысле — как единственное средство, которое остается поэту, чтобы чувствовать себя в уютной и теплой среде, как отчаянную попытку обладать чем-то, обитать где-то. Но «шубу» мы также должны понимать и в переносном смысле — как ссылку на происходящие в то время в России события.

Действительно, сравнение с Россией здесь не будет лишним: в Советской России 20–30-х годов под видом более справедливого перераспределения имущества обирали тех людей, которые были им наиболее щедро наделены, и заставляли их делить свои жилища с другими людьми. Жилищный кризис особенно сильно ударил по Москве после прихода к власти большевиков в 1918 году. В этом контексте шуба выступает знаком некоторого удобства, но она неизменно представлена как не своя вещь, потому что разделена с другими или даже взята от других (намек на *Шинель* Гоголя очевиден). Она — как коммунальная квартира тогдашней Советской России. Упоминание шубы заканчивается каждый раз в воспоминаниях Мандельштама одной и той же мыслью: лучше жить без тепла и уюта, чем жить в искусственном и условном тепле и уюте.

Тема трудности современного человека «обитать», найти жилье, где он чувствовал бы себя как в своем доме, приобретает, разумеется, особое значение в советских условиях, но не является характерной только для советской эпохи. Современный человек, будь то советский или западноевропейский, характеризовался философами того времени как человек, который не умеет или даже не имеет возможности обитать, и для которого квартира стала чем-то вроде контейнера, но не полноценным жилищем. “Die Heimatlosigkeit wird ein Weltchicksal”, «Бездомность становится судьбой мира» [8, 27]³. Обитание действительно требует наличия определенных условий, которые,

³ Перевод на русский язык см.: <http://philosophy.ru/library/heideg/humanism.html>

однако, разрушаются тогдашней действительностью — послевоенным миром в сочетании с миром урбанизации и технологии. В особенности Вальтер Беньямин с его размышлениями о «потере опыта» в *Опыте и бедности* (*Erfahrung und Armut*, 1933) и позже о воспроизводимости предметов в *Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) подчеркивает этот разрыв отношений между человеком и его домом: «Архетип обитания является матрицей или оболочкой; то есть это то, с чего как бы считывается точный образ того, кто там обитает [...]. В послесловии к этому рубежу эпохи написано, что прозвучал похоронный звон для обитания в старом его смысле, где на первом месте стояла защищенность» [5, 196]⁴.

Обитание больше не является хранилищем опыта человека, который живет в нем, больше не является местом близости и укоренения. Это происходит, во-первых, потому, что война показала, что дом не является гарантией безопасности, что он может быть уничтожен в любой момент катаклизмами и таким образом является только временным. Во-вторых, потому, что архитектура дома и предметы, которые наполняют дом, стали другими: прозрачная архитектура построена уже из новых материалов, таких, как железо и стекло, противостоя таким образом традиционной организации пространства, основанной на оппозиции открытого-закрытого; бесконечно репродуцируемые предметы быта; потеря ауры предметов и строений, потому что они все меньше и меньше делаются для долговечности и для запечатления следов своих обитателей, а все больше и больше для удобства всех без учета их истории и индивидуальности.

Дом в начале XX в. уже не дом в старом смысле этого слова и становится, как и любой другой предмет индустриальной эпохи, предметом потребления, местом, которое покидают, вместо того, чтобы оставаться, местом, где границы между «внутри» и «снаружи» стираются. Это несомненно то же, что Мандельштам хотел выразить в своем критическом очерке *Гуманизм и современность* (1923), когда он писал, что существуют эпохи, когда больше не строят для человека, когда архитектура становится даже враждебна к нему и основывает свое величие на уничтожении его личности.

«Хаотический мир ворвался — и в английский home, и в немецкий Gemüt [...]. Никакие законы о правах человека, никакие принципы

собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения» [3: 2, 353–354].

Личные воспоминания Мандельштама (см. упоминания иудейского хаоса и постоянных переездов) также, как и его исторические рассуждения (опыт катастрофы), ясно представляют человека начала XX в. как человека выкорчеванного, вырезанного из своего окружения, которому не хватает смысла обитания. В том же направлении движутся и его мысли о литературе того времени: Мандельштам описывает символизм, главенствующее литературное движение начала XX в., действительно как движение, где «восприятие деморализовано», потому что каждое используемое слово, вместо того чтобы обозначать реально существующие вещи этого мира, указывает на другую действительность, играет роль символа трансцендентной и сверхчувственной реальности.

«Страшный контрданс соответствий, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривание [...]. Русские символисты запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол [...]. Человек больше не хозяин у себя дома [...], хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться» [3: 2, 254–255].

Посредством обесценивания реального мира в пользу небесных абстракций символизм выравнивает мир, лишает его вещественности, заполняет его чужеродной материальностью и показывает, что мир непригоден быть местом обитания в традиционном смысле.

Именно в этом символическом контексте потери прямого контакта с земным светом возможно понять рождение акмеизма, литературного движения, основанного в 1912 г. группой писателей, в том числе и Мандельштамом. Для акмеизма главным принципом является необходимость принятия этого земного мира таким, каков он есть, в его акме, в его пике, то есть в его изобилии и материальной полноте. Мир одарен звуками и цветами, формой и весом, чувственностью и осязаемостью, которые должна передать поэзия. Воспринимаемый мир имеет смысл сам по себе, и вещи, прежде чем быть использованными в качестве знаков для чего-то другого (как это делают символисты), призваны представлять сначала самих себя. Таким образом, небесные тела, такие, как звезды, луна или солнце, образцовые символы сверхчувственного мира в символической поэзии, описываются акмеистами либо как предметы, которые приводят к содроганию от

⁴ “Urbild des Wohnens aber ist die matrix oder das Gehäuse. Das also, von dem man genau die Figur dessen abliest, der es bewohnt [...]. In der Signatur dieser Zeitenwende steht, dass dem Wohnen im alten Sinne, dem die Geborgenheit an erster Stelle stand, die Stunde geschlagen hat”.

холода или ненависти, потому что они удаляют от земного мира (см. «вздрагиваю от холода» или «ненавижу свет однообразных звезд» [3: 1, 16–17]), либо как предметы, которые должны быть трактованы как любые другие с точки зрения их вещественности, а не с точки зрения их способности указывать на бесконечность: «Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне, — и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность» [3: 1, 18]. Поэзию надо отныне искать не в мире звезд, красавиц безжалостных, не в мире луны, планеты без радости, но в том, что находится в пределах досягаемости человека.

Если принцип акмеизма еще можно понять в целом как усилие отдавать миру определенную вещественность и близость, то замысел Мандельштама идет еще дальше. Как мы видели, хаос иудейский его детства, усиливаемый впоследствии хаосом войн и революций его взрослой жизни, наложил на него глубокий отпечаток, поэтому нет ничего удивительного в том, что он использовал акмеизм как подходящий предлог для динамического упорядочивания мира и восстановления его гостеприимного и обитаемого характера.

Он делает это двумя способами. С одной стороны, он призывает богатое культурное наследие Европы, подчеркивая непрерывность человеческого творчества, а также вписывая свое творчество в давнюю культурную традицию: «На Западе есть единство!» [3: 2, 286]. Речь здесь идет о том, чтобы «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие», начавшееся «под знаком величественной нетерпимости» [3: 2, 283], то есть разогреть его теплом живой, не мумифицированной истории. *Эта точка зрения* объясняет определение акмеизма поэтом как «тоски по мировой культуре» [2, 237]. Его стихи реализуют желание упорядочить русский мир тем, что предлагают настоящее путешествие по чужим культурам, инсценируя эллинские, римские, еврейские, немецкие, французские, итальянские темы, мотивы, образы и реминисценции.

С другой стороны, он одновременно делает архитектуру, «демон которой сопровождал [его] всю жизнь» [3: 2, 150], лейтмотивом и фундаментальным эстетическим принципом акмеистической поэзии. В его манифесте «Утро акмеизма» (1913), который практически полностью посвящен идее придания большего значения архитектурному искусству, Мандельштам предлагает заполнить пустоту и упорядочить хаос, проявляющийся в символистическом искусстве, при помощи архитектурных построек. Они, хотя и с применением некоторого насилия (укалывают и ранят бесконечное небо символистов), позволяя снова найти трехмерный мир, придать смысл пространству, упорядочить пустоту и оформить существование. «Хорошая стрела

готической колокольни — злая, — потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто», — можно прочесть в манифесте. Это высказывание, впрочем, повторяет и разъясняет несколько строк двух стихотворений 1912 и 1913 гг.: «Здравствуй, мой давний бред — башни стрельчатой рост! / [...] Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань» и «Не отрицает ли пространства превосходство / Сей целомудренно построенный ковчег?» [3: 1, 17, 29].

Выигрыш от архитектурного подхода Мандельштама хорошо ощутим: освоение европейской культуры, как и упорядоченные и динамизированные архитектурные пространства, позволяет заполнить пустоту, дать ей толщину и глубину, превратить ее в домашний очаг. В своем акмеистском манифесте Мандельштам посвящает целый абзац сравнению символистов, потерявших всякое чувство обитания и презиравших гостеприимство домовладельца, думая только о том, как бы удалиться как можно дальше от земных предметов (см. лозунг Иванова “*a realibus ad realiora*” — от реального к наиреальнейшему) — с акмеистами-строителями, которые, наоборот, ценят возможность оставаться в своем доме и описывают твердые и видимые архитектурные строения, хорошо укоренившиеся в ощутимом пространстве. Он пишет: «Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке [...]. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на мир не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец [...]. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» [3: 2, 322].

То есть строить — это значит управлять пространственным хаосом и приручить незнакомую природу мира; быть способным обеспечить приют, защиту, жилье (см. «дворец»).

Следовательно, неудивительно, что образ собора регулярно выходит из-под пера Мандельштама как будто в стремлении примирить эти два способа упорядочивания мира — мировую культуру и строительство. Примерами могут служить: собор Айя-София в Константинополе, который является результатом слияния элементов как греческой, римской, так и восточной или иудейско-христианской традиции; Казанский собор, зодчий которого «не был итальянец, но русский в Риме»; Успенский собор работы итальянского архитектора, обязанного Иваном III подражать русскому стилю, и, следовательно, обладающий «итальянской и русской душой» [3: 2, 23, 38, 57–58], и т.д. Каждый раз подчеркивается элемент гостеприимства этих памятников, их способность быть

одомашненными (например «купол Айя-Софии, под которым остановились народы и цари»). «Собор», кстати, означает не просто «кафедральный собор», но и «собрание». В святом храме «вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу» и «вы устрояетесь в жилище Божие Духом» (Библия, Еф. 2:19, 2:22).

Среди архитектурных стилей соборов есть, по-видимому, один стиль, который лучше всего объединяет все характеристики «обитания» (собрание, защищенность, традиция, культура, уют, тепло), а именно — готическая архитектура. Согласно европейским теориям XIX в., заново открывающим готику (Гете, Раскин, Виоле-ле-Дюк), в частности, следом за гоголевской похвалой готики (если ограничиться лишь русскими именами), Мандельштам превращает ее в образец объединенной европейской культуры и считает ее «архитектурой [...] национальной для Европы» [1, 41].

В «Реймс и Кельн» [3: 1, 138], например, поэт дает голос собору Кельна, который сетует на реймского брата, пострадавшего от немецких бомб, чем показывает, что оба собора имеют тесную связь друг с другом. Будучи всегда в русле популярных идей своего времени, Мандельштам делает из готики настоящую архитектуру памяти, это «летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» [1, 59]; в «Notre-Dame», например, поэт видит глубину времени, скрытую под оболочкой сегодняшнего времени: там, где сейчас стоит базилика, когда-то был суд, «где римский судья судил чужой народ» [3: 1, 24]. «Стремление в высоту, сообщавшее величие и легкость самым тяжелым массам» [1, 43] — другими словами, твердый, прочный и сильный характер готики, сочетаемый с ее динамизмом, легкостью и радостью, вот это именно то, что привлекает Мандельштама и приводит его к тому, чтобы видеть в готическом памятнике замену домашнему очагу: в одном стихотворении из сборника «Камень» он противопоставляет «готический уют» фатальному представлению жизни, где «если ты мгновенным озабочен / Твой жребий страшен и твой дом непрочен», и если радость, которую можно извлечь из этого наблюдения, пока еще не прочувствована, то она выходит на поверхность во всей своей полноте в «Notre-Dame», памятнике, называемом поэтом «радостный», из тяжести которого удалось создать прекрасное. Наконец, готика внушает доверие и кажется знакомой, потому что «была черпана из природы... когда человек сильно чувствовал на себе ее влияние» [1, 60]: в соответствии с «лесной» теорией готики Уорбертона, которая (без исторического фундамента) установила аналогию между ребрами готических сводов и ветвями деревьев, «Notre-Dame» сравнивается с лесом и с дубом и,

таким образом, представлен как укрытие, которое собирает людей и защищает их точно так же, как это делают деревья. В своем комментарии к этому стихотворению Вайнштейн напоминает, что Пауль Целан видел присутствие дерева в самом имени Мандельштама (Stamm = ствол) [11, 93]. Это позволяет нам толковать поиск семьи, близости и дома в дереве (см. генеалогическое дерево) как поиск, безусловно связанный с обстоятельствами жизни поэта, и как поиск, предопределенный его именем.

Архитектура, особенно готическая, как мотив в поэзии Мандельштама является способом привести в порядок поэтический пространственный хаос (возврат к трем измерениям и к материальности мира), а также изобразить картину приюта, жилища, защищенности; образ архитектуры также используется в качестве метафоры для акмеистического поэтического творчества. В творчестве Мандельштама использование архитектурной лексики подчеркивает наличие компонента сознательной деятельности в творческом процессе и акцентирует внимание на роли интеллекта в оформлении предложенного мира, следовательно, и на идее, что слово в стихотворении играет такую же роль, как камень в здании.

«Камень Тютчева, что с горы скатившись, лег в долине [...] — есть слово [...]. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [3: 2, 322]. Камни и архитектурные строения должны служить образцами для поэтической постройки: «Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [3: 1, 24].

Таким же образом архитектура у Мандельштама становится столпом акмеизма: он не только использует многие архитектурные мотивы, чтобы подчеркнуть материальность его подхода к миру, но и делает из поэта строителя, который строит из слов, в то время как архитектор — строитель, который строит из камня⁵: «Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит — я прав» [3: 2, 231].

Использование архитектуры и переоценка готического стиля бесспорно позволяют Мандельштаму (особенно в его первом сборнике поэзии под названием «Камень») изображать устроенное и ощущаемое пространство и играть с образами гостеприимства, защищенности и сохранения культурной традиции. Однако

⁵ Если для Мандельштама поэт-акмеист — архитектор, для Гоголя [1, 61] готический архитектор — поэт.

с годами советская действительность, кажется, все больше и больше оставляет свой отпечаток на поэтическом творчестве Мандельштама: поэт постепенно отказывается от радости, доставленной строительством, и от восхищения готическим стилем, зато все чаще и чаще представляет жилища как необитаемые.

Уже в «Камне» другие культурные символы более хрупки, чем камень, и представлены как лишенные защитной и памятной функций: в «Раковине», например⁶, пустая раковина («без жемчужин») сравнивается с необитаемым домом («как нежилого сердца дом»), ей возможно придать подобие культурной функции только в том случае, если «ляжешь с ней рядом» и «оденешь розою своей» [3: 1, 15–16] (мы находим здесь заново сюжет заимствованной шубы). В «Египтянине», где лирический герой «выстроил себе благополучья дом» [3: 1, 133], и в стихотворении, начинающимся с «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома» [3: 1, 114], все элементы соединены, казалось бы, чтобы придать ощущение уютного очага; однако в первом стихотворении оказывается, что дом — это гроб, между тем как во втором, как отмечает М. Вайнштейн, знакомые вещи имеют странные имена на русском языке и тем самым вводят некоторый дискомфорт: боты, мандарины, мокко, электрический [10, 109]. Присутствует ли веретено, «архаичный атрибут буржуазного дома»? Его уже приводит в движение не женщина, а поэт, и это для того, чтобы символизировать «мастерство, с которым женская рука должна уметь распространять удовольствие, свет и чистоту даже в беднейшей хижине» [9, 408, 411]: «Бесшумное веретено / Отпущено моей рукою [...] / Все одинаково темно; / Все в мире переплетено / Моею собственной рукою» [3: 2, 448]. К тому же женщина, ключевое лицо традиционных представлений «сладости очага», по мнению Яусса, вообще блещет своим отсутствием в интерьерах Мандельштама, что видно в следующем стихотворении: «Пустует место. Вечер длится / Твоим отсутствием томим [...] / Так ворожащими шагами / Пустынницы не подойдешь» [3: 2, 451].

Большинство закрытых пространств Мандельштама, хотя и имеют вид защиты («Оберегая сна приливы и отливы»), все-таки действуют как тревожные пространства, побуждающие к бегству, даже если некуда бежать: «Бежать от века-властелина... / Мне хочется

⁶ Уильям Вордсворт в пятой из его Прелюдий рассказывает один из своих кошмаров: во сне он находится в пустыне, к нему является бедуин на верблюде и сообщает, что его миссия — спасти от наводнения искусство и науку. Бедуин прижимает правой рукой к себе камень, а левой — раковину. Камень и раковина являются одновременно и книгами: первая книга содержит всю науку, а вторая — всю поэзию мира.

бежать от моего порога. / Куда? На улице темно» [3: 1, 111]. Они то пахнут смертью и наполнены скелетами: «Кость усыпленная завязана узлом... Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человечесий» [3: 1, 227]; то совершенно безличны, так как никому толком не принадлежат: «Квартира тиха, как бумага / Пустая без всяких затей... А стены проклятые тонки, а некуда больше бежать» [3: 1, 196]; то люди там просто задыхаются из-за недостатка места: «Я на лестнице черной живу... И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» [3: 1, 158]. «Мы с тобой на кухне посидим... Чтобы нам уехать на вокзал / Где бы нас никто не отыскал» [3: 1, 160] или из-за недостатка воздуха и света: «К шестипалой неправде в избу... Ну, а я не дышу... полуспаленка, полутюрма» [3: 1, 164].

Наконец, в последних произведениях Мандельштама не только квартиры являются неприветливыми, но и весь город становится враждебным. В стихотворении «Это какая улица?» [3: 2, 160] поэт представляет себе улицу под названием «улица Мандельштама», имя которой, ссылаясь на него самого, определяет конкретное место для его домашнего очага. Тем не менее это имя ему чуждо: «Что за фамилия чертова!» Далее еще хуже: после того как поэт поиронизировал по поводу названия улицы («криво звучит»), узнаем, что на самом деле это не улица, а яма. Более того, во второй строфе говорится о человеке по имени Мандельштам в прошедшем времени, как об уже умершем человеке. Это высшая ступень иронии: место, предназначенное для личного, индивидуального пространства проходит путь от улицы до ямы, чтобы в конце концов стать не-местом.

Вершиной уничтожения обитания у Мандельштама можно несомненно считать стихотворение, написанное в 1937 г. В нем поэт описывает себя блуждающим в мерзлом и темном городе. Там не только воздух непригоден для дыхания, не только улицы перекошены, заполнены хулиганами и усеяны ямами, но еще и двери остаются отчаянно закрытыми, так и не давая поэту возможности обогреться и поговорить с кем-нибудь:

*Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей?
И хочется мычать от всех замков и скрепок [...]
И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем [...]
На лестнице колючей разговора б! [3: 2, 242].*

С первого и до последнего сборника его стихотворений можно проследить четкую эволюцию темы обитания: мотив архитектурного памятника

сначала ясно доминирует, он пока еще является способным обеспечить некоторую теплоту и защищенность. Но уже с самого начала он соперничает с темой, которая будет становиться все важнее на протяжении лет, то есть мотив дома будет все больше представляться как анти-дом. Лирическая модель XIX в., описанная Яуссом, в соответствии с которым «внутри и снаружи составляют пару, элементы которой соотносятся друг с другом как защищенность и опасность или как пространство для счастья и поле для испытаний временем» [9, 408]⁷, уже не соответствует лирике Мандельштама. Внутреннее пространство, описанное русским поэтом, потеряло все характеристики близости: это враждебное, чужеродное, холодное пространство, которое постепенно заражает город и мир. Превращение жилища в объект лирической рефлексии приводит Мандельштама все больше и больше к поэтизации отсутствия и пустоты и к превращению поэта в бродячего человека. Слова, которые указывают на странствие, многочисленны: «рядовой седок», «Посох мой — моя свобода», «Пешеход», «рассеянный прохожий», «Иду, прохожий человек», «бродяга, я люблю движение», «Мы умрем как пехотинцы» [3: 1, 111/42/18/22/28/126/183].

Можно ли из всего этого заключить, что Мандельштаму в его творчестве не удалось передать образ упорядоченного мира? Действительно ли не нашел он в своей поэзии средств осуществить свою мечту, свое стремление к домашнему очагу? Утверждать это означало бы делать поспешные выводы. Пусть архитектурные образы и закрытые пространства жилищ, изображенных Мандельштамом, не соответствуют традиционным ожиданиям и ассоциациям о тепле и защищенности и, казалось бы, приводят только к изгнанию и скитаниям, но есть одно его личное сокровенное пространство, в котором он процветал, — пространство родного языка.

Движимый необходимостью отдаться работе перевода (он переводил с немецкого, французского, итальянского, английского), Мандельштам неоднократно испытывал порывы писать на других языках, которые он даже тематизировал в своих стихотворениях. Например, в «К немецкой речи» (1932) лирический герой признается: «Мне хочется уйти из нашей речи» [3: 1, 190]. В отличие от его подруги Марины Цветаевой это ему не удалось, вернее, он никогда и не хотел переходить к другим языкам, потому что поклялся в абсолютной верности русскому языку и рассматривал бы свой отказ от него как предательство: «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть» [3: 1, 195]. Кроме того, его теоретические труды показывают, что он чувствует себя в

своем родном языке уютно, словно в своем доме: «Русский язык — язык эллинистический» [3: 2, 245], — сообщает он в «О природе слова». Связав эту фразу с определением слова *эллинистический*, с которого начиналась эта статья, можно выявить непосредственную связь между русским языком и домашним очагом. Это далеко не очевидно, если вспомнить о той вечной привлекательности европейской и мировой культуры для поэта. Это недоверие к русской культуре и доверие к русскому языку отражает оригинальную позицию Мандельштама, который, видимо, рассматривает язык как что-то отделенное от культуры: некоторые культуры являются историческими, а их язык нет, и наоборот.

Как мы уже упоминали, духовные путешествия Мандельштама в другие европейские культуры очень помогли ему упорядочивать свой культурный хаос: по его мнению, европейская культура имеет то преимущество, что она историческая и синтетическая, каковой русская не является (он разделяет в этом вопросе мнение Чаадаева, который утверждал, что Россия не имеет истории). Но, что касается языков, то именно русский язык получает особый онтологический статус, и поэт дает ему характеристику исторического и синтетического: «Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уж сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти» [3: 2, 246].

В то время как русская история всегда находится в поисках своего акрополя, каждое русское слово содержит ядро акрополя, изобилует историей, может развернуть свой веер значений для того, кто умеет относиться к нему с уважением. Русский язык — это язык глоссолалии, для которого нет ничего невозможного, и который позволяет «говорить на языке всех времен, всех культур» [3: 2, 227], потому что он посещен всеми другими языками, он содержит их все. Все происходит так, как будто то, что Мандельштам искал в архитектуре и в сокровенности жилища интерьер, который сохраняет следы его обитателя и тем самым предоставляет тепло, уют, радость быть вместе — все это он нашел в русском языке! То обитание, которого достиг Мандельштам, похоже на обитание, восхваленное Хайдеггером: подобно Гебелю, описанному философом как «друг дома», он «несет дом мира к языку для того, чтобы сделать его обитаемым человеком», то есть он «точно знает, каким существенным образом жизнь смертных определяется и поддерживается словом». Для Хайдеггера Гебель смог стать другом дома только благодаря исключительному вниманию

⁷ «Innen und Aussen verhalten sich wie Geborgenheit und Gefahr, Raum des Glücks und Feld der Bewährung».

к «настоящему языку» («echte Sprache»), языку, который способен «спасти эту суверенную вездесущность, откуда все берет свое начало» [7]⁸. То же самое действительно и для Мандельштама: только через отношение к русскому языку как

к живой материи («звучащая и говорящая плоть» [3: 2, 245]), способной снова найти душу вещей, поэт может чувствовать себя гостем в мире. “Dichterisch wohnt der Mensch” — «человек живет поэтически»...

ИСТОЧНИКИ

1. Гоголь Н. Об архитектуре нынешнего времени / Н. Гоголь // Собрание сочинений. Т. 6. — М. : Гос. изд-во худож. л-ры, 1959.
2. Мандельштам Н. Воспоминания / Надежда Мандельштам. — М. : Книга, 1989.
3. Мандельштам О. Собрание сочинений : в 3 т / Осип Мандельштам. — Т. 2. — М., 1971.
4. Мандельштам О. Собрание сочинений : в 4 т. / Осип Мандельштам. — Т. 3–4. — М. : Терра, 1991.
5. Benjamin W. Die Wiederkehr des Flaneurs // Gesammelte Schriften Band III. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
6. Dutli Ralph. Mandelstam, mon temps, mon fauve. — Chêne-Bourg : La Dogana, 2012.
7. Heidegger Martin. *Hebel — Der Hausfreund.* — Pfullingen : Günther Neske, 1957.
8. Heidegger Martin. Über den Humanismus. — Frankfurt am Main : Klostermann, 1949.
9. Jauss Hans Robert. «La douceur du foyer — Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen» // Rainer Warning (ред.), Rezeptionsästhetik. — München : Fink, 1994.
10. Weinstein Marc. Mandelstam : jouer-combattre. — Paris : Hermann, 2011.
11. Weinstein Marc. Mandelstam, Un monde et sept poèmes pour y entrer. — Paris : Institut d'études slaves, 2006.

Через різні причини («хаос юдейський» його дитинства, безперервні переїзди, досвід катастрофи та под.) Осипа Мандельштама з дитинства непокоїло відчуття вигнання та безгрунтянства. Приєднання поета до руху акмеїзму може бути зрозуміле як спроба побороти це відчуття на рівні уяви. Програму акмеїзму, на відміну від руху символізму, що знецінює земну дійсність на користь трансцендентної реальності, можна охарактеризувати як зусилля для надання світові певної оречевленості та гостинності. У цьому контексті Мандельштам віддає перевагу мотивові архітектури, завдяки якому йому вдається створити багато образів прихистку, житла, захищеності (зокрема у збірці «Камінь»). Якщо створені Мандельштамом архітектурні образи й тимчасово заспокоюють його тугу за домашнім затишком, то вони все-таки не є визначальними: поет підкреслює також силу й онтологічний статус самої російської мови, яка, на його думку, є єдиною мовою, здатною намацати душу речей, а також досягнути того, щоб поет міг відчутти себе в цьому світі як вдома.

Ключові слова: акмеїзм, архітектура, російська мова, поезія, мотив, дім, бездомність.

From the early childhood Osip Mandelstam felt extremely anxious about his expulsion and rootlessness due to the various reasons (“Jewish Chaos” of his childhood, continuous move, accident experience, etc.). The poet’s joining to the acmeism movement can be understood as an attempt to overcome this feeling in his imagination. The programme of acmeism, unlike the symbolism movement that devalues the earth reality for the benefit of a transcendent reality, can be described as an effort to give the world certain objectification and welcome. In this context, Mandelstam pays a great attention to the motif of architecture by which he is able to create many images of refuge, shelter, security (in the book collection “Stone” in particular). If architectural images created by Mandelstam lessen his homesickness temporarily, they still are not decisive: the poet emphasizes also the power and ontological status of the Russian language, which, in his opinion, is the only language that can feel the soul of things, and gives the poet opportunity to feel himself in this world as at home.

Key words: acmeism, architecture, Russian language, poetry, motif, home, homelessness.

⁸ “Der Hausfreund” “bringt das Haus der Welt für das Wohnen der Menschen zur Sprache” [7, 32]; “der Hausfreund weiss auch klar, wie wesentlich das Leben der Sterblichen durch das Wort bestimmt und getragen wird” [7, 23]; “Was der Sprachgeist in sich birgt, ist jenes Hohe, alles Durchwaltende, woraus jeglich Ding dergestalt seine Herkunft hat, dass es gilt und fruchtet” [7].

Любов Хавкіна

КАТЕГОРІЯ ІМІДЖУ В СОЦІОКОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ ТА В СИСТЕМІ ЖУРНАЛІСТСЬКОЇ ОСВІТИ

Стаття присвячена методичним аспектам рецепції та викладання студентам-журналістам іміджології як вагомого компонента та фактора формування сучасного соціокомунікаційного простору.

Ключові слова: імідж, іміджологія, соціокомунікаційний простір, журналістика, методологія.

Категорія іміджу невпинно стає однією з найбільш універсальних та найчастіше задіяваних як у соціальній, так і в індивідуальній комунікації. Крізь її призму сучасна людина сприймає себе та оточуючих, оцінюючи та вдосконалюючи власні стратегії взаємодії із соціумом чи його окремими представниками в особистісній і професійно-діловій сферах. З огляду на це наразі дисципліна «Іміджологія» посідає важливе місце в системі підготовки фахівців різних спеціальностей та спеціалізацій, передусім гуманітарного та суспільного профілів, зокрема майбутніх журналістів. У межах кожної спеціальності дещо різниці мають бути засади викладання цього спецкурсу, розроблені відповідно до того кола навичок і завдань, які будуть актуалізовані у професійній діяльності майбутніх фахівців.

Тож нашою метою є розгляд основних методичних засад, завдань та параметрів вивчення спецкурсу «Іміджологія» в межах підготовки магістрів і спеціалістів спеціальності «Журналістика» (почасті і «Медіа-комунікації»), враховуючи змістові і формальні складники цієї навчальної дисципліни.

Категорія іміджу як невід'ємна складова сучасного соціокомунікаційного простору потенційно передбачає вивчення в тісному зв'язку з іншими дисциплінами, зокрема журналістикознавчими. Тому в ході викладання курсу «Іміджологія» повинні актуалізуватись знання, здобуті студентами на попередніх курсах з різних навчальних предметів, зокрема з історії та теорії формування сучасного масовокомунікаційного простору, специфіки функціонування різних засобів масової інформації, психології та етики журналістської діяльності тощо. Цей курс найтісніше пов'язаний з такими навчальними дисциплінами, як «Основи рекламної діяльності», «Паблік рилейшнз», «Прес-служби та інформаційні агентства».

У ході вивчення «Іміджології» у студентів потрібно сформувані цілісне уявлення про категорію іміджу в системі прикладних соціокомунікаційних технологій, виникнення й еволюцію феномена іміджетворення, його провідні форми й різновиди на сучасному етапі. Усі питання

мають бути розроблені з урахуванням специфіки журналістської творчості в межах іміджевої діяльності, а виклад матеріалу — ґрунтуватися на новітніх концепціях соціокомунікативістики. Найважливіші теми повинні передбачати завдання для підготовки до семінарських і практичних занять (розроблених з максимальним використанням тренінгових форм) та самостійної роботи.

«Іміджологія» наразі виступає однією з важливих дисциплін, предметом якої є категорія іміджу в усіх формах її функціонування. В інформаційному суспільстві імідж стає найефективнішою формою свідомої чи позасвідомої передачі і сприйняття інформації про найрізноманітніші об'єкти: осіб і колективи, товари й компанії, що спрощує та при правильному застосуванні можливостей категорії іміджу гармонізує сферу соціальної комунікації. Імідж має здатність концентровано передавати та формувати враження про його носія, акцентуючи бажані для нього якості й характеристики. Відповідно категорія іміджу стає всеохопною: іміджем володіють публічні та непублічні особи, дрібні суб'єкти ринку й потужні корпорації, політичні сили і спортивні команди, міста й держави тощо. І якщо раніше ця категорія трактувалася з позицій маніпуляційного викривлення реальності й нерідко сприймалася з негативними конотаціями, то наразі стає загальноновизнаним, що імідж є однією із засадничих форм суспільної взаємодії, невід'ємною частиною соціокомунікаційного процесу, а негативні конотації застосовні лише на адресу некоректно сформованих іміджів, в основу яких покладено неправдиву інформацію щодо їх носіїв.

Відповідно предметом вивчення в межах дисципліни «Іміджологія» наразі є всі основні засади та параметри категорії іміджу: історія та основні етапи розвитку (протоіміджеві явища у стародавньому світі, категорія іміджу в середні віки, американська, західноєвропейська й вітчизняна традиції іміджування XIX–XX ст.); імідж як базова категорія PR (обсяги поняття та сфери функціонування, проблеми визначення, специфіка іміджування у сфері журналістики);

типи, комплексний код та функції (ціннісні та технологічні) іміджу; різновиди з огляду на типи носіїв (особистий та колективний); особливості побутування іміджу в різних сферах суспільного буття (політика, бізнес, культура, соціальна робота, державне управління, спорт тощо); специфіка внутрішнього й зовнішнього іміджів (компаній і установ, держав і міст); складові іміджу (особистого й колективного); засоби формування й канали транслявання, психологічні процеси сприйняття аудиторією; архетипна основа іміджів; особливості іміджевої продукції в різних ЗМІ та багато іншого.

Метою викладання зазначеної дисципліни є засвоєння студентами знань із галузі іміджології в усіх її історичних і сучасних варіантах як форми соціальної комунікації, усвідомлення ключових понять і процесів у цій сфері, вироблення практичних умінь і навичок усебічного аналізу та створення іміджевої продукції різних типів. Головні завдання дисципліни: ознайомити студентів з іміджуванням як однією із сфер соціокомунікаційної творчості, а також із витоками та основними етапами розвитку української та світової традицій у галузі іміджування; розкрити потенційні можливості використання у журналістській діяльності теоретичних і практичних знань і умінь у сфері іміджології; домогтися засвоєння студентами основних понять, термінів і методик щодо створення, побутування та оцінки іміджу; забезпечити засвоєння ними схеми функціонування іміджу, функцій усіх учасників іміджування; надати знання про структуру, основні напрямки й форми діяльності іміджмейкера як одного з основних учасників сучасного соціокомунікаційного процесу; показати механізми впливу іміджу на свідомість і підсвідомість потенційної аудиторії; забезпечити усвідомлення іміджу як невід'ємної частини сучасної соціокомунікаційної діяльності юридичної чи фізичної особи; виробити уміння виділяти в іміджі легенду, місію та символ; ознайомити з основними правовими та етичними обмеженнями у сфері іміджування в Україні та світі; навчити практично використовувати ці знання у різних сферах іміджування.

Унаслідок вивчення дисципліни студент повинен знати передумови та джерела виникнення, основні етапи розвитку іміджування як феномена масової комунікації; особливості та умови існування категорії іміджу в різні часи; найвідоміші постаті й теорії в історії досліджень іміджу; роль і місце іміджування в системі соціокомунікаційної діяльності; основні напрямки сучасної іміджетворчої діяльності — традиційні та новітні; типології іміджів та їх функцій; головні шляхи досягнення ефективності іміджевої продукції різних типів; провідні риси, етапи й різновиди іміджетворення; переваги та обмеження

ЗМІ та інших каналів масової комунікації (КМК) щодо поширення іміджевої продукції; прийоми створення ефективного іміджевого тексту, призначеного для поширення в різних ЗМІ; правові та етичні норми іміджетворчої діяльності, чинні в Україні та світі.

Після завершення курсу студенти повинні вміти практично використовувати засвоєні теоретичні знання, застосовувати науковий підхід до аналізу і створення іміджевої продукції, з огляду на ефективність центральної ідеї та шляхів її втілення зіставляти іміджеві продукти, які представляють однотипних носіїв, виявляти рівень і повноту втілення іміджевої ідеї, вільно орієнтуватися у традиційних та нових формах і прийомах іміджевої діяльності, виділяти легенду, місію та символ у готовому іміджевому продукті, розробляти загальну стратегію та конкретний іміджевий текст для фізичних та юридичних осіб, розробляти стратегії іміджевих кампаній, створювати іміджеву продукцію, призначену для поширення різними КМК.

Історія підтверджує: секрети впливу іміджу на успіх і спосіб життя були відомі й успішно використовувались ще до нашої ери. Зародження й розвиток основ іміджу були викликані необхідністю представлення унікальності і привабливості особистості чи групи в очах оточуючих. У різні періоди історії розвитку соціокомунікаційних феноменів ставлення до іміджу пройшло кілька стадій трансформації, які набули подальшого активного розвитку, зокрема: від неусвідомленого прагнення щонайвищіше представити власну особу чи соціальну групу серед інших членів соціуму і груп (через відносно системний добір засобів транслявання власних найкращих характеристик) до перших спроб усвідомлення та фіксування специфіки й параметрів іміджування у вигляді офіційних наказів і робіт філософського, політологічного, психологічного спрямування тощо.

У XIX–XX ст. розпочався розвиток іміджетворення як окремого напрямку соціокомунікаційної діяльності, передумовами чого стали науково-технічний прогрес, промислова революція, суспільно звершення тощо, котрі забезпечили появу широкого кола суб'єктів (промислових, політичних, релігійних, культурно-мистецьких тощо), для яких грамотно сформований імідж був запорукою ефективної діяльності. Хоча з різним ступенем усвідомлюваності категорія іміджу існувала давно, лише в 60-ті роки XX ст. власне поняття «імідж» було введено в діловий обіг і обґрунтовано його корисність для ділового успіху. До кінця XX ст. категорія іміджу набула різнобічної практичної та теоретичної розробки й дослідження. Виникли, з одного боку, усвідомлення її необхідності в умовах інформаційного суспільства, а з другого — філософська та психологічна

база для правильного її сприйняття та застосування. Незважаючи на порівняно невеликий термін існування, імідж став невід'ємною частиною постіндустріальної культури, у якій інформація є найважливішою цінністю і товаром водночас.

Значний інтерес для сучасної іміджології становить теорія А. Маслоу, який створив ієрархію базових людських потреб [2]. До них він відніс, зокрема, потреби в приналежності й любові, у визнанні та самоактуалізації. Людині необхідні відчуття могутності, адекватності, компетентності, впевненості і свободи. А. Маслоу виділив потребу людини в репутації, або престижі, яка розуміється як завоювання поваги оточуючих, статусу, уваги, визнання заслуг, слави. Досягнення ж усіх цих соціально значущих категорій неможливе без створення адекватного, позитивно оцінюваного іміджу, який відповідає очікуванням і уявленням оточуючих.

Кардинально новий етап теоретико-практичної рецепції категорії іміджу у вітчизняній науці відбувся в середині 90-х років ХХ ст., коли іміджологія поступово стала перетворюватися на окрему динамічну наукову галузь, а іміджетворення (іміджмейкинг) — на окрему повсюдно затребувану професію. У 2000-ні роки з'явилося чимало вітчизняної науково-практичної літератури, словників, інтернет-ресурсів, присвячених іміджу [1–6 та ін.].

Методичні параметри викладання іміджології позначені проблемністю, оскільки до сьогодні обсяги поняття «імідж» не є усталеними й наразі існує кілька точок зору щодо специфіки та меж його функціонування. По-перше, суттєві внутрішні структурно-семантичні відмінності мають особистий та колективний імідж, тож неможливо виробити єдині критерії для їх аналізу. По-друге, лишається суперечливим питання щодо володіння іміджем тими особами й організаціями, які не працюють над ним свідомо. По-третє, не є загально визначеним віднесення до основних іміджевих заходів і інструментів лише виявів власне свідомої іміджетворчої діяльності носіїв іміджу (за допомогою найманих іміджмейкерів та самоімідж) або стихійно продукованого їхнього іміджу, зокрема ЗМІ. По-четверте, дискусійною є наявність іміджу у неpubлічних осіб і організацій. По-п'яте, недовизначеним є корелявання поняття «імідж» із суміжними поняттями, зокрема: «імідж» і «репутація», «самоімідж» і «самореклама», «іміджування» і «PR» тощо.

На сьогодні іміджем володіють особи та організації, чия діяльність перебуває в межах усіх основних сфер суспільного буття: політики, бізнесу, громадської діяльності, культури, спорту, благодійної діяльності тощо. Поступово було розширено сферу потенційного застосування категорії іміджу — із проектуванням на соціалізацію і діяльність представників «звичайних»,

неpubлічних професій. Увага до іміджу актуалізувалась у зв'язку із загостренням проблеми вибору, що постала перед людьми (вибору товарів і послуг, політичних партій і громадських організацій, лідерів і керівників), і конкуренцією на різноманітних ринках. Щоб продати товар чи послугу, залучити на свій бік виборців, успішно конкурувати на ринку, фірма, громадська організація, навчальний заклад або банк повинні створити собі відповідний імідж. Доцільний, адекватний імідж необхідний для будь-якого виду соціальної діяльності.

Імідж у сфері журналістики. У контексті журналістської діяльності категорія іміджу має особливе подвійне значення. З одного боку, журналіст є особою, котра формує імідж тих осіб та організацій, життєдіяльність яких безпосередньо чи опосередковано, прямо чи побіжно висвітлює у своїх публікаціях або сюжетах (причому цей імідж може як відповідати бажаному для самого носія, так і бути негативним, конфліктувати із його самоіміджем). З другого боку, журналіст сам має бути носієм органічного іміджу, котрий виокремлює його з-поміж інших представників професії, засвідчує індивідуальність і викликає довіру до нього, оскільки це є обов'язковою умовою для виникнення довіри до наданої ним інформації. Окрім того, важливим аспектом журналістської діяльності є імідж самої професії журналіста в очах членів певного соціуму, оскільки він може бути дуже відмінним в різні часи й на різних теренах.

З точки зору категорії іміджу основні іпостасі журналіста на сьогодні є такими: журналіст-керівник (журналіст-функціонер), журналіст — лідер думок, журналіст-опозиціонер, журналіст-викривач, журналіст-шоумен, журналіст-репортер, журналіст-редактор, журналіст-диктор та ін. Критеріями визначення іміджу у сфері журналістики можуть бути: рівень успішності (як фінансової, так і професійної), рівень довіри з боку соціуму, місце в «журналістській ієрархії», рівень публічності й відкритості, харизматичність, чіткість і виразність образу, сталість/змінюваність образу, рівень об'єктивності/суб'єктивності, наявність і категоричність подання власної думки, універсальність чи вузька спеціалізація, стосунки із владою (провладність/опозиційність) тощо.

У масовій свідомості стереотипний образ журналіста, як і представника будь-якої публічної професії, формується завдяки багатьом чинникам і має свою специфіку в кожен конкретний історичний момент і в кожній країні (з огляду на історичні, суспільно-політичні, соціокультурні та ін. передумови). На його формування можуть впливати явища і процеси різного порядку, позитивні й негативні, як-от: голосні справи і скандали за участю журналістів, котрі виступають як викривачами суспільних вад, так і поширювачами

наклепів; постаті «лідерів думок», які підвищують довіру до професії; художні твори й кінопродукція із зображенням постатей журналістів і специфіки журналістської діяльності тощо. Чималий вплив на формування суспільної думки щодо журналістської професії мають стереотипні й індивідуальні образи журналістів у масовій та елітарній культурі (це художня література, кіно-і телепродукція, анекдоти й пародії тощо).

На сьогодні науковці сформувавши різні підходи до розуміння природи іміджу, його складових та методів формування. З огляду на носія видається доречним виділення трьох основних типів іміджу: імідж особистості, груповий (корпоративний, колективний) імідж та імідж товару. Окремим різновидом є імідж країни або населеного пункту. Будь-який імідж — це не тільки свідомо сформований образ, але й його оцінка у свідомості споживача. Він може бути позитивним чи негативним, але завжди буде характеризуватися певною суб'єктивністю, тобто реальний імідж може не відповідати тому, який створювався свідомо.

Для колективного та індивідуального іміджів властиве формування специфічного бренду — комплексного коду, який формує у споживача позитивне сприйняття й передбачає наявність легенди, місії та символу. Важливо, щоб комплексний код свідомо і продумано формувався, а не виникав стихійно, оскільки саме він становить те ядро іміджу, з огляду на яке формується громадська думка щодо його носія. У комплексному коді концентрується закладена в іміджі унікальність, подібна до властивої ефективній рекламі УТП (унікальної торговельної пропозиції). Завдяки цій унікальності імідж і його носій отримують змогу сприйматися соціумом як щось цінне, позбавлене аналогів. Тому позиціонування комплексного коду іміджу в межах іміджевих кампаній має відбуватися наскрізно та прозоро, у бажаному для носія іміджу варіанті, щоб уникнути стихійності та невідповідності первісному задуму (зокрема, легенда, місія та символ можуть озвучуватися в інтерв'ю, акцентуватися у фотографіях тощо). У межах іміджології вчені виділяють дві групи функцій іміджу: ціннісні та технологічні. Найбільш виразно вони виявляються при іміджуванні особи.

Виняткове практичне значення для майбутніх фахівців має засвоєння й усвідомлення складових іміджу. Тому саме ця тема в межах спецкурсу «Іміджологія» передбачає обов'язкове виконання індивідуального навчально-дослідного завдання «Імідж як соціокомунікаційна категорія», у ході якого студенти мають проаналізувати імідж будь-якого суб'єкта соціокомунікаційного простору за запропонованою схемою. Можливими сферами діяльності обраного носія можуть бути політика, культура, бізнес, державне управління,

громадська робота, міжнародні відносини тощо. З огляду на дещо відмінні параметри особистого й колективного іміджів пропонуються дві окремі схеми аналізу, в яких окреслено їхні складові та структуру.

Схема аналізу іміджу:

- 1) назва або прізвище носія іміджу;
- 2) тип іміджу: особистий, колективний, товарний (якщо колективний чи товарний, то з яких частин складається);
- 3) основна сфера діяльності носія іміджу;
- 4) рівень вибудованості іміджу, етап його формування (первинний, активно функціонуючий, трансформований/змінюваний, остаточний, детально розроблений тощо);
- 5) потенційна аудиторія: масова чи сегментована (якщо сегментована, то який сегмент обрано, які його соціально-демографічні характеристики);
- 6) рівень штучності/природності іміджу;
- 7) основний інструментарій іміджетворення, канали комунікації, стосунки носія іміджу зі ЗМІ;
- 8) комплексний код іміджу: легенда, місія, символ;
- 9) основні функції, виконувані саме цим іміджем;
- 10) рівень індивідуальності та пізнаваності обраного носія іміджу;
- 11) власний коментар щодо іміджу за довільно обраними параметрами (ефективність, рівень етичності, прогнози щодо довготривалості тощо);
- 12) складові іміджу.

Складові іміджу *особистості* (за А. Панасюком та ін. [5–6]): габітарний імідж — зовнішність (одяг, аксесуари, зачіска, макіяж); імідж середовища — створене людиною штучне середовище існування (оселя, кабінет, автомобіль); уречевлений імідж — створені й дібрані людиною предмети, речі; вербальний імідж — усне та писемне мовлення, — який, у свою чергу, складається з двох компонентів (за М. Збронською [1]): а) звукового (свобода створення звуків, дикція, діапазон інтонацій); б) мовленнєвого (словниковий запас, логічність і аргументованість мовлення); кінетичний імідж — жести, рухи, міміка. До цієї класифікації варто додати ще два пункти (за Г. Монаховим [3]): ментальний імідж — світоглядні й морально-етичні установки особи, притаманні їй соціальні стереотипи, — у ньому виділяють: а) комунікативний компонент (бажання та вміння спілкуватися, знання норм етикету та володіння ними); б) моральний компонент (те, що людина про себе говорить, і те, що вона реально робить); фоновий імідж: а) дистантно-опосередкований (інформація, яку суспільство отримує не власне від носія іміджу, а зі ЗМІ чи інших джерел, б) контактено-неопосередкований (люди, які утворюють оточення та коло спілкування носія іміджу).

У цій схемі представлені тільки ті якості, які аудиторія може спостерігати й усвідомлювати. Але навіть серед усвідомлюваних властивостей можна виокремити очевидніші — зовнішні ознаки, і глибші — смислотвірні. Саме останні характеристики визначають сутність іміджу. Основу публічного образу конкретної людини (групи) складають цінності й ідеї, які вона несе світу. Позитивний імідж визначається схожістю між індивідуальними особливостями людини та загальнолюдськими цінностями.

Складові *корпоративного іміджу* як домінуючого різновиду групового іміджу: характер і стиль стосунків із клієнтами компанії (прихильниками, виборцями тощо); образ персоналу компанії (думка про кваліфікацію, професійні й особисті якості працівників, стиль поведінки й зовнішній вигляд, віковий і статевий склад колективу); уявлення про стиль компанії (про її роль і місце на ринку, наявність власної бізнес-політики, характер і зміст зв'язків із зовнішніми об'єктами); загальна атмосфера в компанії, рівень корпоративної культури (психологічний клімат в місцях прямих контактів і продажів, офісах і приміщеннях для прийому відвідувачів); дизайн будівель і приміщень; візуальні атрибути самобутності, зовнішня атрибутика — елементи іміджевої символіки (назва, герб, гімн, прапор, традиції, уніфікована форма одягу, логотип, слоган, девіз тощо).

І хоча імідж як особистий, так і груповий охоплює безліч мінливих характеристик, ми переконані, що його кінцевою метою є донесення до оточуючих сутнісних якостей прообразу, його цінностей та ідей. Отже, імідж — це особисте послання світу, зашифроване мовою символів.

Оскільки іміджелогія є галуззю науково-практичною і передбачає творче начало, у межах її вивчення особливе значення мають семінарські та практичні заняття, а також творчі завдання, виконувані студентами. У межах курсу варто виділити п'ять тем, пропонованих для таких занять [7].

У межах першої теми *«Історичні віхи іміджевої діяльності. Реконструйований імідж історичних осіб»* студентам пропонується творче завдання — проаналізувати імідж історичної особи за довільною схемою з урахуванням, зокрема, таких критеріїв: сфера діяльності особи; засади історичної значущості особи та її діяльності; ключові факти біографії особи та історично значущі події за її участю; шляхи збереження й донесення інформації про особу, представлення особи та її діяльності в історичних джерелах, спогадах, листуванні тощо; стереотипність, однозначність (неоднозначність) оцінки особи та її діяльності; динаміка сприйняття і трактування особи та її діяльності сучасниками, нащадками, зокрема на новітньому етапі; зображення особи в масовому та елітарному мистецтві.

Творче завдання до другої теми *«Особистий та колективний іміджі: типи, корелювання та взаємовпливи. Імідж у сфері журналістики»* полягає в дослідженні особистого іміджу відомого журналіста за наведеною схемою і з урахуванням специфічних критеріїв аналізу.

У межах творчого завдання до третьої теми *«Зовнішній і внутрішній іміджі держави та нації. Імідж України в сучасній та історичній проекціях»* пропонується дати характеристику зовнішньому та внутрішньому іміджам України як держави та українців як нації на сучасному етапі та в історичній проекції. При цьому потрібно визначити: іміджетворчі події в різних сферах життя (сучасні та історичні); іміджетворчих на рівні країни (нації) публічних осіб та організації (сучасні та історичні); участь у формуванні іміджу країни (нації) різних сфер буття (політики, соціальної сфери, бізнесу, культури, спорту, туризму тощо); канали та суб'єктів формування зовнішнього та внутрішнього іміджів України та українців; державну символіку як елемент іміджу країни та інші аспекти.

Творче завдання у межах четвертої теми *«Імідж населеного пункту: параметри побудови, основні складові, функціональне поле»* — характеризувати імідж населеного пункту, визначивши: географічне положення та соціополітичне становище; рівень туристичної привабливості (природні, архітектурні та інші об'єкти); іміджетворчі події в різних сферах життя (сучасні й історичні); іміджетворчих публічних осіб (сучасних і історичних); участь в іміджетворенні різних сфер буття та їх представників (політика, економіка, інфраструктура, соціальні програми, культура, спорт); канали та суб'єктів формування зовнішнього і внутрішнього іміджу тощо.

Передбачене в межах п'ятої теми *«Засоби трансляції іміджу та особливості іміджевої продукції в різних ЗМІ»* творче завдання — проаналізувати будь-який сучасний ЗМІ з огляду на використовувані у ньому варіанти й форми іміджетворення (жанри, методи, механізми тощо).

Окрім цього, у межах навчального курсу *«Іміджелогія»* передбачається самостійна робота студентів [7], а саме: виконання аналітичних і творчих завдань, покликаних практично закріпити засвоєний матеріал та розвинути професійні творчі здібності, пов'язані з іміджетворенням, у варіантах формування особистого, колективного (корпоративного) й товарного іміджів.

Приклади завдань: 1) виділити ознаки іміджетворчості в різних за жанром друкованих текстах, які представляють споріднені товари / бренди / юридичних і фізичних осіб; 2) проаналізувати запропоновані фотоматеріали з так званого іміджевого потенціалу; 3) додати вербальний іміджевий коментар до візуального компонента; 4) навести та прокоментувати приклади

іміджевих відеоматеріалів; 5) створити та прокоментувати текст іміджевого матеріалу стосовно довільно обраного предмета, особи, компанії; 6) створити іміджеву стратегію для позиціонування масштабної акції, заходу, події; 7) розробити анкету і провести опитування щодо проблем сприйняття аудиторією категорії іміджу чи конкретних іміджевих явищ; 8) запропонувати іміджеві повідомлення для позиціонування фізичної чи юридичної особи, спрямовані на різні вікові, гендерні та ін. категорії реципієнтів; 9) створити іміджеве інтерв'ю з публічною особою — друкований, відео- чи аудіо-варіант.

Отже, імідж сьогодні є засадничою для соціо-комунікаційного простору категорією і водночас однією з найбільш дискусійних (як у її сприйнятті

аудиторією, так і у послугованні нею) — і в етичному, і у прагматичному вимірах. Іміджетворення як професія передбачає обов'язкове творче начало, розуміння потреб і очікувань соціуму, внутрішню самоцензуру. Крім того, урахування феномена іміджу на сучасному етапі розвитку суспільства необхідне в межах рекламної діяльності, зв'язків із громадськістю, усіх проявів маркетингових та політичних комунікацій. Відповідно вивчення іміджелогії як навчальної дисципліни є потенційно корисним для студентів багатьох спеціальностей, особливо для майбутніх журналістів. Проте в кожному випадку варто враховувати власну специфіку та вибудовувати структурно-змістові компоненти дисципліни відповідно до професійних потреб.

ДЖЕРЕЛА

1. Збронская М. Имидж или стиль? Быть или казаться? [Электронный ресурс] / М. Збронская. — Режим доступа : <http://psychology.net.ru/articles/content/1230149915.html>
2. Маслоу А.Г. Мотивация и личность / А.Г. Маслоу ; пер. с англ. А.М. Татлыбаева. — СПб. : Евразия, 1999. — 478 с.
3. Монахов Г. Слагаемые имиджа [Электронный ресурс] / Г. Монахов. — Режим доступа : http://www.monakhov.com.ua/_22.11.2006_imidzh.html
4. Палеха Ю.І. Іміджологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Ю.І. Палеха. — К. : Вид-во Європейського ун-ту, 2005. — 324 с.
5. Панасюк А.Ю. Имидж : энцикл. словарь / А.Ю. Панасюк. — М. : РИПОЛ Классик, 2007. — 768 с.
6. Панасюк А.Ю. Формирование имиджа: стратегия, психотехники, психотехнологии / А.Ю. Панасюк. — М. : Омега-Л, 2007. — 266 с.
7. Хавкіна Л.М. Іміджелогія : навч.-метод. пос. для студ. зі спец. «Журналістика» / Л.М. Хавкіна. — Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2013. — 64 с.

Статья посвящена методическим аспектам рецепции и преподавания студентам-журналистам имиджелогии как весомого компонента и фактора формирования современного социо-коммуникационного пространства.

Ключевые слова: имидж, имиджелогия, социокоммуникационное пространство, журналистика, методология.

The article is devoted to methodical aspects of reception and teaching imageology to students-journalists as an important component and factor of formation of modern socio-communicative environment.

Key words: image, imageology, socio-communicative environment, journalism, methodology.

CIEMNA TEOFANIA DOSTOJEWSKIEGO W ŚWIETLE ETNOGENETYCZNYM

Artykuł przedstawia słowiański dualizm teologiczny w wybranych utworach literatury w ujęciu historycznym. Autor ukazuje słowiańską skłonność do inwersji teologicznej. Ujawnia się ona w widzeniu świata jako dzieła demiurga oraz w eksterioryzacji dobrego Boga w przestrzeni a-kosmicznej, gdzie przebywa on zwolniony od odpowiedzialności za kosmiczne zło. Wszechświat ten, oddany władzy Złego, rodzi słowiański uraz do tego co cielesne i materialne. Autor pracy dowodzi, że awersja ta, rodząc następnie indolencję wobec świata materii (manichejskiej hyle), paraliżuje zdolność Słowian do czynienia sobie ziemi demiurga poddaną.

Słowa kluczowe: Bóg, inwersja, dualizm, ciało, materia, uraz, kompleks, bunt, afirmacja.

Uwagi wstępne: o wpływie zaratusztrianizmu na judaizm i chrześcijaństwo

Wierzenia zaratusztriańskie wpłynęły na główne idee religijne *Starego* i *Nowego Testamentu*. Alfonso M. di Nola stwierdził, że w teologii jednak radykalny dualizm Arymana i Oromaza ulegał wpływowi judaistycznego monoteizmu. Przewyciężenie przez Żydów irańskiego dualizmu teologicznego nastąpiło w niewoli babilońskiej. Była to religijna rewolucja, bo Żydzi wiarę w jednego Boga ogłosili wiarą w Boga Jedyne, wiarą w Stwórcę świata *ex nihilo*. Świadczy o tym teofania zawarta w księgach *Starego Testamentu*. Dlatego dualizm teologiczny w *Nowym Testamencie* nie nabrał irańskiego (radykalnego) charakteru. Pod wpływem żydowskiego monoteizmu w *Nowym Testamencie* pojawił się „umiarkowany dualizm”: „Już angelologia późnożydowska otrzymywała wyraźne sugestie od tradycji irańskiej; przenoszą się one na nowotestamentowego diabła akcentując umiarkowany dualizm, którego dawna kultura hebrajska nie znała” [10, 167]. Według Alfonso M. di Noli w nowotestamentowym obrazie diabła nastąpiła transformacja idei autonomicznego i mocnego zła w kierunku jego podrzędności wobec monoteistycznego Boga. Wprawdzie wpływ starotestamentowego monoteizmu redukował oddziaływanie irańskie, ale go nie zlikwidował. W *Nowym Testamencie* dualizm o antyświatowym charakterze najpełniejszy wyraz znalazł w pismach św. Pawła. W Pawłowej nauce o zbawieniu uderza radykalny antagonizm ducha i ciała: „Zapewniam was, bracia, że ciało i krew nie mogą osiąść Królestwa Bożego, i że to, co zniszczalne, nie może mieć dziedzictwa w tym, co niezniszczalne” [11, 1305]. Według Kurta Rudolpha jest to „koncepcja cielesności, wyraźnie obecna w kręgu gnozy” [13, 170]⁹. Dualizmowi

⁹ Rudolph wyjaśnia pojęcie zmartwychwstania za życia. „Paweł — tym bardziej zaś jego uczniowie — z pewnością konfrontował się już z gnostycką wykładnią nadziei zbawienia, o czym świadczy 2. List do Tymoteusza. Zgodnie z jego treścią istnieli chrześcijanie, którzy twierdzili, „że zmartwychwstanie już nastąpiło”. Bez wątpienia autor ma tu na myśli gnostyckie rozumienie tej nauki, które „wyzwolenie duszy” dzięki poznaniu interpretowało jako akt „zmartwychwstania zmarłych” (tzn.

ducha i ciała w teologii Pawłowej odpowiada dualizm Boga i Diabła. Dualizm ten ustanawiają „pewne wątki gnostyckie (teoria eonów i Księcia tego świata” [10, 167].

O wpływie zaratusztrianizmu na Słowiańszczyznę

Wpływ zaratusztrianizmu na *Biblię*, a poprzez judaizm i chrześcijaństwo nawarstwianie się dualistycznych wątków w kulturze ludów chrystianizowanych na wschodzie Europy, stawia przed komparatystyką mitologiczną zagadnienie pierwotnego (przedchrześcijańskiego) wpływu wierzeń irańskich na mitologię Słowian. Odwołajmy się do kluczowej tezy Mary Boyce w pracy *Zaratusztrianie*. Ukazuje ona jak religia zaratusztriańska (mazdajska), skodyfikowana w świętej księdze *Awesta*, wpłynęła na Żydów już w okresie ich niewoli babilońskiej. Do rozpowszechnienia się wierzeń irańskich wśród Żydów przyczynił się edykt władcy perskiego, wyznawcy religii Zaratusztry Cyrusa Wielkiego (od ok. 550 p. n.e.), który przywracał im wolność wraz z możliwością powrotu do Palestyny. Cyrus Wielki stał się dla Żydów mężem opatrnościowym. W świetle komparatystyki religioznawczej Boyce wyjaśniają się związki pomiędzy zaratusztrianizmem a judaizmem. Jej praca daje także podstawę twierdzeniu, że także ludy słowiańskie znalazły się pod wpływem wierzeń i idei religijnych Iranów, bowiem pod wpływem tym znalazły się nie tylko religie narodów imperium perskiego, ale również narodów z nim sąsiadujących, przez co „wiele podstawowych doktryn Zaratusztry rozpowszechniło się po całym obszarze od Egiptu do Morza Czarnego. Należały do nich następujące nauki: że istnieje najwyższy Bóg, który jest Stwórcą, że istnieje przeciwstawiająca się mu zła siła, pozostająca poza jego kontrolą; że najwyższy Bóg wyemanował liczne niższe istoty boskie, aby pomagały mu w walce z tą siłą; że stworzył

nie wiedzących)”. Ibidem. W świetle powyższego temat zmartwychwstania za życia, upragnionego np. przez Kiriłłowa w *Biesach*, w twórczości Dostojewskiego zyskuje wykładnie gnostycką.

on ten świat celowo; że świat w obecnej formie będzie miał koniec; że koniec ten zostanie zapowiedziany przez nadejście kosmicznego zbawiciela, który pomoże w jego nadejściu; że tymczasem istnieje niebo i piekło wraz z indywidualnym sądem decydującym o losie każdej duszy po śmierci; że przy końcu świata nastąpi zmartwychwstanie i Sąd Ostateczny, po którym nieprawi zostaną unicestwieni; że następnie na ziemi nastanie królestwo Boga, do którego sprawiedliwi wejdą, jak do ogrodu (perskie określenie raju) i będą tam wiecznie szczęśliwi w obecności Boga, sami nieśmiertelni ciałem i duszą” [1, 107]. Jak dowodzą historycy religii na zamieszkiwane przez Słowian Stepy Pontyjskie — od M. Kaspijskiego po północne wybrzeże M. Czarnego — dualne wierzenia rozprzestrzeniały ludy irańskie Scytowie, Sarmaci i inne. Jest to o tyle istotne, że dualne wątki irańskie ułatwiają później absorpcję *Starego i Nowego Testamentu* na obszarze Słowiańszczyzny.

Komparatyka etnogenetyczna

Ustalenia historyczne o sąsiedowaniu ludów słowiańskich z Iranami otwierają etnogenetyczną perspektywę komparatystyczną. Zdaniem Aleksandra Gieysztor wpływy irańskie na Słowian są wynikiem “dawnego i długiego sąsiedztwa w strefie położonej na północ od Morza Czarnego, sąsiedztwa przerwano dopiero w pierwszych stuleciach naszej ery. Prасłowianie graniczyli tam w II tysiącleciu p.n. e. z dość zróżnicowaną wspólnotą językową irańskoscytyjską” [7, 71]. Dlatego — stwierdził Gieysztor — zachowane w podaniach ludowych opowieści teogoniczna, kosmogoniczna i antropogeniczna Słowian “wyraźnie różnią się od tradycji biblijnych i śródziemnomorskich, stanowią cechę szczególną Europy Wschodniej i Południowej, podczas gdy w Zachodniej mit biblijny wyparł z kultury tradycyjnej inne poglądy na genezę świata” [7, 159]. Cała Słowiańszczyzna znalazła się pod wpływem mitologii irańskiej: “W mitach euroazjatyckich Bóg unosi się nad wodami, ale musi uciekać się do pomocy diabła, aby dokonać dzieła stworzenia, które tak męczy Stwórcę, że zasypia, a po walce ze swym antagonistą odchodzi w niebiosa jakby na wiekiwsteczne wczasowanie, co łączy tę postać z *deus otiosus*, dobrze znanym w religioznawstwie porównawczym” [7, 159]¹⁰.

Irańskie podłoże słowiańskiego dualizmu

Religioznawstwo komparatystyczne wyjaśnia nie tylko transformację radykalnego dualizmu (teologicznego, kosmogonicznego, antropogenicznego i eschatologicznego) w judaizmie, ale również wpływ (wraz

z różnymi wierzeniami irańskimi) na Słowian. Wyjaśnia dwojaki wpływ zaratusztrianizmu na ludy słowiańskie: bezpośredni i pośredni — poprzez wpływ zaratusztrianizmu na judaizm i chrześcijaństwo. Ze względu na podatność irańskiego podłoża Słowiańszczyzny ten pośredni i wtórny wpływ możemy nazwać reaktywnym.

Z komparatystycznego punktu widzenia dualizm słowiański i zachodni (judeo-chrześcijański) stanowią odmienne podłoże dla idei sekt gnostyckich. Szerzą się one szczególnie w łonie wschodniego chrześcijaństwa przyjętego przez Ruś w roku 988. Reaktywne podłoże etnogenetyczne (staroirańskie) czyni idee irańsko-gnostyckiego dualizmu niezwykle nośnymi. Pewne wątki gnostyckie (dualizm ducha i ciała, *apokatastasis*) wpływają na wschodnie chrześcijaństwo poprzez pisma ojców kościoła na przykład Orygenes. Właśnie w ujęciu religioznawstwa komparatystycznego Słowiańszczyzna jawi się jako podatna na idee dualizmu, które uzyskują w jej łonie radykalnie antyświatowy charakter — świat jest zły, bo włada nim wielki Antagonista Boga. Wierzenie to odnajduje wyraz artystyczny, a zwłaszcza literacki.

Słowiański manicheizm

W świetle irańskiej etnogenezy Słowiańszczyzny wyjaśnia się szczególna absorpcja dualnych wątków chrześcijaństwa, wyjątkowa podatność na idee wschodniego chrześcijaństwa, a także jej otwartość na idee średniowiecznego manicheizmu. Jak wiadomo religia Maniego, poczynając od III wieku n. e., jeszcze silniej niż gnoza gnostycyzmów (jak wspomniano genetycznie związanych z zaratusztrianizmem) rozprzestrzeniła się w basenie Morza Śródziemnego, w Azji Mniejszej i Środkowej — aż po Chiny. Manicheizm (jak zaratusztrianizm) prześladowany przez chrześcijan i mahometan przetrwał w wierzeniach pryscylian, paulicjan, bogomilów, katarów i albigensów. Przekazany paulicjanom na terenie chrześcijańskiej Armenii i Azerbejdżanu znalazł wyznawców wśród Słowian południowych. Wykształceni kapłani bułgarscy sprawujący liturgię w Ochrydzie, byli często manichejczykami — a jak wiadomo liturgia trafiła na Ruś z Ochrydy. Tą drogą na pokłady relikwów wierzeń staroirańskich nawarstwiły się, poza wpływami gnostyckimi, również wpływy bogomilskie, czyli słowiańsko-manichejskie. Idee skrajnego dualizmu ponownie znalazły tu podatny grunt zasilając wschodnie sekciarstwo, a poprzez sekciarstwo prawosławie, zaś poprzez prawosławie na słowiańską mentalność, myśl, idee w państwo wcielane — wyrażane w literaturze.

Słowiańskie chrześcijaństwo

Komparatystyczne wyjaśnienie procesów religijnych w łonie Słowiańszczyzny na podłożu działania religii dualistycznych i monoteistycznych tłumaczy szczególnie u Słowian sposób adaptacji chrześcijaństwa. W świetle irańskiej etnogenezy Słowian, czyli

¹⁰ Świat staje się domeną Złego ponieważ Bóg się od świata odsuwa: “Pradawne bóstwo transcendentne nieba staje się pasywne, oddalone od ludzi, zamieszkuje niebo, nadal jest wszechwiedzące, okazuje czasem swój gniew i rzuca gromy, ale daje się zastępować przez inne bóstwa, które przejmują rządy nad niebem i ziemią, przyrodą i społecznością ludzką” [7, 159].

dualizmu teologicznego oddającego panowanie nad światem Arymanowi, w świetle wpływów sekciarstwa wschodniego (gnostycznego i manichejskiego), w perspektywie wpływu wierzeń dualistycznych bezpośrednio na chrześcijaństwo (jednak wpływu na *Nowy Testament* łagodzonego przez wpływ starotestamentowego monoteizmu) zrozumiała staje się na przykład słowiańska podatność na Pawłową ideę Szatana jako Księcia Tego Świata. W ujęciu komparatystycznym okazuje się, że w ten sposób w chrześcijaństwie Słowian doszedł do głosu i wyraził się archaiczny dualizm teologiczny i kosmogoniczny. „Tradycje starożytnego świata irańskiego przenoszą nas natychmiast na obszary zdominowane przez ową dualistyczną i antagonistyczną wizję kosmosu i dziejów (...) Zasady dobroczynnej, która powołałaby do istnienia kosmos przestaje się nim interesować, przeciwstawia się zasada złowroga albo przynajmniej kapryśna, niestała, chaotyczna” [10, 41]. Stworzenie „jedno pochodzi od Ahura Mazdy, drugie od Arymana” [10, 41]. W perspektywie komparatystycznej otrzymujemy do dualizmu Słowian język dostępu starych religii zaratusztrianizmu, gnostycyzmu i manicheizmu. Wolno nam uwzględniać wpływ na chrześcijaństwo Słowian zaratusztriańskiego Arymana, gnostycznego Demiurga, manichejskiego Archonta Ciemności, Pawłowego Szatana — Księcia Tego Świata. Jest to język mitologii i żywej religii. Nazwiemy go *językiem adekwatnym* wobec słowiańskiego dualizmu teologicznego, ponieważ pozwala on relikty dawnych wierzeń uobecniać w literaturach słowiańskich badać jako takie (jako mityczne).

Ciemna teofania

Ujęciu komparatystycznemu zawdzięczamy uwyraźnienie podatności Słowiańszczyzny na idee antagonizmu teogonicznego, a co za tym idzie dualizmu kosmogonicznego, antropogenicznego i eschatologicznego. Przyjrzyjmy się słowiańskiej wizji świata i człowieka w związku z dualizmem teologicznym Słowian w dziełach Fiodora Dostojewskiego. Jeżeli przebijają się w nich relikty mitologiczne proveniencji irańskiej, to mitologie radykalnie anyświatowego dualizmu wolno uznać za adekwatny klucz do dzieł literatury Słowian.

Dobrze znana z relacji Anny Dostojewskiej jest ciemna teofania Fiodora Dostojewskiego w Bazylei pod wpływem obrazu Hansa Holbeina Młodsze *Ciało martwego Chrystusa w grobie (Christi im Grabe)* [zob.12]. Jest to obraz z 1521 roku, przedstawia ciało Chrystusa, zwłoki Chrystusa, można powiedzieć trupa Chrystusa w grobie. Holbein miał za model ciało samobójcy, które wydobyto z Renu. Położenie Chrystusa jest poziome (rozmiary obrazu: wysokość 30,7 cm., długość 2,00 m., ujęcie jakby zdjęto boczną deskę trumny, ukazuje prawy profil leżącego). Chrystus jest ascetyczny, wychudzony, inaczej niż na innych obrazach Holbeina w albumie profesora Uniwersytetu w Bazylei Hansa Reinhardta — gdzie

jest masywnie zbudowany. Rozciągnięty horyzontalnie Chrystus ma oczy i usta półotwarte, włosy rozrzucone do tyłu w bezładzie, brodę sterczącą — jakby przyrosła po śmierci i zeszywniała. Rana po przebiciu boku jest widoczna. Anna Dostojewska relacjonując zwiedzanie muzeum podczas pobytu w Bazylei od 24 lipca do 12 sierpnia 1967 roku napisała: „ciało Chrystusa jest wychudłe. Widać kości i żebra. Ręce i nogi są przebite na wylot, rozpuchnięte i posiniałe jak u trupa, który już się zaczął rozkładać. Twarz jego jest również straszliwie udrecona. Oczy są półotwarte, ale nic nie widzą i nic nie wyrażają. Nos, usta i podbródek są sine. Jest bardzo podobny do prawdziwego trupa, że nigdy bym nie została z nim w jednym pokoju. Dajmy na to, że to jest niezwykle prawdziwe, ale zupełnie nieestetyczne. We mnie wzbudziło tylko obrzydzenie i jakiś strach” [4, 405]¹¹. Autorka *Dzienników* uwieczniła także reakcję Dostojewskiego na dzieło niemieckiego malarza: „Fiedią wstrząsnęło do tego stopnia, że stwierdził, iż Holbein jest niezwykle artystą i poetą” (...) Fiedia zachwycał się tym obrazem. Chcąc oglądać go z bliska wszedł na krzesło” [4, 492].

Słowiański manicheizm

Teofania bazylejska znalazła wyraz w teologii dzieł Dostojewskiego. Zdaniem Stefana Chwina „Ślady tego przeżycia znajdujemy w *Idiocie i Biesach*” [2, 405]. Podłoże irańskiego dualizmu Słowian stanowi przesłankę do rozważenia uwagi Czesława Miłosza: „obietującym polem badań byłby Dostojewski jako powieściopisarz odradzającego się manicheizmu” [8, 310]. W perspektywie etnogenetycznej możemy się spodziewać reliktyw irańskiego dualizmu również w innych dziełach Dostojewskiego. Reperkusje bazylejskiej teofanii odnajdujemy przede wszystkim w *Braciach Karamazow* — w medytacji Aloszy nad rozkładem ciała świętego starca Zosimy. Ciemna teofania Dostojewskiego obecna jest przede wszystkim w dualnej strukturze wizji świata i człowieka Dostojewskiego i jego bohaterów. Spotkanie z obrazem Holebeina było jej przejawieniem, ale nie narodzeniem. Światopogląd antyświatowego dualizmu manifestuje w poglądach bohaterów jego powieści na Boga, człowieka, przyrodę i Koniec ludzkości. Jeżeli natura jawi się im jako diabelski wodewil, którego aktorem jest człowiek, stanowią w świecie powieściowych bohaterów *porte parole* autora: „Dostojewski należy już do innego okresu i jego główni bohaterowie, inteligenci-rezonerzy, cierpią na brak tej uładowanej ziemi-ogrodu, który w *Panu Tadeuszu* występuje w całej swojej krasie. Podobnie zresztą jak ich poprzednicy, Oniegin Puszkina i Pieczorin Lermontowa, są oni mieszkańcami Infernalnego Miasta, krainy wydziedziczenia i każdy z nich zmienia się stopniowo w *Spectre*, upiora wyabstrahowanego intelektu. Człowiek z Podziemia,

¹¹ Cyt za: Chwin S. *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* [3, 491].

Raskolnikow, Ippolit Tierentiew, Stawrogin, Kiryłłow, Iwan Karamazow są zarazem krwią z krwi, kością z kości ich twórcy” [9, 134].

W *Idiocie* ekfrazą jest wariacją na temat obrazu w Bazylei. Wskazówką do identyfikacji obrazu Holbeina jako tego, który miał Dostojewski w pamięci, jest usytuowanie w mieszkaniu Rogożyna. Obraz wisi nad drzwiami. Skoro obraz wisi nad drzwiami, świadczy to o formacie kopii dzieła — niskim i podłużnym. W opisie Hipolita Tierentiewa zgadza się, że oblicze Chrystusa “nie ma nawet śladu piękności”, “jest tu tylko natura i naprawdę taki powinien być trup po tylu mękach”, “oczy otwarte”, “wielkie, odsłonięte białka oczu świecą jakimś martwym, szklanym odbłaskiem”. Ponieważ tytuł obrazu Holbeina pozwala się tłumaczyć *Trup Chrystusa w grobie*, trafne jest użycie przez Hipolita słowa trup w zwrotach “kiedy się patrzy na tego trupa”, “patrzac na takiego trupa”. W opisie Hipolita, obok innych jeszcze analogii, uderzające są niepodobieństwa do obrazu w Bazylei, na przykład o twarzy “okropnie pobitej, spuchniętej, pokrytej straszliwymi, nabrzmiałymi, skrwawionymi sińcami”, mówi on, że “zachowała w sobie bardzo dużo życia, ciepła” [6, 456]. Dostojewski nie wymieniając w *Idiocie* tytułu dzieła Holbeina rozwiązał sobie ręce. Nie musiał dawać opisu konkretnego obrazu malarstwa (ekfrazy), ale mógł dostosować opis do filozofii natury, której emblematem jest tarantula, upostaciowaniem okrutny Rogożyn. Reminiscencją dualistycznej teofanii Dostojewskiego są słowa Hipolita o potędze władztwa materii i ciała. Jak manichejczycy odnajduje on naturze materialną postać demonicznej *hyle*: “Patrzacemu na ten obraz przyroda wydaje

się jakąś olbrzymia nieubłaganą i niemą bestią albo, właściwiej mówiąc, o wiele właściwiej, chociaż bardzo dziwnie — jakąś ogromną maszyną najnowszej konstrukcji, która bezmyślnie schwytała w swoje tryby, zmiadździła i wchłonęła w siebie, niema i obojętna, wielką i nieocenioną Istotę” [6, 457]. Dostojewski odtwarzając inwazję reliktovej podświadomości Hipolita rozwija problem braku języka. Jako chrześcijanin pozbawiony dualnej mitografii jest bezradny wobec napierających treści ze sfery kolektywnej niepamięci. Mówi: “Obraz ten właśnie jak gdyby wyraża pojęcie o mrocznej, zuchwałej i bezmyślnie wiekuiestej sile, której wszystko podlega” [6, 457]. W widzeniu odnajduje emblematyczny ekwiwalent dualizmu Chrystusa i bestii natury — “ciemnej, głuchej i wszechwładnej istoty”. Ku jego oburzeniu jest nim tarantula. Rozpoznanie to decydująco wpłynęło na “ostatnie postanowienie” Hipolita o targnięciu się na własne życie. Natura jako machina ujawnia bohaterem Dostojewskiego — jak jemu objawiła przed obrazem — swoją piekielność. Mógłby on powiedzieć za N.N w *Dzienniku pisarza*: “A ponieważ przyrody zniszczyć nie mogę — niszczę samego siebie, wyłącznie z odrazy do znoszenia tyranii, w której nie istnieje winny” [5, 284].

Nowożytny poglądy na przyrodę (darwinizm) zapładniają dualistyczną wizję świata i człowieka rosyjskich kontestatorów. Reaktywują reliktovej pokłady wierzeń słowiańskich. Dualizm teologiczny w pojęciach Arymana, Złego Demiurga, Archonta Ciemności daje nam dostęp do rudymenarnego doświadczenia egzystencji przez Dostojewskiego i jego bohaterów.

LITERATURA

1. Boyce M. Zaratusztrianie. Wiara i życie, przeł. Z. Józefowicz-Czabak i B.J. Korzeniowski, Łódź, 1988.
2. Chwin S. Samobójstwo i “grzech istnienia”, Gdańsk (bez roku wydania).
3. Chwin S. Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni, Gdańsk (bez roku wydania).
4. Dostojewska A. Mój biedny Fiedia. Dziennik. Przełożył oraz wstępem i komentarzem opatrzył Ryszard Przybylski, Warszawa, 1971.
5. Dostojewski F. Dziennik pisarza 1876, t. II, przeł. M. Leśniewska, Warszawa, 1982.
6. Dostojewski F. Idiota, tłum. J. Jędrzejewicza, Warszawa, 1979.
7. Gieysztor A. Mitologia Słowian, oprac. A. Pięniądź, Warszawa, 2006.
8. Miłosz Cz. Zaczynając od moich ulic, Wrocław, 1990.
9. Miłosz Cz. Ziemia Ulro, Warszawa, 1982.
10. di Nola Alfonso M., Diabeł, przeł. I. Kania, Kraków, 1997.
11. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, oprac. Zespół Biblistów Polskich, wyd. 2, Poznań, 1971.
12. Reinhardt H. Holbein, Berlin (bez roku wydania).
13. Rudolph K. Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej, Kraków, 1995.

У статті представлено історичний підхід до слов'янського теологічного дуалізму на основі обраних літературних творів. Автор показує слов'янську схильність до теологічної інверсії. Вона виявляється у розумінні світу як витвору деміурга, а також в екстеріоризації хорошого Бога у позакосмічний простір, де він перебуває, позбавлений відповідальності за космічне зло. Цей всесвіт, переданий у владу зла, породжує слов'янське негативне ставлення до того, що є тілесним і матеріальним. Автор роботи доводить, що ця відраза, породжуючи потім інерцію

стосовно всього матеріального світу (в маніхействі — hyle), відбирає у слов'ян здібність до володіння і підпорядкування собі землі деміурга.

Ключові слова: Бог, інверсія, дуалізм, тіло, матерія, відраза, комплекс, бунт, схвалення.

The article presents historical approach to Slavic theological dualism on the basis of selected literary works. The author shows tendency of the Slavs to the theological inversion. It is revealed in understanding the world as demiurge's work as well as exteriorisation of the good God in the non-cosmic space where he exists and is freed from the responsibility for the cosmic evil. The universe, which is handed over under the power of the Evil, gives rise to the Slavic trauma towards the physical and material nature. The author of the article proves that this aversion, which later gives rise to the indolence towards the world of the matter (in Manichaeism — hyle), paralyses the ability of Slavs to own and subjugate demiurge's land.

Key words: Bog, inversion, dualism, body, matter, trauma, complex, rebellion, affirmation.

Feliks Tomaszewski

IZAAK EMMANUIŁOWICZ BABEL I GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI¹²

Artykuł prezentuje związki literackie Izaaka Emmanuiłowicza Babla oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który w 1962 roku opublikował w paryskiej "Kulturze" duży szkic poświęcony twórczości autora Armii konnej. Nazwisko Babla pojawia się także wielokrotnie w dziennikach Grudzińskiego. Były to zazwyczaj zdawkowe wzmianki, pojawiające się zwykle w kontekście innych pisarzy, a także szerzej: problematyki rozliczeń z okresem wojny. Autor, gromadząc te tropy i rozproszone odniesienia, buduje obraz dość złożonego stosunku Herlinga-Grudzińskiego do Izaaka Babla. Wynika z niego jasno, że odeski pisarz był bardzo bliski Grudzińskiemu, który świetnie rozumiał i tłumaczył jego twórczość na długo przed tym, gdy stał się on szerzej znany w Polsce.

Słowa kluczowe: Izaak Babel, Gustaw Herling-Grudziński, totalitaryzm, literatura, autor.

W pierwszym tomie *Dziennika pisane-go nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zawierającego fragmenty dawnych dzienników i zapiski z lat 1971–1972, Izaak Babel się nie pojawia [zob. 25]. Nie znajdziemy także uwag o nim lub o jego pisarstwie w dziennikowych zapiskach z lat 1973–1979 [zob. 26]. W kolejnym tomie — gromadzącym zapiski z lat 1980–1983 — Babel zostaje wspomniany w zapisie sporządzonym 6 października 1980 roku, w którym Herling-Grudziński stara się wyjaśnić, że jego tak częste powroty do głębszych powinowactw ideologicznych między faszyzmem a komunizmem nie są wynikiem osobistej manii czy obsesji, ile przekonania, że zbadanie tych powinowactw pozwoli dotrzeć do "jądra współczesnego 'fenomenu totalitarnego'" [27, 74, zapis: 6 października 1980, b. m.]. Zapłonem dziennikowych refleksji jest szkic Aleksandra Niekricza zatytułowany *Stalin i hitlerowskie Niemcy*¹³. Porównanie przez Herlinga-Grudzińskiego komunizmu i nazizmu

ma charakter utożsamienia. Tak chyba należy rozumieć komentarz, którym opatrzona zostaje śmierć Karola Radka — i dla Niekricza, i dla Grudzińskiego Radek jest jedną z modelowych postaci symbolizujących przerastanie komunizmu nazizmem — "wolał może razy współwięźniów od likwidacji z rąk "wspaniałych, natchnionych chłopców w skórzanych kurtkach" (ze swastyką czy sierpem i młotem w klapach)" [27, 76]. Dopełnieniem komentarza do ścisłych związzków między komunizmem a nazizmem zilustrowanych pogmatwanymi losami Karola Radka — małego Sobelzona ze Lwowa — jest następująca uwaga: "Żywot Radka: byłby pasjonujący, gdyby napisała go, powiedzmy, bez hamulców i ostrożności, spółka autorska Erenburg-Babel" [27, 76]. Niech nie zwiędzie nas lapidarność tej — sporządzonej pod koniec 1980 roku — refleksji. Szczątkowe informacje o dwuosobowej autorskiej spółce oraz napomknięcie o "hamulcach" i "ostrożności" mają swoją wagę. Znaczący jest nie tylko wybór spółki, ale i dobór tworzących ją osób, znaczące jest podkreślenie, że warunkiem koniecznym jakości pisarskiego wyrobu (pasjonujący żywot!) tego duetu jest odrzucenie wewnętrznych zahamowań i ostrożności. Dokonujący takiego wyboru

¹² Prezentowany szkic jest fragmentem większej całości zatytułowanej *Izaak Babel w czterech odsłonach (polskich)*.

¹³ Zob.: Некрич А.М. *Сталин и нацистская Германия* [43], cyt za: Электронная библиотека RoyalLib.Ru.

i formułujący taką uwagę musiał dość dobrze orientować się w realiach ogrodzonego drutami świata. Herling-Grudziński — więzień sowieckich łagrów — taką osobą był, a poza tym już w 1962 roku opublikował w paryskiej „Kulturze” duży szkic o twórczości Izaaka Babla [zob. 22, 53–76].

Pisany z myślą o polskim czytelniku wieloczęściowy szkic Herlinga-Grudzińskiego — pisarz wspomina wydany w 1927 roku przez wydawnictwo „Rój” wybór prozy rosyjskiej, zawierający sporą liczbę utworów Babla, ale jest przekonany, że w roku 1962 polscy czytelnicy jeszcze niewiele wiedzą o autorze *Armii konnej* — otwiera częśćka zatytułowana *Curriculum vitae* [23, 331–336], będąca prawie w całości przytoczeniem przetłumaczonej noty biograficznej, którą Renato Poggioli opatrzył włoski wybór (współautorem tłumaczeń był Franco Lucentini) opowiadań zebranych Izaaka Babla [zob. 10]. Herling-Grudziński Poggiolego ceni niezwykle wysoko — sporządził „tak wzorowy rys biograficzny autora *Konarmii*, że szkoda czasu na dublowanie” [23, 331] — ale ma także świadomość braków faktograficznych i niedokładności eksplikacyjnych w przedstawionym przez włoskiego rusycystę opisie życia Babla. Jest przekonany, że nie tylko wystarczy „zacytować tę notę”, należy „rozszerzyć jej zakończenie o to wszystko, czego Poggioli nie mógł jeszcze wiedzieć, gdy ją pisał” [23, 331]. Mimo, że szkic Herlinga-Grudzińskiego i wstęp Poggiolego dzieli zaledwie kilka lat, przyrost informacji — dopowiedzeń i sprostowań — o losach Babla jest dość znaczny. Bo też ten okres, to nie tylko rewelacje XX Zjazdu KPZR w lutym 1956 roku¹⁴ i samobójczy strzał Aleksandra Fadijewa w maju tegoż roku, to uchylanie przez władze prokuratorskie w wielu krajach bloku sowieckiego wymierzonych w czasach stalinowskiego terroru kar i rehabilitacje „niesłusznie” zabitych.

Herling-Grudziński już na początku 1955 roku dość krytycznie wypowiadał się o *Odwilży* Ilji Erenburga — pisarskiej przypowieściowej wykładni mechanizmów następujących zmian i symbolicznego literackiego komentarza do następujących przemian [zob. 28, 2]. Rok później powróci do „odwilżowej” problematyki w artykule opatrzonym równie znaczącym tytułem *Roztopy* [29, 1–2]. Tym razem interesowały go będą polskie reakcje na zainicjowaną na Wschodzie odwilż, ale oglądowi — niezwykle krytycznemu — podda także kolejny tom *Odwilży* Erenburga i skomentuje istotę przemian w państwie radzieckim. Ale najważniejsze wydają się w tym artykule wypowiedzi mające charakter pozbawiających złudzeń uogólnień. „Nie chodzi o to — czytamy — że się wyciąga z grobów zamordowanych. Nie chodzi o to, na przykład, że toczy się w tej chwili proces rehabilitacyjny Meyerholda. Znacznie ważniejszy jest fakt,

że uchował się i pozostał w jakimś stopniu wierny swemu mistrzowi uczeń Meyerholda Jutkiewicz. Nie chodzi o to, że rehabilituje się Babiela (! — F.T.) i zamierza zrehabilitować Pilniaka [...]. Stokroć ważniejszy jest fakt, że zaledwie odtrąbiono na ‘spocznij’, na scenę wjechał dramat młodego i nikomu nie znanego pisarza sowieckiego Olieszina *Odna*”¹⁵. Wskazanie na obecność zaskakujących przewartościowań w odwilżowym procesie — ekshumacje i teatralne premiery, znani umarli zasłanianii nikomu nie znanymi żywymi, Meyerhold zastąpiony Siergiejem Jutkiewiczem, Babel i Pilniak zastąpieni Olieszinem, itd. — mogłoby być dość enigmatyczne, ale dopowiedź Herlinga-Grudzińskiego pozbawia wszelkich złudzeń¹⁶. Zmieniło się wiele, ale podstawowy, główny scenariusz pozostał chyba bez zmian. Wiadomo, kto „odtrąbił na spocznij”, wiadomo, kto dmie w trąby teraz. Zresztą, już w lutym 1955 roku — komentując zdjęcie z afisza odwilżowych *Gości (Iocmu)* Leonida Zorina — twardo stwierdzał: „Postalinowska odwilż już się skończyła” [28, 2]. Wymienienie Babla, jako jednego z „elementów” odwilżowego procesu jest — jeżeli uzmysłowimy sobie rozmiary galaktyki niesłusznie zabitych — znakiem, że autor *Armii konnej* był Grudzińskiemu bardzo bliski.

Informacje, którymi Herling-Grudziński dopełnia *Curriculum vitae* Babla opracowane przez Poggiolego nie są obszerne, ale dość znaczące. Przyjrzyjmy się niektórym z nich. Poggioli wskazuje na rasę, ubóstwo i oddanie sztuce jako czynniki — „trzy przekleństwa” — generujące w życiu odeskiego pisarza permanentną udrękę spowodowaną poczuciem wyobcowania ze świata, ale nadmienia: „Bardziej może jeszcze niż ubóstwo i pochodzenie żydowskie odsuwały go od otoczenia okulary na nosie i książki pod pachą” [23, 332]. Herling-Grudziński nie tylko pozwala sobie na wtrącenie w nawiasie paru „drobiazgów pominiętych przez Poggiolego”, ale nieznacznie modyfikuje prezentowane przez włoskiego rusycystę sądy [23, 332]. Co prawda, nie podważa sugerowanej przez Poggiolego socjalno-egzystencjalnej izolacji autora *Armii konnej* będącej skutkiem odrzucenia zarówno jidysz jak i języka hebrajskiego i sięgnięcie po rosyjski jako język własnych wypowiedzi literackich, ale przywołuje wypowiedź Babla („Jako dziecko, przykuty do Talmudu, pędziłem życie eremity” [23, 332]), która pokazuje,

¹⁵ Tamże; Herling-Grudziński zna treść sztuki Olieszina z recenzji Piero Ottone, moskiewskiego korespondenta „Corriere della Sera”.

¹⁶ „Dramat Olieszina — ironicznie podsumowuje Grudziński — miał być wystawiony w Moskwie 8 marca przez teatr Wachtangowa. „Spadł z afisza” zanim się na niego dostał z przyczyn, których łatwo się domyślić. Dwa prowincjonalne teatry w Władimirze i w Iwanowie zdobyły egzemplarz i zapaliły się do grania. Władimirskie i Iwanowskie władze partyjne wpadły na trop spisku i uderzyły na alarm. Olieszina wezwano z Moskwy żeby się wytłumaczył” — Herling-Grudziński G. *Roztopy* [29, 1].

¹⁴ Myślę o krytycznym wystąpieniu Anastasa Mikojana i tzw. tajnym referacie Nikity Chruszczowa *O kulcie jednostki i jej następstwach*.

że to właśnie kultura żydowska była — przynajmniej w okresie dzieciństwa — zasadniczym czynnikiem wyobcowującym, odsuwającym od świata. Poggioli pomija polskie korzenie Babla, Herling-Grudziński — co zrozumiałe — nie. Dopowiada, że babka Babla ze strony matki wywodziła się “z Polski, używała wyłącznie jidysz i przekręcała słowa rosyjskie” [23, 332]. Poggioli wśród mistrzów odesskiego pisarza wymienia między innymi Rabelais’ego, Flauberta i Maupassanta, Herling-Grudziński tę konstatację akceptuje, ale dopełnia ją uwagą: Babel “w ‘paryskiej’ Odessie — nauczył się francuskiego, i francuszczyźnie zawierzył pierwsze sekretne próby swego pióra” [23, 332]. Poggioli właściwie pomija językowy tygiel, który ukształtował językowy obraz świata Babla, Herling-Grudziński podkreśla: “Od lat chłopięcych Izaak zaczął sobie przyswajać przedziwny amalgamat językowy, [...] z tego wielokrotnego szczepienia powstała proza, uważana za jedną z najpiękniejszych we współczesnej literaturze rosyjskiej” [23, 332]. Zaskakująca metafora, którą posługuje się Herling-Grudziński, jest nie tylko znakiem stylistycznej wirtuozerii autora *Innego Świata*, jest przede wszystkim próbą pośredniego zobrazowania podglebia sztuki pisarskiej Babla i jest znakiem niezwykle wysokiej oceny jego twórczości. Barwny dialekt odesski, jidysz, hebrajski, rosyjski, francuski (myślę — także polski i niemiecki) jak różnorodne odmiany drzew w wielogatunkowym sadzie nie tyle samorzutnie wykształciły formy przejściowe, czy formy mieszane; zwrot “wielokrotne szczepienie” powołuje do istnienia obraz cierpliwego i troskliwego ogrodnika, który poprzez wielokrotne szczepienie nowych językowych zrazów na ustawicznie modyfikowanym językowym pniu stał się twórcą niezwykle mieszanka, “amalgamatu” — odmiany odmian. Babel — ogrodnikiem języka, Babel — twórcą wyjątkowego szczepu, to niezwykle ocena i osoby, i twórczości Izaaka Babla.

Uszczegółowiającą konstatację Poggioloego o wyobcowującej, alienującej roli okularów i namiętności Babla do książek, Herling-Grudziński pozabawia waloru odkrywczości, ale i wzbogaca: “Babel — podkreśla — sam zwykł był mawiać o sobie jako o człowieku, który “ma na nosie okulary, a w duszy jesień” [23, 332–333]. Sformułowanie o okularach na nosie i jesieni w duszy pochodzi z opowiadania *Tak to robiono w Odessie*. Pełni rolę klamry kompozycyjnej, w którą ujęta jest opowieść Arje-Lejba [13, 499]. Herling-Grudziński przywołuje ogołoconą z kontekstu maksymę Arje-Lejba, przytoczmy obszerniejszy fragment, bo wydaje się, że nie tylko natrafimy w nim na jeszcze jeden czynnik wyobcowujący Babla z kolorowej odesskiej wspólnoty, ale odnajdziemy tam także podpowiedź gawędziarza-literata do człowieka, dla którego opowiadanie historii stało się życiową koniecznością. “Otóż — mówił Arje-Lejb — trzeba na chwilę zapomnieć, że na nosie ma się okulary, a w duszy jesień. Niech pan

przestanie awanturować się przy swoim biurku, a jąkać się wśród ludzi. Niech pan sobie wyobrazi na chwilę, że się pan awanturuje na placach, a jąka się na papierze” [13, 499]. Arje-Lejb jest tym, który wie, narrator-bohater opowiadania *Tak to robiono w Odessie* jest tym, który chce wiedzieć. Teza podstawowa opartego na zabawie słowami życiowego nakazu według Arje-Lejba przypomina niemalże chederową zagadkę, równie zagadkowo i tajemniczo brzmi udzielona przez Arje-Lejba rada. Przyjrzyjmy się jej, ale ucieknijmy od fałszerstwa dosłowności i bluźnierstwa dopowiedzi¹⁷.

Herling-Grudziński miał rację, gdy wyrażenie “okulary na nosie a w duszy jesień” łączył z — skutkującą społecznym wykluczeniem — namiętnością Babla do czytania¹⁸. Babel-czytelnik — dzięki wrodzonej “zdolności [...] do przekręcania wszystkich spraw świata, nawet najprostszycy” [16, 558] — nie tylko musiał “rozgrywać z autorem rozmaite gry, zarówno na poziomie językowym, jak na poziomie całości utworu”, nie tylko traktował fikcyjny świat jako miejsce “ucieczki od szarej i często okrutnej codzienności”, nie tylko modyfikował czas akcji i modyfikował cechy biorących w nich udział postaci, ale wpływał także na zdarzenia [34, 174, 193, 205–206]. Rozpalona do granic możliwości wyobraźnia (“awanturowanie się” przy biurku) — chociaż przywabiała słuchaczy, eliminowała Babla ze świata rzeczywistego, sprawiała, że jego uczestnictwo w świecie rzeczywistym było niepełne (“jąkanie się w życiu”).

Sugestia Arje-Lejba, aby “awanturowanie się przy biurku” zastąpić “awanturowaniem się” na placach jest niemożliwa do spełnienia i Arje-Lejb o tym dobrze wie — swoją opowieścią znowu posadził narratora-bohatera za biurkiem, a nie wyprowadził go na plac. Rada Arje-Lejba, aby “awanturowanie się przy biurku” zastąpić “awanturowaniem się” na placach jest możliwa do spełnienia i Arje-Lejb także o tym wie. Jednak tym razem będzie to podpowiedź twórcy innemu twórcy: aby opowiedzieć życie, należy je zobaczyć naprawdę, a nie tylko o nim czytać¹⁹. Dlatego Arje-Lejb będzie podkreślał: “to widziałem

¹⁷ Rabbi Jehuda twierdził “Kto tłumaczy dosłownie, jest fałszerzem, a kto cokolwiek dodaje, bluźni i złorzeczy” — *Z mądrości Talmudu* [40, 94].

¹⁸ W opowiadaniu zatytułowanym *W suterenie* narrator-bohater wyznaje: “Czytałem podczas lekcji, na pauzach, po drodze do domu, w nocy [...]. Przez te książki przegapiłem wszystko w świecie [...]. Nie miałem kolegów. Bo i kto miał chęć zadawać się z takim człowiekiem?..” Ale warto pamiętać, że to wyznanie poprzedza dość niezwykła refleksja: “Chłopak był ze mnie kłamliwy. Brało się to z czytania. Moja wyobraźnia była wiecznie rozpalona” — Babel I. *W suterenie* [16, 557].

¹⁹ Dlatego Arje-Lejb — znaczące jest zarówno utożsamianie przez niego Benia Krzyka i narratora-bohatera jak i nagromadzenie niezwykłych zjawisk i zdarzeń — powie: “Pan jest tygrysem, pan jest lwem, pan jest kotem. Pan może się przespać z ruską kobietą i ruska kobieta będzie po tym zadowolona. Pan ma dwadzieścia pięć lat. Gdyby do nieba i ziemi przytwierdzone były uchwyt, to pan mógłby za te

na własne oczy, oczy Arje-Lejba” [13, 509], bo naoczność jest mocną pieczęcią świadectwa. Babel takiej rady posłuchał — w latach 1930–1931 podróżował po Ukrainie i południu Rosji i zbierał materiały do książki o kolektywizacji, ale o tym na pewno nie wiedział — bo wiedzieć przecież nie mógł — mądry starzec Arje-Lejba.

Kolejna część opublikowanego na początku 1962 roku tekstu nosi tytuł *Aresztowanie, śmierć i „rehabilitacja”* i jest próbą dopowiedzi — pominiętych lub zaprezentowanych przez Poggiolo w sposób niemalże hasłowy — niezwykle istotnych momentów biografii odesskiego pisarza. Wieloczęściowy szkic Herlinga-Grudzińskiego i studium Poggiolo dzieli kilka lat, ale dynamika usuwania białych plam z biografii Babla — pojawiają się nowe fakty, dopowiedzenia, sprostowania — jest zauważalna²⁰. Uwięzienie Babla Poggioli jedynie odnotowuje²¹, Herling-Grudziński moment aresztowania rozbudowuje do rozmiarów niewielkiej, ale dramatycznej sceny, którą poprzedza epickim mikro-wstępem²². W epickim mikro-wstępie nakreślony jest obraz spóźnionego przesilenia zimowo-wiosennego w roku 1939, ale wydaje się, ważniejsza od realiów pogodowo-topograficznych jest obecna w nim wymowa symboliczna²³. Poczynania upersonifikowanego zwiastuna wiosny w walce z “mroźnymi okowami” zimy są słabo widoczne: tempo tajania śniegu (wolno), szybkość topnienia lodowych sopli (wolno), upór — posłużmy się i my personifikacją — trzymającego w “stalowej garści” mrozu (wciąż), pokazują, że Zima nadal jest groźna²⁴. Co prawda, kolejne zdanie zawiera upersonifikowany znak nadziei (“ociągając się i zatrzymując po drodze dla nabrania w piersi pełnego oddechu odwilży, wiosna zbliżała się do Pieriedielkina z każdym dniem” [23, 336]), ale spóźnione przedwiośnie 1939 roku, to nie była dobra pora dla mieszkającego w Pieriedielkinie

uchwyty złapać i przyciągnąć niebo do ziemi” — Babel I. *Tak to robiono w Odessie* [13, 499–500].

²⁰ “Dziś — stwierdza Herling-Grudziński — wiemy już nieco więcej” — Herling-Grudziński G. *Izaak Babel* [23, 336].

²¹ Poggioli w swej nocie napomyka, że Babla aresztowano “u szczytu czystki skierowanej przeciw trockistom”, “podobno za nieostrożny dowcip o Stalinie” [23, 335].

²² W relacji Herlinga-Grudzińskiego pojawia się Pieriedielkino — letniskowa wieś, w której mieszkał Babel w momencie aresztowania — mowa jest o porze i realiach aresztowania, pojawiają się informacje o przebiegu przesłuchania.

²³ “W drugiej połowie maja — pisze Herling-Grudziński — nadeszły wreszcie przedwiośnie — anemiczne, nieśmiałe, ze słońcem przedświecającym rzadko zza burych chmur, z podmuchami ciepła podszytymi opornym ziębem” [23, 336].

²⁴ “Na ogołoconych gałęziach drzew — czytamy — tajały wolno resztki śniegu, z dachów zwisały topniejące wolno sople lodu, na ścieżkach błoto roztopów było wciąż twarde i czerniało tylko gdzieniegdzie jak rozgniecione trupy wron” [23, 336].

Babla, bo — szerzej cały problem ujmując — tamten czas, to nie była dobra pora dla wielu rozrzuconych po różnych miejscach Stalinowskiego imperium. Ta zima tak łatwo nie odpuszczała, a oczekiwana odwilż przysła o wiele za późno. W 1939 roku do drzwi Babla zapukali odziani w czarne skórzane kurtki funkcjonariusze NKWD.

Szkic Herlinga-Grudzińskiego nie jest wolny od drobnych nieściśłości, ale — moglibyśmy przekornie powiedzieć — dziś my także wiemy już nieco więcej. Poggioli aresztowanie Babla umiejscawia w roku 1938, Herling-Grudziński pisze, że NKWD-ści przysli po niego pod “koniec maja, późną nocą” w roku 1939. Naprawdę Babla aresztowano 16 maja 1939 roku. Poggioli jako powód aresztowania podaje nieostrożnie opowiedziany przez Babla dowcip o Stalinie, ale milczy na temat jego treści, Herling-Grudziński pozornie akceptuje sugestię Poggiolo, ale dowcip zastępuje fragmentem przemówienia autora *Konarmii* na pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe pisarzy sowieckich w roku 1934²⁵. Babel — jego wystąpienie przerywały oklaski — miał powiedzieć: “Trzeba nam nowego stylu i nie możemy się go nauczyć ze starych książek. A musimy się go nauczyć. Na jakich tekstach? *À propos* słowa chciałbym wam powiedzieć, że istnieje człowiek, który nie ma specjalnych, zawodowych związków ze słowem, a przecież popatrzcie tylko, jak Stalin wybija młotem swoje mowy, jak żelazne są jego nieliczne, mocarne słowa, jak szanują czytelnika. [...] Nie twierdzą, że należy pisać tak jak Stalin, ale pracować nad słowami tak jak on, to tak, to nasz obowiązek” [23, 337–338]. Według Herlinga-Grudzińskiego przyczyną aresztowania miał być zawarty w tym dwuznacznym fragmencie sarkazm. Aleksander Watt w rozmowie z Czesławem Miłoszem, mocno stanowisko Herlinga-Grudzińskiego kwestionował: “mowy nie ma — przekonywał — żeby na zjeździe w 1934 roku mógł ktoś sobie pozwolić nawet na najbardziej ukryty sarkazm” [38, 262]. Jak było naprawdę, trudno dociec, ale istnieje (sugeruje to komentarz do wystąpienia Babla²⁶) zaskakująca zbieżność wymowy tego fragmentu wystąpienia Babla z wymową napisanego w 1933 roku przez Osipa Mandelsztama wiersza — «*Мы живем, под собою не чуя страны*» — za który ceną była zsyłka i śmierć.

Poggioli pisze, że Babel został zesłany do łagrow i tam — “ponoć w roku 1940 lub 1941” — umarł, “padł ofiarą niedomagań fizycznych i niedostatków życia obozowego”, lub “został rozstrzelany” [23, 335]. Herling-Grudziński — przywołując własne doświadczenia łagrowe — akceptuje wszystkie sugestie Poggiolo i precyzuje jedynie datę śmierci Babla. Ale jego zawierzenie ówczesnym

²⁵ Babel zabrał głos 23 sierpnia 1934 roku na jedenastym, wieczornym posiedzeniu Zjazdu.

²⁶ Zob.: komentarz do: Бабель И. *Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей* (cyt. za: Элек. биб. Royallib.ru) [42].

“urzędowym publikacjom sowieckim” jest przedwczesne. Podane — za “źródłami” — zarówno data śmierci Babla (17 marca 1941 rok), rodzaj tej śmierci i jej miejsce, są nieprawdziwe²⁷, naprawdę Babla zabije strzałem w tył głowy Wasilij Błochin rankiem 27 stycznia 1941, a zrobi to w podziemiach moskiewskiego więzienia na Butyrkach.

W części zatytułowanej *Dwie cenzury* Herling-Grudziński — konfrontując rosyjskie wydanie utworów wybranych Babla z roku 1957 [zob. 41] z warszawskim wyborem prozy Babla z roku 1961 [zob. 14] — tropi i komentuje nie tylko poczynania sowieckiej i polskiej cenzury, ale ustosunkowuje się także do refleksji zawartych zarówno we wstępie napisanym przez Erenburga (edycja moskiewska), jak i konstatacji obecnych we wstępie Pomianowskiego (edycja warszawska). Poczynania urzędników od reglamentacji pożądanej — właściwej! — prawdy słowa pisanego mają różny zakres i różny charakter. Według Herlinga-Grudzińskiego już uwiarygodniająco-konfrontacyjne przywołanie w warszawskim wydaniu oryginalnego tytułu “rehabilitacyjnego” wydania moskiewskiego z 1957 roku (*Избранное*) jest manipulowaniem prawdą, gdyż “zdaje się sugerować, że polski wybór Babla z 1961 roku jest wierną kopią moskiewskiej edycji”, a wierną kopią nie jest. Nie jest, bo polscy cenzorzy nie tylko wiernopoddańczo akceptują okrojone cenzury sowieckiej — Herling-Grudziński określa je mianem “amputacji”²⁸ — ale podwyższają “sowiecką dawkę amputacyjną sześciokrotnie” [23, 340, 342]. Warszawskie wydanie z 1961 roku — konstatuje Herling-Grudziński — jest uboższe od rosyjskiego “oryginału” z roku 1957 aż o 11 opowiadań (pominięto dziewięć opowiadań z tomu *Konarmia* i dwa z cyklu *Opowiadania różne*). Ta detektywistyczna pasja, ta — odkrywa ją styl zapisu — gorączka tropienia śladów cenzury jest zrozumiała — Herling-Grudziński pisarz skazany był w socjalistycznej Polsce na nieistnienie (różnej maści cenzorzy konsekwentnie usuwali jego teksty i nazwisko z pojawiających się na czytelnicznym rynku publikacji) — ale traktowanie wszystkich zestawień, “nieobecności” i pominięć jako wyraźnych tropów obecności urzędników wydziału Orwellovskiego Ministerstwa Prawdy jest chyba zbyt wielkim uogólnieniem.

Interesujące i przekonujące wydają się te fragmenty szkicu, w których Herling-Grudziński usiłuje przybliżyć powody ingerencji cenzorów w teksty Babla. I tak, nieobecność w moskiewskiej edycji z

²⁷ Herling-Grudziński mówiąc o urzędowej publikacji sowieckiej ma na myśli tajny okólnik wysłany w marcu 1954 roku przez Kolegium Wojskowego Sądu Najwyższego ZSRR do prokuratury generalnej KGB i MSW, w którym pojawia się fałszywa informacja o czasie, przyczynach i miejscu śmierci Babla — zob.: Babel I. *Utwory zebrane* [16, 45].

²⁸ W moskiewskiej edycji *Utworów wybranych* Babla brakuje — cenzorska “amputacja” — dwóch opowiadań — *U naszego bałki Machny* oraz *Iwana i Marii*, obecnych jeszcze w moskiewskiej edycji *Opowiadań* z roku 1934.

roku 1957 *Utworów wybranych* dwóch tytułów, które obecne były w *Opowiadaniach* Babla wydanych w Moskwie w roku 1954, dowodzi według niego cenzorskich “oporów natury pruderyjno-moralnej” oraz cenzorskiego lęku przed upublicznieniem zaskakującej hierarchii wartości, której wyznawcą był jeden z oficerów “nieustraszonych” oddziałów Czapajewa [zob. 23, 340–342]. Innymi powodami — według Herlinga-Grudzińskiego — kierowała się cenzura polska. Usunięcie przez warszawskich cenzorów dziewięciu tekstów z *Konnej Armii* jest — jak mówi z gorzką ironią — znakiem cenzorskiej troski “o niezranienie” uczuć patriotycznych i religijnych “czytelnika polskiego” [zob. 23, 343]. Pominięte opowiadania dość dosadnie mówiły “o łupieniu i profanowaniu kościołów katolickich, o mordowaniu polskiej ludności cywilnej przez kozaków Budionnego i żydowskiej ludności cywilnej przez żołnierzy polskich” [zob. 23, 343], a taka prawda w roku 1961 szkodziła zarówno wizerunkowi żołnierza polskiego, jak i wizerunkowi żołnierza sojuszniczej Armii Radzieckiej i uderzała przede wszystkim w krysztalowy wizerunek komunisty-internacjonalisty²⁹.

Akceptuje Herling-Grudziński — chociaż ta akceptacja jest podszyta czytelną ironią — uogólniająco-uwniosłające tezy Erenburga o Bablu, jako “jednym z tych, którzy zapłacili walką, marzeniami i książkami, a potem śmiercią za szczęście przyszłych pokoleń”, ale nie zgadza się na ujednoznacznienie ideologiczne pojawiające się w myśleniu Pomianowskiego (np.: zaliczanie Babla do pisarzy “leninowskiego nurtu dziejów literatury rewolucyjnej” i sztuczne doszukiwanie się w jego twórczości elementów komunistycznego internacjonalizmu) [23, 339–340, 343–344]. Jego gniew na ludzi osładzających gorzkie prawdy Babla, na wszystkich przykrawających twórczość Babla nożycami poprawności politycznej i moralnej stosowności jest tak wielki, że przegradza się miejscami w jawną drwinę³⁰.

Wiele uwagi poświęca Herling-Grudziński opowiadaniom “amputowanym”. Streścił — pisałem o tym wcześniej — zręby fabuły opowiadania *Iwan i Maria* i dopełnił je tłumaczeniem najbardziej istotnych fragmentów, przybliżył opowiadanie *U naszego bałki*

²⁹ Ale już w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku zaczęły ukazywać się prace rosyjskich i polskich historyków mówiące o patologiach i przestępczości obecnych w 1 Armii Konnej — Zob. np.: Smoliński A. *Rozboje, rabunki i pogromy Żydów przez 1 Armię Konną na południu Rosji oraz na Ukrainie i w Polsce w 1920 roku* [36, 267–305].

³⁰ Podsumowując “amputacyjne” poczynania cenzorów polskich pisze: “Podejrzewam, że kolegium cenzorów ‘Czytelnika’, któremu powierzono oczyszczenie polskiego wydania Babla, składało się z kawalera *Virtuti Militari* za rok 1920, z byłego redaktora ‘Rycerza Niepokalanej’ albo co najmniej przedstawiciela klubu poselskiego ‘Znak’, z popa prawosławnego w świeckim przebraniu POP i z rabiną doproszonego na tajną naradę w Warszawie z Izraela” [23, 345].

Machny. Jedną z części jego szkicu — *Los desastres (y la glorias) de la guerra* — jest analizą opowiadania *Żyd Gedali*, bogato ilustrowaną tłumaczonymi przez siebie fragmentami [zob. 23, 345–348]. To zestawienie *Armii Konnej z Los Desastres de la Guerra* — opowiadanie *Żyd Gedali* jest metonimicznym znakiem *Armii Konnej* — jest wartościującym postawieniem prozy Babla obok grafik Francisco Goi, jest wartościującym postawieniem Babla obok Goi. Inna część — w całości jest autorskim tłumaczeniem opowiadania “zakazanego” (*Ilja Isaakowicz i Margarita Prokofiewna*) [zob. 23, 356–359]. Ale to nie wszystko, Herling-Grudziński przygląda się odesskim wymiarom prozy Babla — *Blask i nędza Mołdawanki* [zob. 23, 348–351] — i omawia opublikowane w Mediolanie w 1961 roku listy Babla do matki i siostry [23, 360–364; por. 9]. W szkicu odnajdziemy także część (*Ars poetica*) zawierającą uwagi o sztuce pisarskiej Izaaka Babla [zob. 23, 351–355]. Według Herlinga-Grudzińskiego duchowymi mistrzami Babla byli Guy de Maupassant, Gustaw Flaubert i Nikołaj Wasiljewicz Gogol. Z Maupassantem łączyła Babla uważność dla epizodu, z Flaubertem — uważność dla słowa i stylu, z Gogolem — podszyta tragizmem i groteską uważność dla zwyczajności. Maupassant — uważny i cierpliwy naturalista — z uporem doszukiwał się w każdej zwykłej rzeczy i wydarzeniu elementów niepowtarzalnych i starał się tę dostrzeżoną oryginalność oddać najpełniej, Babel — podkreśla Herling-Grudziński — “gdy przemawiał do jakiegoś epizodu [...], starał się drogą niezliczonych redukcji i uściśleń dotrzeć w nim do twardego jądra, niełamliwego i nie poddającego się więcej grubym obciosaniem; pracował przy tym tak, jakby za każdym razem miał nadzieję uwięzić w kropli wody odbicie całego świata” [23, 354]. Flaubert — mistrz stylu — niezwykle starannie dobierał słowa, wielokrotnie przekształcał pojedyncze frazy czy zdania, Babel — Herling-Grudziński przywołuje obszernie wypowiedzi Babla przekazane przez Konstantego Paustowskiego — potrafił zrobić dwadzieścia dwie redakcje krótkiego opowiadania i jeszcze nie był pewien, “czy ostatnia nadaje się jako druk” [23, 352]. Gogol — mistrz komiczno-ironicznego sposobu opowiadania — finezyjnie łączył to, co w życiu i człowieku komiczne, z tym, co w życiu i człowieku tragiczne, Babel — jak czytamy w innym miejscu szkicu — to pisarz, w którego prozie “widać wątki epicko-heroiczne (surowe, a nawet okrutne, dramatyczne, oschłe, esencjalne), przeplatające się z niewiarygodną naturalnością z wątkami sentymentalno-lirycznymi (tu i ówdzie nie bez barokowej ozdoby oka błyszczącego żartem lub zaskłonego łą)” [23, 348].

Ostatnia, niezwykle emocjonalna część to symboliczny nagrobek, który w 1961 roku pisarzowi odesskiemu stawia pisarz mieszkający w Neapolu³¹. Umieścił na nim cztery napisy: z listu

³¹ W opowiadaniu zatytułowanym *Legenda o nawróconym pustelniku* narrator-bohater wspomina, jak pod koniec lat pięćdziesiątych — “dokładnie w roku 1959” — wygłosił

do matki, z dramatu *Zmierzch*, z Biblii i z opowiadania *Guy de Maupassant* — pisarzowi odesskiemu. “Powinniśmy smuć się tym, co smutne, a wesołość tym, co wesołe” — tak brzmi przesłanie listu do matki. Herling-Grudziński — pisarz, któremu udało się opuścić odrutowane przestrzenie nieludzkiej ziemi, zmarł nocą z 4 na 5 lipca 2000 w Neapolu. 4 września 2011 roku w Odessie — przy skrzyżowaniu ulic Riszeliewskiej i Żukowskiego, naprzeciwko domu rodzinnego pisarza — odsłonięto pomnik Izaaka Babla.

Zawartej w szkicu Herlinga-Grudzińskiego uwagi o słabej (znikomej? żadnej?) znajomości Babla przez polskich odbiorców nie musimy odczytywać jedynie jako krytycznej opinii emigranta o czytelnikach i czytelnictwie w drenowanej socjalizmem Polsce, może ona świadczyć, że wymuszone oddalenie od kraju — przeniesienie w klimatyczną i krajobrazową inność, odsunięcie od źródła ojczyźnego słowa, wyrzucenie poza ojczyźną kulturę i (tak było w przypadku autora *Innego Świata*) wykluczenie z tej kultury — deformuje, chociaż nie musi fałszować uogólniającego spojrzenia. Wykluczenia — czasowego — doświadczył zarówno Babel, jak i Herling-Grudziński. Babel został zrehabilitowany wiele lat po śmierci, Herling-Grudziński “rehabilitacji” doczekał na wiele lat przed śmiercią. Babel wracał — mówi się nawet o kompleksie ćmy — do miejsca, w którym wykluczenie z kultury bardzo często utożsamiane było z wykluczeniem spośród żywych, Herling-Grudziński przez pięćdziesiąt lat nie mógł wrócić do miejsc swego urodzenia i świata swojej młodości.

Wypowiedź Herlinga-Grudzińskiego, skupiona przede wszystkim na rosyjskich, włoskich i polskich wydaniach utworów Babla w latach sześćdziesiątych, pomija różnorodne próby — często wikłane w zaskakujące sąsiedztwa i konteksty — częściowej prezentacji twórczości odesskiego pisarza w Polsce. A nie było ich znowu tak mało. Przyjrzyjmy się obecności Babla na łamach dwóch czasopism: “Życia Literackiego” i “Nowej Kultury”³². Już dnia 16 września 1956 roku — miejscem redakcji pisma był jesz-

w Urbino odczyt w klubie uniwersyteckim: “Mówiłem o nowelach Izaaka Babla, bardzo podówczas we Włoszech czytanych i podziwianych. Po odczycie wywiązała się dyskusja i padały liczne pytania, była północ, kiedy woźny klubu dał do zrozumienia, że pora zamknąć lokal. Wyszliśmy — do końca dotrwało jakieś dziesięć osób — na ciemną ulicę miasteczka, rozmawiając dalej przyciszonymi głosami” — Herling-Grudziński G. *Legenda o nawróconym pustelniku* [24, 313]. To wkraczanie życia do literatury i wdzieranie się literatury do życia. W tekstach Herlinga-Grudzińskiego odnajdziemy więcej śladów obecności Babla — rozmowy z Bablem! — ale szerzej mówię o tym w przygotowywanej rozprawie zatytułowanej *Izaak Babel w czterech odsłonach (polskich)*.

³² Utwory Babla i wypowiedzi o Bable ukazywały się w wielu innych pismach (np.: “Świat”, “Współczesność”, “Twórczość”, “Polityka”, “Film”, “Dialog”) — szerzej piszę o tym w przygotowywanej rozprawie *Izaak Babel w czterech odsłonach (polskich)*.

cze Kraków-Stalinogród! — “Życie Literackie” opublikowało dwa opowiadania Izaaka Babla: *Życiorys Pawliczenki Matwieja Rodionycza* [18, 6] i *Zdradę* [17, 6–7]. Oba teksty poprzedzała informacja od redakcji: “Izaak Babel należy do tych znakomitych pisarzy, których imię przywrócone zostało literaturze radzieckiej w ramach wielkiej akcji rehabilitacyjnej, podjętej po XX Zjeździe. Dzieła tego autora w niedługim czasie ukazać się w ZSRR pod redakcją Ilji Erenburga” [17, 6]. W stylu redakcyjnego dopisku obecne są dawne — jeszcze z czasów stalowego mrozu — formuły, toteż przekornym komentarzem niech będzie fragment zamieszczonego w tym samym numerze artykułu Adama Włodka o Brunonie Jasińskim. Jasiński — pisał Włodek — “Oskarżony o obcość ideową, o kontakty z wrogim wywiadem, wreszcie o “kontrrewolucyjną działalność” — zostaje w 1937 usunięty z partii, aresztowany i skazany bezprawnie na wieloletni pobyt w obozie pracy. Umiera prawdopodobnie w grudniu 1939” [39, 4]. Babel i Jasiński już raz spotkali się na łamach prasy (1930 rok — “Litieraturnaja Gazieta”), w tym — wierzę, że przypadkowym — spotkaniu słychać chichot historii.

W 1959 roku “Życie Literackie” aż trzykrotnie sięgało po utwory Babla. W 7 numerze (z 15 lutego) opublikowano — ozdobione rysunkiem Tadeusza Szygellego — opowiadanie *Wdowa* [15, 7], w numerze 45 (z 8 listopada) opublikowano opowiadanie *Droga* [1, 6–7], które rysunkiem zilustrował Tadeusz Olszewski, w numerze 52 (z 27 grudnia) zamieszczone zostało opowiadanie *Król* [5, 8–10]. Wspomniałem “spotkanie” Babla i Jasińskiego na łamach przedwojennej “Litieraturnoj Gaziety” w 1930 roku, wspomniałem zaskakujące spotkanie obu pisarzy w 38 numerze “Życia Literackiego” z 1956 roku. W 52 numerze “Życia Literackiego” z 1959 roku można dopatrzeć się kolejnych interesujących par. Odnajdziemy w nim zaskakujący tekst Terleckiego, który nie tylko pokazuje odwagę i poświęcenie polskich żołnierzy wyzwalających z rąk niemieckich Ankonę, ale pośrednio jest pochwałą odwagi i poświęcenia żołnierzy II Korpusu [zob. 37, 6]. Herling-Grudziński nie tylko był żołnierzem II Korpusu, nie tylko brał udział w bitwie o Monte Cassino, brał także udział w walkach o Ankonę³³ i w Ankonie wziął ślub z Krystyną Stojanowską — *primo voto* Domańską [zob. 21, 30]. W szkicu Terleckiego nazwisko Herlinga-Grudzińskiego się nie pojawia, ale w jego tekście nie ma także wzmianki o generale Władysławie Andersie. Herling-Grudziński był małym trybem wielkiej wojennej maszyny, Anders był Hetmanem na tej wielkiej wojennej szachownicy, ale zarówno

jeden, jak i drugi, w tamtych latach skazani byli na nieobecność. Jednakże w tym grudniowym numerze “Życia Literackiego” z 1959 roku — wierzę, że taka jest moc literatury — są obecni, chociaż “programowo” pomijani i wpisywani w przemilczenie, i Herling-Grudziński, i Władysław Anders, a obok nich — dzięki “obecności” opowieści Babla o odeskim ślubie Beni Krzyka z Cylą Eichbaum — w jakiś sposób są obecni Izaak Babel i nienazwany jeden z uczestników bitwy o Ankonę, który właśnie w Ankonie — centrum życia II Korpusu — brał ślub. Na koniec odnotujmy, że w roku 1961 w 21 numerze “Życia Literackiego” (z 21 maja) wydrukowano opowiadanie Babla zatytułowane *Śmierć Dołguszowa* [12, 5].

Przejdźmy do “Nowej Kultury” — kolejnego czasopisma z tamtych lat — w której pojawiały się nie tylko utwory Babla, ale i teksty o Bablu. W 1958 roku w 8 numerze “Nowej Kultury” (z 23 lutego) wydrukowane zostało króciutkie opowiadanie *Pryszczepa* [8, 3] oraz — dopełniony fotografią Babla — esej Jerzego Pomianowskiego zatytułowany *Żyd z Odessy* [35, 3, 6]. Tytuł uwag Pomianowskiego jest podwójnie mocny: stemplem słowa potwierdza narodowość i stemplem słowa potwierdza miejsce, metonimicznie powołuje do istnienia narodowościową wspólnotę i zarazem desygnuje jednego z jej członków na anonimowego reprezentanta tej wspólnoty. Pomianowski sporządza — nomen omen — szkicowy portret Babla i portretuje miasto. Pomianowskiego opis Babla właściwie zamyka się w dwóch przymiotnikach (krępy, łysawy), gdyż epitet dotyczący rysy twarzy (“zwyyczajne”) raczej naszkicowanego wizerunku nie dopełnia. Wydaje się, że załączkowe uwagi Pomianowskiego o wyglądzie Babla są szczątkową dopowiedzią do zamieszczonej fotografii: utrwaliła smutek spod którego wyziera radość, czy — co na jedno nie wychodzi — zachowała radość, przez którą przebijają smutek. Lekko uśmiechnięty Babel — widoczna jest spora łysina, obfite brwi i szerokie wargi — spogląda z niej przez nieodłączne okulary prosto w obiektyw.

Pomianowski pisze o dzieciństwie i młodości Babla, o jego doświadczeniach w szeregach Budionnego, areszcie i śmierci, o dwudziestoletniej urzędowej nieobecności Babla na rynku czytelnictwa, ale bez porównania więcej uwagi poświęca Odessie — wielokulturowemu tygłowi, który ukształtował Babla. Pisze o Odessie historycznej i współczesnej, Odessie celebrującej ryty kultury wysokiej i Odessie, której znakiem jest Benia Krzyk. “Odessa — konstatuje — dała nowej literaturze rosyjskiej więcej autentycznych pisarzy, niż jakiegokolwiek inne miasto”, ale to “Babel z tej plejady najwięcej przysporzył piśmiennictwu rosyjskiemu” [35, 3, 6]. Dla Pomianowskiego Babel — mimo, że wszystko “co napisał mieści się w tomie skromnej objętości” — jest pisarzem, w którego opowiadaniach znaleźć można to wszystko, co “jest najbardziej uderzające i odkrywczące” w utworach Ernesta Hemingwaya, Williama Saroyana, czy Johna Dos Passosa [35, 3, 6]. Ten wartościujący passus

³³ W napisanym na przełomie października i listopada 1998 roku opowiadaniu *Zjawy Saraceńskie* czytamy: “Ankona była błyskotliwą operacją naszego korpusu (straciliśmy jednego tylko żołnierza, o świecie wygarnialiśmy z mieszkań kwaterunkowych oficerów niemieckich w piżamach)...” — Herling-Grudziński G. *Zjawy Saraceńskie* [30, 456].

właściwie ma trzy wykładnie. Najbardziej oczywista jest pierwsza: zbudowany na takiej konfrontacji sąd Pomianowskiego jest pokazaniem wielkości Babla i wpisaniem jego twórczości w dziedzictwo światowe. Mniej oczywista jest wykładnia druga: sąd Pomianowskiego — wzmocniony niezwykłym spostrzeżeniem o “artystycznej żywności rewolucji” — sprawia, że zarówno ten, który osądza, jak i ten, który jest osądzany, nie tyle stają się obrońcami krwawej rewolucyjnej jatki, ile stają się obrońcami — jak mówi cytowany przez Pomianowskiego Erenburg — “słuszności sprawy, o którą walczą i umierają” żołnierze rewolucji. Najmniej oczywista i nieco zaskakująca jest trzecia wykładnia: takie wartościujące rozumowanie Pomianowskiego jest znakiem “kulturowego wyścigu” między Zachodem a Wschodem, szczególnie między Stanami Zjednoczonymi a Związkiem Radzieckim³⁴.

Ważne i trafne — chociaż często ograniczone do jedno-lub dwuwyrzowych napomknięć — są uwagi Pomianowskiego o stylu Babla (“wspaniale celny, pełen niewzruszonej prostoty, żmudnie przecież wyszukanej”), o jego języku (“niepowtarzalny, gęsty od natłoku skojarzeń, obrazów”, “obfitość zwrotów potocznych”), o rzetelności, obiektywizmie sporządzanych przez Babla opisów, o jego sposobie opowiadania (“bezlitosna skromność osobistej narracji”, “dramatyzm bez wszelkiej kokieterii, lekceważenie dla pozy przybieranej przez narratora”, “popis związanej obserwacji”), itd. W uwagach Pomianowskiego jakości estetyczne pojawiają się obok jakości etycznych i te drugie przeważają (Pomianowski wprost pisze o “pisarskiej uczciwości” Babla, “której się nie sprzeniewierzył, choć nie mógł nie wiedzieć, czym się za nią płaci”) [35, 3, 6]. I nie umniejsza wartości tych uwag nawet zachnięcie — jak pożegnalne westchnienie leżącej na marach socrealnej poetyki — mówiące o “literackiej czkawce czystościów dmuchających dziś na zimne, zarzekających się wszelkiej tematyki politycznej, pragnących opisywać już tylko człowieka wiecznego [...]” [35, 3, 6]. Tak o Bablu pisał w 1958 roku — w 8 numerze “Nowej Kultury” — Jerzy Pomianowski — przekonany, że stałym motywem w jego opowiadaniach “jest sprawa niemocy i niedojrzałości inteligenta, który trafił w sam środek tzw. dziejowych burz” [35, 3, 6].

W 18 numerze “Nowej Kultury” z tegoż samego roku opublikowano — przyozdobione rysunkami Jana Młodożeńca — cztery opowiadania Babla: *Opis żywota Pawliczenki Mateusza Rodionycza* [6, 6], *Syn rabbiiego* [11, 6], *Historia jednego konia* [3, 6–7] i *Król* [4, 7]. Całość poprzedzał nagłówek “Odkrywamy

³⁴ Pomianowski widzi i uznaje wielkość literatury Amerykańskiej, ale — taki był czas i taka chyba była konieczność — konstatuje: “sprawiedliwość wymaga, by przypomnieć, że najważniejsze odkrycia i zasługi tej literatury ani nie mogą być uznane za jej wyłączną własność, ani nawet nie sposób mówić o jej pierwszeństwie w tym względzie” [35, 3, 6].

literaturę radziecką”, a w ramce znalazło się przypomnienie poczyniań Pomianowskiego w 8 numerze pisma i faktograficzno-bibliograficzna dopowiedź redakcji³⁵, którą zamykał niezwykły apel: “*Publikując cztery wybrane utwory zrehabilitowanego twórcy, korzystamy z okazji, aby ponowić apel do wydawców o zainteresowanie się całą puścizną Izaaka Babla*” [4, 6]. Aby zrozumieć atmosferę tamtych lat, dodajmy, że w tym samym numerze “Nowej Kultury” przypomniano krótki tekst z 1918 roku ortodoksyjnej marksistki i socjaldemokratki Róży Luksemburg zatytułowany *Nakaz honoru* [zob. 33, 5]³⁶, a Maria Janion w rozprawie *Wartości marksizmu* przyglądała się wydany w Warszawie w 1958 roku *Rozważaniom o historii* Witolda Kuli i opublikowanej rok wcześniej w Krakowie rozprawie Henryka Markiewicza *Tradycje i rewizje* [31, 3, 12]. W 45 numerze “Nowej Kultury” z 1958 roku opublikowano — rolę znaczącego ozdobnika pełniła fotografia wykonanej w brązie głowy Gorkiego — opowiadanie Babla zatytułowane *Początek* [7, 7], ale — między innymi — znalazło się tam także tłumaczenie wspomnień Elżbiety Drabkiny, długoletniej sekretarki Jakowa Michajłowicza Swierdłowa [21, 8–9]³⁷. Do umownej daty (koniec 1961, początek 1962 roku), którą wyznacza publikacja o Bablu w paryskiej “Kulturze”, w “Nowej Kulturze” — w numerze 45 z roku 1959 — opublikowano Babla *Grzech panajezusowy* [2, 4–5]. Sąsiedztwo tekstowe miało tym razem nieco inny charakter — obok utworu Babla pojawiła się *Wyprawa za Rogatkę Newską* Olgi Bergholc [19, 4] i *Na przystanku* Jurija Kazakowa [32, 5].

Przytoczone przykłady dowodzą, że Babel był obecny na łamach polskich czasopism. Ale od obecności “na”, do wiedzy “o” — droga długa. Opublikowany w 1962 roku w paryskiej “Kulturze” szkic Herlinga-Grudzińskiego znakomicie tę drogę skracał, ale — co warto podkreślić — dostęp do “Kultury” nie był łatwy.

³⁵ “Trzy spośród zamieszczonych niżej utworów — pisali redaktorzy pisma — należą do cyklu ‘Konarmia’, czwarty — ‘Król’ — do ‘Opowiadań odesskich’. Wszystkie opowiadania ukazały się po raz pierwszy w latach 1923–1925 w moskiewskich i odesskich czasopismach. ‘Historię jednego konia’ autor opatrzył przy tym datą: ‘Radziwiłłów, lipiec 1920’. Tłumacze oparli się na tekście ostatniego wydania rosyjskiego (‘Izbrannoje’, Moskwa 1957)” [4, 6].

³⁶ Publikację *Nakazu honoru* wolno potraktować jako zapowiedź inicjatywy wydawniczej — w roku 1959 wydawnictwo Książka i Wiedza wydało dwa tomy pism Róży Luksemburg [Luksemburg R. *Wybór pism*, t. 1 (cz. 1–2). red. i słowo wstępne B. Krauze, Warszawa 1959; Luksemburg R. *Wybór pism*, t. 2 (cz. 3–4). red. B. Krauze, Warszawa 1959].

³⁷ Godne uwagi jest tempo przekładu, ciekawa jest postać Swierdłowa. Wspomnienia Drabkiny ukazały się w 9 numerze czasopisma “Nowyj Mir” z 1958 roku, a Jakow Michajłowicz Swierdłow to jeden z najbliższych współpracowników Włodzimierza Lenina, przewodniczący Prezydium Wszechrosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego i główny organizator wymordowania członków rodziny cara Mikołaja II.

LITERATURA

1. Babel I. Droga, "Życie Literackie", 1959, nr 45, s. 6-7 (tłum. J. Pomianowski).
2. Babel I. Grzech panajezusowy, "Nowa Kultura", 1959, nr 45, s. 4-5 (przeł. S. Pollak).
3. Babel I. Historia jednego konia, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 6-7 (przeł. W. Woroszyński).
4. Babel I. Król, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 7 (przeł. J. Pomianowski).
5. Babel I. Król, "Życie Literackie", 1959, nr 52, s. 8-10 (tłum. M. Kupłowski).
6. Babel I. Opis żywota Pawliczenki Mateusza Rodionycza, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 6 (przeł. W. Woroszyński).
7. Babel I. Początek, "Nowa Kultura", 1958, nr 45, s. 7 (przeł. J. Pomianowski).
8. Babel I. Pryszczepa, "Nowa Kultura", 1958, nr 8, s. 3 (przeł. J. Pomianowski).
9. Babel I. Racconti proibiti e lettere intime, Milano, 1961
10. Babel I. Racconti, przeł. R. Poggioli i F. Lucentini, Turyn, 1958.
11. Babel I. Syn rabiego, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 6 (przeł. J. Pomianowski).
12. Babel I. Śmierć Dołguszowa, "Życie Literackie", 1961, nr 21, s. 5 (przeł. J. Pomianowski).
13. Babel I. Tak to robiono w Odessie, w: tegoż, *Utwory zebrane*, Warszawa, 2012.
14. Babel I. *Utwory wybrane*, Warszawa, 1961.
15. Babel I. Wdowa, "Życie Literackie", 1959, nr 7, s. 7 (tłum. J. Pomianowski).
16. Babel I. W suterenie, w: tegoż, *Utwory zebrane*, Warszawa, 2012.
17. Babel I. Zdrada, "Życie Literackie", 1956, nr 38, s. 6-7 (brak nazwiska tłumacza).
18. Babel I. Życiorys Pawliczenki Matwieja Rodionycza, "Życie Literackie", 1956, nr 38, s. 6 (brak nazwiska tłumacza).
19. Bergholc O. Wyprawa za Rogatkę Newską, "Nowa Kultura", 1959, nr 45, s. 4.
20. Bielska-Krawczyk J. Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy, Toruń, 2009.
21. Drabkina E. Moskwa 1918, "Nowa Kultura", 1958, nr 45, s. 1, 8-9 (tłum. J. Siekierska).
22. Herling-Grudziński G. Izaak Babel, "Kultura", 1962, nr 1-2, s. 53-76.
23. Herling-Grudziński G. Izaak Babel, w: tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. Z. Kudelskiego, t. 8: *Godzina cieni. Eseje*, Warszawa, 1997.
24. Herling-Grudziński G. Legenda o nawróconym pustelniku, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, zebrał i oprac. Z. Kudelski, Warszawa, 1999.
25. Herling-Grudziński G. *Pisma zebrane*, pod red. Z. Kudelskiego, t. 3: *Dziennik pisany nocą 1971-1972*, Warszawa, 1995.
26. Herling-Grudziński G. *Pisma zebrane*, pod red. Z. Kudelskiego, t. 4: *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Warszawa, 1995.
27. Herling-Grudziński G. *Pisma zebrane*, pod red. Z. Kudelskiego, t. 5: *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa, 1995.
28. Herling-Grudziński G. Podróże i lektura, "Wiadomości", 1955, nr 9.
29. Herling-Grudziński G. Roztopy, "Wiadomości", 1956, nr 27, s. 1-2.
30. Herling-Grudziński G. Zjawy Saraceńskie, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2.
31. Janion M. Wartości marksizmu, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 3, 12.
32. Kazakow J. Na przystanku, "Nowa Kultura", 1959, nr 45, s. 5.
33. Luksemburg R. Nakaz honoru, "Nowa Kultura", 1958, nr 18, s. 5.
34. Martuszevska A. Światy (nie)możliwe powieści, Gdańsk, 2001.
35. Pomianowski J. Żyd z Odessy, "Nowa Kultura", 1958, nr 8, s. 3, 6.
36. Smoliński A. Rozboje, rabunki i pogromy Żydów przez 1 Armię Konną na południu Rosji oraz na Ukrainie i w Polsce w 1920 roku, "Wschodni Rocznik Humanistyczny", 2009, t. VI, s. 267-305.
37. Terlecki O. Efektowna bitwa: Ancona, "Życie Literackie", 1959, nr 52, s. 6.
38. Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony — część druga. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Czesław Miłosz, Warszawa, 1990.
39. Włodek A. Słowo o Brunonie Jasieńskim, "Życie Literackie", 1956, nr 38.
40. Z mądrości Talmudu, oprac. Sz. Datner i A. Kamieńska, Warszawa, 1988.
41. Бабель И. Избранное / И. Бабель. — М., 1957.
42. Бабель И. Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей / И. Бабель // Рассказы, сценарии, публицистика. — М., 2005.
43. Некрич А.М. Сталин и нацистская Германия / А.М. Некрич // 1941, 22 июня.

Стаття презентує літературні контакти Ісаака Бабеля та Густава Герлінґа-Грудзінського, який опублікував у 1962 р. у паризькій «Культурі» великий нарис, присвячений творчості автора «Конармии». Прізвище Бабеля часто з'являється у щоденниках Грудзінського, чи то принагідно, чи то у спеціальних контекстах. Це свідчить про те, що одеський письменник був близький Грудзінському, який чудово розумів та перекладав його твори задовго до того, як той став широковідомим у Польщі.

Ключові слова: Ісаак Бабель, Густав Герлінґ-Грудзінський, тоталітаризм, література, автор.

The article presents literature contacts of Isaak Babel and Gustav Gerling-Grudzinsky who published the essay about the author of the "Red Cavalry" in Parisian "The Culture" in 1962. Babel's name is often mentioned in Grudzinsky's diary in different contexts. It indicates that Odesa writer was close to Grudzinsky who understood and translated his works long before he became well-known author in Poland.

Key words: Issak Babel, Gustav Gerling-Grudzinsky, totalitarianism, literature, author.

УДК 821.161.2-3.12

Тетяна Ткаченко

«КВІТКОВІ» НАРИСИ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО

У статті досліджується флористична символіка малої прози Уляни Кравченко. Зокрема, аналізується семантика квітів у художній рецепції та інтерпретації письменниці. Розкрито особливості авторської візії образів-символів та ідіостилю, а саме: синтез традиції та новаторства, зіставлення людських емоцій, абстрактних понять і філософських категорій зі світом флори, апеляція до читача-співавтора, використання кольорів та звуків як складників літературного тексту.

Ключові слова: модернізм, інтертекст, символ, паралелізм, персоніфікація, психологізм, відкритий фінал.

Доба *fin de siècle* позначена кардинальною зміною естетичної системи. Відтак реалістичне мистецтво поступилося місцем потужному новому стилю — модернізму. Митець-елітарій звертався до елітарного реципієнта, презентуючи власну візію як загально-суспільних подій, так і рефлексії внутрішнього «Я». Письменники вдавалися до експериментів, шукаючи найкращих способів і засобів реалізувати вимріяне, осмислене, продумане, побачене і відчуте на папері. Водночас модернізм представив розмаїття течій, кожна з яких мала свою домінуючу й обирала унікальні формальні та змістові принципи побудови тексту.

В Україні модерністські тенденції презентувала плеяда авторів — Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь, Микола Вороний, Василь Стефаник, Леонід Пахаревський, Ольга Кобилянська, Володимир Винниченко та інші. Особливе місце з-поміж них посідає Уляна Кравченко (справжнє ім'я — Юлія Шнайдер), яка стала першою західноукраїнською письменницею, чия творчість здобула масову популярність. На жаль, сьогодні художні тексти відомої культурно-громадської діячки видають у край рідко, зокрема, остання книжка з'явилася у Львові ще 1996 року.

Її літературну спадщину досліджували Є. Адельгейм, А. Каспрук, Я. Грицак, І. Денисюк, В. Агеева і Г. Огриза. Однак літературознавці зазвичай оминали збірку «Мої цвіти», або наголошуючи на творах громадянського звучання і звинувачуючи авторку в абстрактності, або

зазначаючи поодинокими незначними вставками про її наявність: «*Мої цвіти*» — так би мовити, вірші у прозі, де вільно поєднуються настрої авторки з характерною для неї любов'ю до природи, в якій вона завжди шукала не тільки ліків од душевних ран, але й сил до дальшої борні» [6, 598]. Проте названа збірка визначає іманентну сутність У. Кравченко не тільки як відомої діячки, педагога, але й насамперед як жінки. Отже, з огляду на непересічний талант і жанрово-змістову різноманітність художній доробок У. Кравченко потребує не лише популяризації, а й ґрунтовної інтерпретації та студіювання. Звідси й актуальність дослідження, що полягає у висвітленні одного з найяскравіших аспектів творчої спадщини письменниці, а саме — особливостей збірки «Мої цвіти» (1933).

Метою статті є з'ясування семантики чільних образів текстів. Задля її реалізації потрібно розв'язати такі завдання: виокремити формальне та змістове наповнення збірки «Мої цвіти»; дослідити значення флористичних символів у циклі; окреслити ідіостиль письменниці.

Як відомо, найдавніші вірування людей спиралися на їхні уявлення про світ природи. Відтак взаємодія зі стихіями, представниками флори і фауни втілена у народнопоетичній творчості, яка стала основою професійного мистецтва. До цих образів постійно звертаються автори від праукраїнських джерел до сьогодення.

Варто зазначити, що збірка У. Кравченко «Мої цвіти» презентує цікавий синтез язичницької символіки та модерністського світовідчуття.

Шість текстів розкривають значення шести квіткових символів. Передую цим замальовкам вступ, у якому навколишня краса природи втілена крізь призму сприйняття письменниці, а квіти ототожуються з душевними порухами. Авторка передає власні спостереження, відчуте завдяки спогляданню світу флори, підкреслюючи, що саме природа виступає джерелом натхнення митця, бо передусім вчить чути Бога і Сонце. Зіставляючи флористичну громаду і людську, авторка штрихами виявляє подібність рис їхніх членів (горда лелія, зверхня конвалія, весела калина), характеризує мінливість і амбівалентність обох, вибудовуючи проєкцію взаємодії двох світів: «*Всі вони живуть окремих, тихим і мовчазним своїм життям. І мовчки вчать митців-людей класти краски на полотно...*» [3, 288].

У нарисі «Фіалка» (1933) наявний синтез античного інтертексту (варіанти походження квітки — німфа Іанта, богиня Афродита, бог Ормузд), історичних даних (вінок фіалок у Греції як найвища державна відзнака, емблема партії Бонапартистів у Франції) та художнього паралелізму. Зокрема, фіалку письменниця зіставляє з чуттєвістю особи, з добротою, котру часом важко відкрити не лише у сторонній людині, але й у собі. Адже «утрачений рай» — це внутрішня дисгармонія, зумовлена потребою дотримуватись встановленої кимось ролі у соціумі, раціонально вирішуючи будь-які питання, забуваючи про серце як основу життя.

Натомість у замальовці «Маки» (1933) превалює фольклорний інтертекст. Художньо втілена полісемантика флористичного символу в кольорі, у властивостях та в обрядових традиціях. Тому спектр значень надзвичайно великий, як-от: краса, щоправда недовговічна, дурман і сон, кров та смерть. Однак усі перераховані трактування об'єднує одне поняття, що виступає художнім обрамленням твору — любов. Почуття зображується чергуванням двох кольорів маку (червоний та чорний), які визначають етапи чуття: спалах — розвиток — і «*любов перегоріла на душу попелом лягає*» [3, 291]. Отже, використовуючи прийом контрасту, письменниця створила імпресіоністичну мозаїку палкого кохання.

Наступний твір пов'язаний з попереднім відчуттям жару. Проте якщо маки провокують шал кохання, то папороть вабить вогнями мистецького осяяння. Власне «Цвіт папороті» (1933) постає містичною автобіографією письменниці, де завдяки генетичній пам'яті («*жар вогнів тих, що предки у храмі берегли*» [3, 291]) шлях через численні перешкоди, страхи і сумніви до рослини, яка насправді не квітне, хоча за фольклорними переказами знайдений цвіт дарує щастя і багатство, є пошуком самої себе, свого призначення.

Лірична замальовка «Хризантеми» (1933) стає містком для відпочинку між попереднім шалом нестримності самовдосконалення і пізнання та

наступною історією (драмою-казкою) про випробування сили духу, волі почуття, вчинків і розплати. Відтак хризантеми символізують спомини, які вже осягнули і серце, і розум, байдужість і смиренність.

Драма-казка має подвійну назву неіснуючої квітки — *Dianthus Diadematus* (коронована гвоздика) / *Oeillets de fantaisie* (гвоздика-фантазія). Найменування розкриває амбівалентність природи рослини, що підтверджує й авторська характеристика, зокрема згадування двох протилежних вічних образів — Дон Жуана і Вертера. Роздвоєність у душі проявляється в межовій ситуації, коли самозакоханий Гвоздик, фаворит Ероса, Купала і Великого Пана захоплюється вічно вільною водяною феєю і помирає від нерозділеного кохання. Психологізм образу персонажа розкривається в ретельному описі психологічного стану: від зверхності до прихильниць і побратимів до спершу духовного, а потім й фізичного суїциду. Лише у другій частині тексту читач дізнається, що персоніфікована квітка — це образ закоханого в бездушну пані юнака: «*Ти все та сама жінка-сфінкс, індивідуальності своєї зрадити не хочеш; нечайно блиски світла роз'яснюють глибини, але ключа до душі твоєї ніхто не має...*» [3, 301]. Етапи становлення і знищення героя відбуваються на тлі циклічних змін року: зима є початком і закінченням історії чи то вічного життєвого сюжету, чи то казки, яку втілює на папері чи то свідок, чи то учасник подій, а може, казкар. Завдяки такому відкритому фіналу автор залишає це питання читачеві.

Останній твір «*Hedera Helix*» (1933) присвячений плющу. Ця рослина ніби охоплює весь вир людських пристрастей, думок і бажань, зберігає пам'ять поколінь, бо є свідком історичних колізій та соціальних перипетій, залишаючись гімном життю — вітальною силою Всесвіту. Для підсилення всеосяжності символіки плюща і градації значень У. Кравченко вдається до анафори, завершуючи твір та загалом цикл чуттєвим твердженням: «*І через віру розцвітав у душі сонячний цвіт: свідомість повного існування, свідомість перемоги — проти усього... І отирилися нові, все нові овиди — і дзвеніла пісня: evviva vital!*» [3, 303].

Таким чином, художні замальовки складають цілісний текст, який розгортається не за подіями, а відповідно до авторського насичення почуттями. Збірка має зачин (своєрідну передмову — авторську рецепцію квітів), розвиток (уособлення почуттів у квітах), кульмінацію (повноцінна історія з розкриттям внутрішніх колізій героя) і розв'язку (пафос життя).

«Мої цвіти» — це модерністська збірка, яка презентує елементи різних новаторських течій, розкриваючи образи натяками-штрихами, «поглиблення пейзажних зображень подекуди відбувається через мікроопис, нюансування, іноді

вже імпресіоністичне, окремих деталей» [2, 494]. Крім того, вона постає виявом іманентного єства У. Кравченко як письменниці та жінки, про що свідчить не лише тематичне коло, вибір персонажів та сюжети художніх текстів, але й яскрава фемінна організація творів. Використовуючи еліпси, відкриті фінали та риторичні фігури, письменниця досягає ефекту недомовленості, отже, дозволяє читачеві стати співавтором тексту.

Вербалізуючи буття квітів, письменниця вдається до алегорій, узагальнень, метафорики на різних формальних і змістових рівнях. Завдяки флористичній символіці вона досліджує чуття (доброта, любов, кохання, байдужість), осмислює філософські категорії (злочин і кара, природне та штучне, мстивість і всепрощення), охоплюючи полісемантичні аспекти художньої творчості (суб'єктивізм, психологізм) і життя.

ДЖЕРЕЛА

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
2. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. — Кн. 2: Підручник / за ред. акад. М.Г. Жулинського. — К. : Либідь, 2006. — 712 с.
3. Кравченко У. Вибрані твори / Уляна Кравченко ; вступ. ст. А. Каспрук. — К. : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1958. — 498 с.
4. Кравченко У. Пам'яті друга: Вірші в прозі, статті, спогади, листи / Уляна Кравченко ; упоряд. і прим. Г.І. Огриза. — Л. : Каменяр, 1996. — 247 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. — М. : Сов. Энциклопедия, 1991.
6. Хрестоматія української літератури і літературної критики ХІХ ст. : у 3 кн. — Кн. 3 / упоряд. Н. Гаєвської. — К. : КНУ, 1997. — 816 с.

В статье исследуется флористическая символика малой прозы Ульяны Кравченко. В частности, анализируется семантика цветов в художественной рецепции и интерпретации писательницы. Раскрыты особенности авторского видения образов-символов и идиостиля, а именно: синтез традиции и новаторства, сопоставление человеческих эмоций, абстрактных понятий и философских категорий с миром флоры, апелляция к читателю-соавтору, использование цветов и звуков как составляющих литературного текста.

Ключевые слова: модернизм, интертекст, символ, параллелизм, персонификация, психологизм, открытый финал.

The article explores floristic symbolism in short stories by Uliana Kravchenko. It analyses the semantics of flowers in the writer's perception and artistic interpretation, in particular. It clarifies the peculiarities of the author's vision of images-symbols and idiostyle: synthesis of tradition and innovation, comparison of human emotions, abstract definitions and philosophical categories with flora world, appeal to reader-co-author, the use of colour and sound as component of literary text.

Key words: modernism, intertext, symbol, parallelism, personification, psychologism, open final.

Тетяна Черкашина

МЕМУАРНО-АВТОБІОГРАФІЧНІ СПОГАДИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЛІТИЧНИХ І ГРОМАДСЬКИХ ДІЯЧІВ ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ЛІТЕРАТУРНИЙ ВИМІР

Статтю присвячено розгляду типологічних рис спогадів українських політичних і громадських діячів початку ХХ ст., твори яких сформували окремий різновид тогочасного мемуарно-автобіографічного письма. Аналізуються мемуари, автобіографії й автобіографічні нариси О. Барвінського, Є. Чикаленка, Д. Багалія, С. Русової, В. Антоновича та ін. Фактографічність, україноцентричність, громадська орієнтованість, етнографічне спрямування є визначальними рисами творів цього виду.

Ключові слова: спогади, українські громади, суспільне життя, культурно-просвітницька діяльність, етнографізм.

За слушним зауваженням О. Галича, *«інтерес до мемуарних жанрів завжди виникає у переломні епохи, коли здійснюються кардинальні зміни, що зачіпляють інтереси широких верств суспільства, докорінно змінюючи усталене життя»* [4, 3]. Тому не дивно, що початок ХХ ст. викликав появу великої кількості «спогадових» творів, які виконували не лише пізнавальну та естетичну функцію, але й ідеологічну. Окреме місце в тогочасній мемуаристиці відводилося мемуарно-автобіографічним спогадам знаних політичних і громадських діячів, які документально та художньо відтворили на папері свою індивідуальну історію в контексті історії життя країни й відповідно власного покоління. Зважаючи на велику інформаційну значущість особистих мемуарних свідчень, ці твори стають предметом зацікавлення не лише літературознавців, але й істориків, антропологів, соціологів, політологів та ін. Серед розвідок, присвячених вивченню саме цього пласту мемуарно-автобіографічної літератури, можна виокремити не так уже й багато наукових студій [див.: 3; 5; 9 та ін.], автори яких аналізували здебільшого окремі твори, не виводячи їх у специфічний різновид тогочасного «спогадового» письма. Саме тому метою свого дослідження ми обрали розгляд типологічних рис даного виду вітчизняної мемуарно-автобіографічної літератури.

На початку ХХ ст., маркованому двома революціями, першою світовою війною, створенням і руйнацією української державності, встановленням радянської влади й т.ін., продовжувало активно вирувати українське суспільно-політичне й громадське життя. Як наслідок — з'являються численні мемуарно-автобіографічні твори, автори яких через опис історії власного життя відтворили водночас історію життя своєї країни та відомих сучасників. Звертаючись до мемуаристики й автобіографіки цього типу, ми

зазвичай маємо справу з текстами кількох структурно-типологічних видів. По-перше, йдеться про автобіографічні мемуари (О. Барвінського, Є. Чикаленка, М. Галагана та ін.), автори яких спробували цілісно відтворити характер доби, паралельно виписавши певні аспекти власного життя. По-друге, це автобіографічні мемуари, основну увагу в яких зосереджено на найголовніших здобутках професійного, суспільно-громадського чи культурного життя авторів, як-от у спогадах С. Русової. По-третє, ми маємо ювілейні наукоцентричні й суспільно орієнтовані автобіографії М.С. Грушевського та Д.І. Багалія. Раніше вони вже створювали невеликі фактографічні автобіографії: М.С. Грушевський — у 1890 і 1906 рр., Д.І. Багалій — у 1891, 1905 і 1919 рр.; однак з нагоди ювілеїв науковці написали більш розлогі саможиттєписи, в яких підсумували свою багаторічну наукову, педагогічну, політичну й суспільно-громадську діяльність, не оминувши увагою й життя навколо себе. Ще одну групу громадсько орієнтованих саможиттєписів становлять невеликі за обсягом, проте інформаційно насичені, автобіографічні нариси В. Антоновича, К. Михальчука та інших наукових і громадських діячів, в яких вони спробували на тлі опису власного життєпису показати специфіку сучасного їм громадсько-політичного життя.

Мемуарно-автобіографічні твори цієї групи написані в дусі кращих традицій англійської вікторіанської автобіографіки з її тяжінням до фактографічності та відсутністю саморефлексії. Ці твори є насамперед україноцентричними й громадсько орієнтованими, а на передній план у них, як правило, виходить суспільно-політична, громадська й культурно-просвітницька діяльність авторів та їх знайомих. Хронологічно вони охоплюють період з другої половини ХІХ до початку ХХ ст. Так, Л. Мищенко довела свій мемуарний саможиттєпис до 1889 р., В. Чаговець — до

1891, Є. Чикаленко — до 1907, С. Русова у виданні 1928 р. — до 1916 і т.д.

Основною темою їхньої оповіді є не стільки власний життєвий шлях, скільки життя тогочасної української інтелігенції, частиною якої вони були. За словами М. Федунь, «мемуарист нового часу розумів, що спогади — це не тільки історія (пізнавальна функція споминів). Він намагався пояснити минуле: кинути свій погляд на події, факти, людей, прагнучи зберегти їх внутрішню природу» [9, 21]. Тому мемуарні автобіографи, як справжні хронікери своєї доби, спираючись на власну пам'ять і тогочасні документальні джерела, виписували для майбутніх поколінь діяльність українських громад Києва, Петербурга, Одеси, Харкова, Львова, Тернополя, Полтави, Чернігова, Катеринослава, Єлисаветграда та інших.

Кожна громада мала свої зацікавлення, які полягали здебільшого у всебічному вивченні історії та культури українського народу, укладанні словників, зібранні та подальшому опрацюванні публікацій етнографічних матеріалів, просвітницькій діяльності. Ось як згадує О. Барвінський про тогочасну тернопільську українську громаду: «Громада” наша була справедливою школою науки рідної мови, літератури й історії, якраз тих предметів, з яких ми в гімназії або дуже мало що, або зовсім таки нічого не могли навчитися і дізнатися. На сходах «Громади», котрі звичайно відбувалися щосуботи вечером, а не раз крім того в неділі і свята, виголошували громадяни промови при нагоді якогось святкування, відчити на літературні й історичні теми, декламації творів визначних поетів, відчитувано деколи листи писані до громадян або статті з «Вечорниць», «Мети» і ведемо над ними розправу» [2, 159–160].

Для кращого пізнання історії, фольклору, мови, культури й побуту українського народу здійснювалися етнографічні подорожі. Наприклад, В. Антонович розповідає, як «вкінці 50 рр. у кружку нашому появилася думка, що соромно жити в краї і не знати ні самого краю, ні його людности, і ми порішили всі вакації від початку квітня до кінця серпня ужити на подорожі, пішки, по краю <...>. Подорож ми відбували пішки, в свитках, і нас скрізь приймали за селянських парубків <...>. За три вакації ми обійшли сливе весь правобічний і новоросійський край: Волинь, Подолля, Київщину, Холмищину і більшу частину Катеринославщини й Херсонщини. Оповідати про наші подорожі було б дуже довго, і, мабуть, більша половина вже затерлась в пам'яті. Почували ми звичайно, вприсівшись на ніч до селян, при чому ні разу хазяїн не згодився взяти плату за нічліг і вечерю» [1, 148].

За спогадами С. Русової, вона з чоловіком навіть «сіли на землю, як тоді говорилося <...>,

з чисто народницькими змаганнями» [7, 70]. «Вдома я ніколи й не бувала на кухні, а тут я відважувалась братись за всю складну працю куховарки й господині. Ол. Ол. від книг та інтелігентського життя мусів переходити тепер до сільського господарства. Ніколи не забуду, як одного ранку зайшли до мене баби, вертаючись з Борзни з базару, а я саме місила тісто на хліб. Червона, змучена цією тяжкою працею, я силкувалася все-таки перед бабами не показувати своєї незвички, але одна з них деякий час тільки дивилася на мене, посміхаючись, а потім не втерпіла та й каже: «Пані, дайте — я Вам це за одну хвилику зроблю», — і лагідно відштовхнувши мене від діжки, вона зручно почала місити густе тісто. Сором мені було, але що ж я мала робити?» [7, 70], — згадує авторка. Але саме це «ходіння в народ» давало змогу краще пізнати його життя.

Частина автобіографів вміщували у своїх мемуарних саможиттєписах докладні етнографічні замальовки. Так, Ганна Барвінок докладно описала своє весілля й прощальний дівич-вечір, що пройшли за народними українськими традиціями [8, 273–277]. Є. Чикаленко, згадуючи своє дитинство в родинному маєтку на Херсонщині, не оминув увагою тогочасні обряди й вірування українського народу, що «входили» до його життя завдяки слугам. Пізніше, за словами автора, захопившись етнографічною течією, він позачислював й опублікував у часописах і в окремих виданнях частину цього фольклорного матеріалу [10, 48–49].

Проте, за спогадами громадівців, їх діяльність не завжди була безпечною, «бо в той час треба було мати багато мужности, віри в справу відродження української нації, щоб людям, бувшим на державній службі, обтяженим родиною, належати до «незаконного союзу», за яке загрозувало «поселеніє» в Сибіру або в «не столь отдаленных местах», як Вологодщина, Пермщина і т.д.» [10, 201].

З громадською україноцентричною роботою нерідко була пов'язана революційна діяльність, що теж знаходила своє відображення на сторінках тогочасної автобіографічної мемуаристики. Як згадує С. Русова: «Майже щодня збиралися в мене народовольці, обмірковували плани повстань <...>. Чимало дивних осіб перебувало в мене з ріжними конспіративними рекомендаціями» [7, 80–81], як наслідок — авторку неодноразово було ув'язнено, і після відбуття тюремного покарання вона знаходилася під пильним наглядом жандармерії. Таким чином й відбувалося взаємонакладання мемуарно-автобіографічного дискурсу з тюремним.

З традиціями вікторіанської автобіографіки перегукувалася й специфіка створення системи образів. Як правило, панували образи добродішних людей, що мали перелік сталих чеснот.

У більшості випадків йшлося про відтворення образів високоосвічених, глибоко моральних індивідів, справжніх патріотів своєї країни, що мали яскраво виражену громадянську позицію й активно займалися суспільною діяльністю. Вони мали широкий кругозір, вільно володіли кількома іноземними мовами, багато подорожували Україною та європейськими країнами, були знайомі з найвидатнішими особами свого часу.

Типовими характеристиками близьких і знайомих людей були вирази на кшталт «справжній українець» [10, 165], «чоловік з глибоким демократичним пересвідченням» [1, 147] і т. ін. За згадками С. Русової, взірцем тогочасної української інтелігенції була Олена Пчілка, «яка своє українство виявляла не лише в патріотичних словах, а провадила його активно в родинному житті і в громадянстві. Балакала вона тільки по-українськи, чистою полтавською мовою. Дітей своїх виплекала в родині на українській культурі, додаючи до неї можливо більш західних мов» [7, 43].

Великої шани від українських громадівців зазнав М. Старицький. Він, «коли почався з таким успіхом український театр в складі першої справді артистичної групи (Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Саксаганський, Тобілевич), <...> не пожалів віддати на організацію цієї трупи все своє майно, дарма що в нього була родина — четверо дітей, жінка, дарма що сам він був постійно під загрозою смерті, бо вся ця праця з організацією театру та режисерство спричиняли чимало дуже небезпечних для нього хвилювань» [7, 40].

Одним з найвідоміших українських меценатів того часу був і Є. Чикаленко, хоча у своєму саможиттєписі він майже не згадує цю сферу своєї діяльності, бо для мемуарних автобіографів того часу було типовим скромно оцінювати свої здобутки або взагалі уникати самооцінок власної діяльності, залишаючи їх на розсуд сучасників та прийдешніх поколінь. Показовою в цьому сенсі була передмова до «Спогадів» Є. Чикаленка, в якій автор у дусі вікторіанської автобіографіки виправдовувався за можливий егоцентризм: «В цих спогадах моїх виходить, що я скрізь на

перший план виставляю своє я, але це сталося так тому, що я пишу про те, що я бачив, що я чув, що я переживав у своєму житті, і при всьому моному бажанні, я не міг уникнути отого неприємного мені «якання». Але в житті своїм я раз у раз старався оте своє «я» не виставляти наперед, а ховати на задній план; а як мені це вдавалося, про те нехай скажуть мої товариші та сучасники» [10, 27].

З традицією вікторіанської автобіографіки перегукується й тенденція українських мемуарних автобіографів говорити про близьких та знайомих людей «або щось добре, або взагалі нічого». Типовою була самоцензура, викликана питанням моральності, хоча й були винятки, як наприклад, мемуарна автобіографія Л. Мищенко, в якій авторка після попереднього виправдовування («приступаючи до цієї частини моїх записок, я почуваю деяке замішання: досі мені доводилось говорити про осіб, або зовсім невідомих Київу, або давно померлих. Тепер я згадую про тих, у кого, може, ще залишились родичі і близькі друзі, і їм не все буде приємне з того, що я пишу. Наперед прошу в них вибачення. Але річ в тому, що коли кожний людський документ має певний інтерес, то лише при умові повної щирости і правдивости того, хто оповідає або пише. Цим я весь час керуюсь, навіть ризикуючи дістати за це дорікання» [6, 133]) давала особистісні, часом доволі саркастичні, характеристики людей зі свого найближчого оточення.

Зважаючи на громадське спрямування мемуарно-автобіографічних творів, частина життєписної інформації (як-от родинне, побутове життя тощо) залишалася поза увагою авторів або відтворювалася дуже побіжно. Певну спробу вийти за межі стриманого, «цнотливого» саможиттєпису було зроблено лише С. Русовою.

Твори цієї групи відзначалися ґрунтовністю й виваженістю висловлених думок, оцінок і суджень, нерідко спиралися на документальні джерела, які могли підтвердити правдивість слів автобіографа, тобто мемуарно-автобіографічні твори громадського спрямування ставали «оживленими» історичними документами, увага до яких залишається прикутою і в наш час.

ДЖЕРЕЛА

1. Антонович В. Автобіографічні записки / В. Антонович // Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX століття / за ред. Ю. Луцького. — Нью-Йорк : Видання УВАН у США, 1989. — С. 147–156.
2. Барвінський О. Спомини з мого життя / О. Барвінський // Самі про себе: Автобіографії видатних українців XIX століття / за ред. Ю. Луцького. — Нью-Йорк : Видання УВАН у США, 1989. — С. 157–204.
3. Винар Л. Автобіографія Михайла Грушевського з 1926 року / Л. Винар. — Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто : Вид-во Українського історичного товариства, 1981. — С. 31–41.

4. Галич О.А. Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика : [моногр.] / О.А. Галич. — К. : КДПІ ім. О.М. Горького, 1991. — 217 с.
5. Миронець Н. Джерела історичної пам'яті / Н. Миронець. — К. : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С. Грушевського НАН України, 2008. — 400 с.
6. Мищенко Л. З минулого століття. Спомини / Л. Мищенко // За сто літ. — К. : ДВУ, 1929. — Кн. 4. — С. 106–160.
7. Русова С. Мемуари / С. Русова // Русова С. Мемуари. Щоденник. — К. : Поліграфкнига, 2004. — С. 9–242.
8. Спомини А.М. Куліш (Ганни Барвінок) / Ганна Барвінок // Ганна Барвінок. Збірник до 170-річчя від дня народження / заг. ред. В. Шендеровського, упоряд. В. Яцюка. — К. : Рада, 2001. — С. 255–289.
9. Федунь М.Р. Вітчизняна мемуаристика в Західній Україні першої половини ХХ століття : історичні тенденції, жанрова специфіка, поетика : [моногр.] / М.Р. Федунь. — Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2010. — 452 с.
10. Чикаленко Є. Спогади (1861–1907) / Є. Чикаленко ; передм., приміт. В. Панченка. — К. : Темпора, 2011. — 544 с.

Статья посвящена рассмотрению типологических черт воспоминаний украинских политических и общественных деятелей начала XX в., произведения которых сформировали особую разновидность мемуарно-автобиографического письма того времени. Анализируются мемуары, автобиографии и автобиографические очерки А. Барвинского, Е. Чикаленко, Д. Багалия, С. Русовой, В. Антоновича и др. Фактографичность, украиноцентричность, общественная ориентированность, этнографическая направленность являются определяющими чертами произведений этого вида.

Ключевые слова: воспоминания, украинские громады, общественная жизнь, культурно-просветительская деятельность, этнографизм.

The article is devoted to the study of the typological features of the memoirs by Ukrainian political and public figures of the beginning of XX century whose works developed a special kind of memoir-autobiographical writing of that time. It analyzes memoirs, autobiographies, autobiographical essays by O. Barvynskiy, Y. Chykalenko, D. Bahaliy, S. Rusova, V. Antonovych and others. Factual information, Ukrainian centrism, social orientation and ethnographic approach are the definite features of the works of that kind.

Key words: memoirs, Ukrainian hromadas, public life, cultural-educational activity, ethnographism.

GABRIELA ZAPOLSKA I WŁODZIMIERZ ZAGÓRSKI W KRZYWYM ZWIERCIADLE MŁODEJ POLSKI

Niniejszy artykuł jest słowem wstępnym do badań nad humoreską — gatunkiem satyrycznym dziś już prawie zapomnianym, a także wciąż niedocenianym. Utwory Zagórskiego i Zapolskiej pomagają określić model gatunkowy humoreski oraz odtworzyć wizerunek idealnego humorysty: wnikliwego obserwatora, który nie komentuje otaczającej go rzeczywistości, a obserwuje ją tylko spokojnie, (aciz) uważnie.

Słowa kluczowe: Humoreska, gatunek satyryczny, Gabriela Zapolska, „Teatr bez szminek”, „Ostrygi”, „Romans z hrabiną”, „Starowna myszka”, Włodzimierz Zagórski, „Teatr w Błotowie”, Młoda Polska.

Teatr nie jest ani literaturą, ani malarstwem, ani muzyką i wymaga specjalnych postrzeżeń i wtajemniczeń dla opanowania swej sztuki.

Bolesław Leśmian [7, 170]

Miejsce gatunku

Początek XX wieku to czas, w którym Gabriela Zapolska i Włodzimierz Zagórski publikują utwory, w których podejmują tematykę związaną z życiem teatralnym epoki. Przyszła autorka „Moralności Pani Dulskiej”, w 1902 roku, czyni to na łamach warszawskiego „Kuriera Teatralnego”. Jej „Teatr bez szminek” to swoista hybryda gatunkowa, albowiem składa się z cyklu trzech krótkich opowiadań noszących znamiona noweli, jak i opowiadania. Ich satyryczno-sentymentalna nastrojowość może natomiast budzić w czytelniku pewne wątpliwości, który już w trakcie lektury zadaje sobie pytania o główną intencję twórcy.

Takich rozterek brak z kolei u Zagórskiego — cenionego lwowskiego humorysty, urodzonego w pierwszej połowie XIX wieku. Interesujący nas dziś szczególnie „Teatr w Błotowie” jest jednym z utworów wchodzących w skład „Humoresek” wydanych w 1900 roku w Warszawie. Tu zaś jednakże pewne refleksje rodzi tytuł zbioru. Humoreska jako gatunek prozy narracyjnej, dziś już prawie zapomnianej, na przełomie XIX i XX wieku była niesamowicie często uprawiana, mimo że niepopularna wśród środowiska krytyków i nierzadko przez nich lekceważona.

W tym miejscu należy wspomnieć także o innej odmianie humoreski, która w literaturze ukraińskiego modernizmu funkcjonowała pod nazwą „żartu dramatycznego”. Ogromny wpływ na formę i styl gatunku wywarła twórczość dramaturgów: Iwana Kotlarewskiego (1769–1838) — autora żartobliwej trawestacji „Eneidy” Wergiliusza, jak i Hryhorija Kwitka-Osnowianenka (1778–1838) — twórcy popularnych komedii: „Pryezżyj iz stoły” z 1827 roku oraz „Swatannia na Honczariwci” (1835).

Niebywałym powodzeniem wśród pisarzy epoki, do wyrażenia konceptu gatunku, cieszyły się jednoaktówki, w których dominował humor sytuacyjny, uzyskiwany przez „złożone słowne i pozawerbalne

składniki działania artystycznego”. Niemalże do końca XIX wieku w sztukach satyrycznych prym wiodły tematy ściśle związane z folklorem ukraińskim, zwyczajowością i obrzędowością wsi. Dopiero druga połowa lat dziewięćdziesiątych (XIX wieku) staje się chwilą odejścia twórców od kultury ludowej — jako jednej z najważniejszych źródeł literatury ukraińskiej. Szczególnie cenne stały się wówczas poszukiwania nowych technik realizacji intencji autorów, związane z permanentnym unowocześnieniem myśli ówczesnych twórców¹.

Próba opracowania modelu gatunkowego humoreski nie jest prosta i wiąże się ściśle z ustaleniem zakresu pojęć takich, jak „komizm” czy „humor” [por. 11, 167]. Dodatkową trudność sprawia niejednoznaczne interpretowanie pojęć przez twórców epoki, którzy traktowali je nieraz zamiennie. „W 1902 roku ukazało się we Lwowie tłumaczenie pracy Bergsona pt. ‘Śmiech. Studium o komizmie’, w której filozof traktuje komizm jako jeden z elementów, sposobu istnienia humoru. Nietzsche traktował zjawisko komizmu jako objaw triumfu ‘potęgi życia’. Schopenhauer dostrzegał w komizmie istotny dla rozważań na temat woli rodzaj sprzeczności ‘między podmiotem a przedmiotem’. (...) Nieco inne stanowisko przyjął Freud, który w opublikowanej w 1905 roku pracy ‘Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten’ traktował komizm i związany z nim humor jako świadome naruszenie zakazów moralnych” [11, 167–168]. Pytania o istotę komizmu zaprzętały głowy nie tylko filozofów i psychologów, mieściły się także w kręgu zainteresowań estetyki, socjologii, fizjologii (jak powstaje śmiech?), antropologii, językoznawstwa, teorii i historii literatury, a

¹ Serdeczne podziękowania kieruję w stronę prof. Natalii Malutiny oraz mgr Anny Kostenko z Odeskiego Uniwersytetu Narodowego im. Ili Miecznikowa za nieocenioną pomoc w opracowaniu fragmentu o ukraińskim „żarcie dramatycznym”.

nawet muzykologii i historii sztuki (“co jest dowcipne i śmieszne?”). Bez wątplenia każda z tych dziedzin dopisała indywidualne spostrzeżenia, cechy wyróżniające, które są komizmowi najbliższe, nie udało się jednak sformułować pełnej i powszechnie uznanej definicji komizmu. Zgodę zaprowadza jedynie stwierdzenie, iż jego źródłem jest zawsze jakiś niezwykle kontrast cech (nieoczekiwany) w zjawisku wywołującym u nas śmiech, i to kontrast jedynie chwilowy, przemijający. Owa sprzeczność jest niespodziewana, lecz i niezbyt gwałtowna, raczej przyjemna, nie powodująca zbyt silnego “wstrząsu psychicznego” [zob. 5, 563] u obserwatora, który będzie się śmiać.

Julian Krzyżanowski w artykule poświęconym komizmowi w literaturze, próbując dokonać klasyfikacji literackich przejawów komizmu, wykluczył możliwość użycia pojęcia “humoreska”, gdyż w jego opinii już w samej nazwie kategorii kryje się błąd. Stwierdza więc, że: “(...) podana tutaj (...) próba sklasyfikowania czterech istotnych postaw ‘pisarzy komicznych’ stwarza ramy, pozwalające zamknąć w nich wszelkie podstawowe przejawy komizmu spotykane w dziełach literackich. Przydatność ich jednak zależy co najmniej od dwu czynników, o których musi się pamiętać ilekroć mówi się o komizmie w literaturze. Pierwszym jest prosta zasada metodologiczna, unikanie stosowania wyrazów obiegowych w rodzaju ‘humorysta’, ‘humorystyka’, ‘humoreska’, zastępujących nieużywanego u nas w tym znaczeniu ‘komika’, ‘twórczość komiczna’, ‘obrazek komiczny’, nie mówiąc już o nazywaniu ‘pisma komicznego’ w rodzaju ‘Szpilek’ lub ‘Muchy’ tygodnikiem humorystycznym. Słowem unikać trzeba pospolitego błędu polegającego na zastępowaniu pojęcia nadrzędnego podrzędnym!” [5, 567–568].

Postawy pisarzy komicznych są, według historyka, ocenami i reakcjami na zjawisko komiczne, obejmujące swoim zasięgiem to, co: “doraźne-proste” (jowialność, satyryczność) i “wyrozumowane-złożone” (humor, ironia). Tradycyjna humoreska, zdaniem Krzyżanowskiego, należy do pierwszej z wyodrębnionych grup, do sfery tego, co — “proste”, “doraźne”; “jowialne”. Brak tu silnego nacechowania emocjami. “Komizm, który w nich występuje, opiera się zwykle na kontraście, dotyczy codziennych uciążliwości, jest pozbawiony wrogości” [11, 169]. Taka klasyfikacja stoi jednak w opozycji do rozprawy “Śmiech. Studium o komizmie” Henriego Bergsona, bowiem w jego opinii komizm jest zawsze “pewnym upokorzeniem dla tych, których bierze sobie za przedmiot”.

Słowo “humoreska” w polskiej leksykografii (chodzi tu o pierwsze datowanie, pojawienie się cytowanego słowa w słowniku) zaistniało stosunkowo późno, dopiero w 1900 roku, wraz z wydaniem przez Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego słownika języka polskiego, zwanego potocznie “warszawskim”. Zanotowano w nim wówczas, że jest to “pełna humoru, humorem nacechowana powiastka” [13, 61].

O ile nie dziwi brak hasła w najwcześniejszym polskim leksykonie autorstwa Samuela Lindego (1807–1814), to już zaskakująca jest nieobecność humoreski w słowniku “wileńskim” z roku 1861. Pierwszy z nich został oparty na materiale wyrazowym tekstów literackich, publicystycznych i naukowych od XVI do początków wieku XIX, drugi zaś będący jego swoistą kontynuacją (uaktualnioną!), nie uwzględnił na swych kartach wskazanego pojęcia, które w polszczyźnie istniało (a przede wszystkim funkcjonowało) już od przynajmniej 1835 roku. Wtedy to też zadebiutował zbiorem felietonów i humoresek Placyd Jankowski. Jego “Chaos. Szczypta kadzidla cieniem wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie” [zob. 4] został życzliwie przyjęty przez krytykę, zyskując autorowi opinię zdolnego literata, a zwłaszcza humorysty².

Satyryczno-humorystyczne pismo “Humorysta Warszawski”, ukazujące się od 1839 do końca roku 1840, jak i sarkazm autorów z kręgu Cyganerii Warszawskiej oraz czasopismo “Pszonka” (1839–1844) także pielęgnowały różne formy humorystyki.

Obecnie “Słownik terminów literackich” pod redakcją Janusz Sławińskiego charakteryzuje humoreskę jako “krótkie opowiadanie o zabawnym zdarzeniu, zamknięte dowcipną pointą” [12, 396]. “Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny” [zob. 3] Krzyżanowskiego i Hernasa uzupełnia definicję, odnotowując jej nieskomplikowaną fabułę, której komizm wzmacniają rozmaite zabiegi tak kompozycyjne, jak językowo-stylistyczne (zabawne sytuacje, karykaturalnie zdeformowane postacie, kontrast, kalambur, parodia). Humoreska ściśle związana była z czasopiśmiennictwem — najczęściej publikowana jako dodatek do tygodników i tygodników, “odznaczała się bogactwem form stanowiących wynik oddziaływania zarówno gatunków literackich (noweli, opowiadania), jak i prasowych (felietonu, satyry)” [11, 165]. Kumulacja wszystkich powyższych cech powodowała i powoduje do dziś trudności z jednoznacznym jej zdefiniowaniem.

Szczególny rozkwit tego gatunku przypadł na przełom XIX i XX stulecia, mimo że rosnącą popularność zdobywała już humoreska w pierwszej połowie XIX. Scjentyistyczny w założeniach pozytywizm często wszelkie gatunki z humorystyką związane umieszczał na marginesie swych literackich zainteresowań. Aleksander Świętochowski miał w zyczaju pisarzy-humorystów określać mianem “pasożytów literackich”. Na łamach “Przeglądu Tygodniowego” pisał: “Humorystą jest zawsze jakiś emigrant z klas niższych lub też obywatel bez szkoły, któremu szczęśliwy los pozwolił mniej kłopotać się o chleb powszedni, a delikatniejszy gust umiłowić lżejszą część literatury

² Mianem “humorysty” określiła Jankowskiego Zofia Stefanowska i Kazimierz Bartoszyński. Opracowali oni biogram literata w tomie III “Literatury krajowej w okresie romantyzmu 1831–1861” [zob. 1].

(...) W głowie humorysty wiatr hula sobie swobodnie i podrzuca drobne pyłki wiadomości, które tam przypadkiem wpadły. (...) Istotnego dowcipu w tym humoryście tyle, ile ‘w raku krwi’, jak mówi przysłowie” [8, 353]. Sąd ten, jakkolwiek krytyczny, nie jest głosem rozstrzygającym ostatecznie o stosunku pozytywistów do zagadnień humoreski — wszak Prus swą działalność literacką rozpoczął właśnie od współpracy z pismami humorystycznymi. Wymienić tu wypada chociażby: “Niwę”, “Opiekuna Domowego”, czy “Muchę”. Inny wielki pozytywista, noblista z 1905 roku i autor Trylogii — Henryk Sienkiewicz, także na początku swej literackiej kariery tworzył satyryczne utwory. Jego opowiadania, w istocie powiastki, ukazywały wizerunek współczesnego ziemiaństwa. Ich zbiór pisarz opatrzył tytułem “Humoreski z teki Woroszyły”.

Humoreska jako odrębny gatunek funkcjonowała już w I połowie XIX wieku. Teofil Stanisław Nowosielski w 1841 roku wydał zbiór humoresek dedykowany Henrykowi hrabiemu Łubieńskiemu [zob. 9], ten etap rozwoju twórczości humorystycznej nazywamy więc “przedstyczniowym” lub późnoromantycznym. Natomiast lata 1865–1890 okresem humoreski pozytywistycznej (“postyczniowej”), zaś od 1891 do 1914 datujemy humoreskę młodopolską, która wbrew ocenom Krzyżanowskiego podejmowała obie wersje komizmu: piętnującą i wyszydającą lub tę pozbawioną wrogości zupełnie.

Okiem humorysty

Autorzy humoresek, gatunku satyrycznego o jowialnej stylistyce, w swej twórczości chętnie podejmowali każdą problematykę ze sfery życiowej, w której doszukali się wypaczeń obrazu rzeczywistości, postaw, czy zachowań społecznych. W zasadzie każda maniera człowieka — kobiety, mężczyzny, starca, dziecka — jego przywary, postępowanie podczas różnych sytuacji (spotkań rodzinnych i towarzyskich, polowań, biesiad, uroczystości państwowych i kościelnych), specyfika zawodu przezeń wykonywanego, a także pochodzenia, zostały w sposób wnikliwy, z przymrużeniem oka, zobrazowane przez pisarzy-humorystów.

W humoreskach środowiskowych pojawiały się różne typy komizmu, pośród których dominował komizm sytuacyjny. Starano się przedstawić najistotniejsze, charakterystyczne dla danego środowiska zachowania. W ten sposób zostawała ujawniona śmieszność postaci, ulotność związków międzyludzkich, czy życiowa nieporadność.

Wielokrotnie poruszonym tematem stały się wspomniane, a interesujące nas dzisiaj szczególnie sceny z życia teatralnego — najpopularniejszego motywu poruszanego przez satyryków epoki, a rozkwit teatrów (szczególnie galicyjskich) przełomu XIX i XX wieku z pewnością sprzyjał wnikliwym obserwacjom.

W “Teatrze bez szminek” (1902) Zapolska eksponuje galerię typów osobowości aktorów. W opowiadaniu pod tytułem “Ostrygi” będzie to młoda, początkująca i trochę infantylna aktorka — panna Kasicka. “Romans z hrabiną” przedstawia portret amanta — Chodeckiego, zaś “Starowna myszka” opowiada o starzejącej się artystce Lisowskiej, której czasy największej popularności już dawno minęły. Wydaje się, że każda z postaci to przeciwieństwo postaw utrwalanych w rzeczywistości. Powszechnie wiadomym wówczas było, że zakulisowy świat teatru, jego prowincjonalnych scen, jest miejscem pozbawionym jakichkolwiek zasad moralnych.

Dla wzmocnienia efektu pojawiającego się kontrastu “panna Kasia” jest więc nie tylko naiwna i łagodna, ale także ma brata, “którego wzięła ze sobą z Warszawy — aby ulżyć rodzicom(...)” [14, 232]. Czystość i niewinność aktorki zostaje nieświadomie nadszarpnięta przez dziesięcioletniego Bolka, wyjawiającego na lekcji biologii, że wraz z siostrą jada ostrygi, popijając je na dodatek szampanem. To one — ostrygi — są ważnym i głównym elementem opowieści Zapolskiej. Scena dzielenia ich pomiędzy aktorów rozpoczyna utwór. W świecie scenicznej biedy takie wytworzone pokarmy symbolizują dostatek, lepsze życie. Podobnie jak sztuka teatralna, która jest doraźną mrzonką, zamianą ról, tak jedzenie ostryg pozwala choć na chwilę zapomnieć o troskach codzienności. Ale dla uboższego nauczyciela to wyłącznie przedmiot zbytku.

Cały komizm wynika z asymetryczności działania i jego rezultatu. Szlachetność “panny Kasi” zostaje bowiem odebrana jako postawa nieszczerą, tylko i wyłącznie “na pokaz”. Od tej pory naiwna aktorka traci sympatię publiczności. Nieświadome wyznanie brata, nie całkiem zgodne z prawdą, podobnie jak plotka zapoczątkowana przez nauczyciela oraz dzieci obecne w klasie, niszczą jej reputację.

“Na ucho” zostaje opowiedziana także kolejna historia wchodząca w skład cyklu “Teatru bez szminek”. Młody Chodecki, kreowany na amanta w życiu i na scenie, nie pragnął być tak postrzeganym. “Marzył o roli ‘wypunktowanej’, w której byłoby dużo pauz i nastrojów, w której mówiłoby się — ‘to straszne nadchodzi’ — lub ‘to okropne jest poza mną’” [14, 238–239]. Aktor podobnie jak panna Kasicka jest istotą uczciwą, zwyczajnie dobrą, dlatego szybko staje się obiektem drwin i żartów środowiska aktorskiego. Niestety, w przeciwieństwie do bohaterki “Ostryg”, ulega presji otoczenia, która powodowała w nim nienaturalną, niezgodną z jego potrzebą chęć rozpoczęcia romansu. Wysiłki Chodeckiego by stać się podobnym do innych, prowokują jeszcze większe kpiny. Jest on marionetką, którą poruszają, jak tylko chcą, najbliżsi współpracownicy z teatru. Młody amant nie dostrzega w porę ich gry, dlatego ponosi klęskę, przegrywa w świecie pozbawionym zasad. Wydaje się, że Zapolska szydzi z takich postaw, ujawniając tym samym zmienność

moralną człowieka. Aktor mający maskę na scenie, nie zrzuca jej w prawdziwym życiu, tylko dalej udaje, nie potrafiąc wyjść z roli.

Identycznie zachowuje się podstarzała diwa, dawna gwiazda teatrów krajowych, która musiała występować i na zagranicznych scenach. "Mówiono o niej zwykle — 'to ta Lisowska, która była w Egipcie'..." [14, 246]. Gdy młodość i uwielbienie publiczności minęły jej największym skarbem stał się stary, zniszczony licznymi podróży kufer. Aktorka strzegła go jak gdyby był najmiłą pamiątką, przypominającą o dawnych sukcesach. W istocie pograżał ją w niezdrowym śnie, wskrzeszał to co już nigdy nie wróci.

W ostatnich chwilach opowieści kufer zostaje otwarty, a to co ukazuje się oczom czytelnika, to kilka ubogich sukienek oraz fotografia syna, którego musiała opuścić, zapewne dlatego by całkowicie oddać się sztuce. Niewiele... Teraz samotnej, opuszczonej kobiecie pozostały tylko wspomnienia, ale czy są one coś warte? Wydaje się, że nic. Cena jaką za nie zapłaciła okazała się zbyt wysoka.

Postacie cyklu "Teatru bez szminek" nie są uposażone przez Zapolską w umiejętność obrony przed światem, który bezwzględnie chce ich widzieć jako bohaterów tragicznych. Autorka nie komentuje, nie podpowiada swoim bohaterom, nie daje do ręki tarcz. Komizm sytuacji życiowych perypetii, kiedy wydaje się, że historia nie może się skończyć źle, gdzieś pod drodze ulatuje, pozostawiając smutny koniec.

Interesujący obraz środowiska aktorskiego można odnaleźć także w humoresce Włodzimierza Zagórskiego. Aktorzy "Teatru w Błotowie" (1900) noszą znaczące imiona. Obok komizmu sytuacyjnego, możemy zatem mówić także o komizmie postaci. Uśmiech wzbudza już główny bohater, będący jednocześnie narratorem, prezentuje on typ urzędnika (sekretarza banku hipotecznego), który otwarcie przyznaje się do słabości charakteru, co niejednokrotnie powodowało, że doznawał w życiu rozmaitych przykrości i pomimo to nigdy nie był w stanie wyleczyć się ze swojej ułomności.

Aleksander Wiślocki, mieszkaniec Lwowa, przybył do Błotowa (nazwa sugeruje moralne błoto, zepsucie społeczne, zapomnianą prowincję) w interesach, jego przyjazd został szybko zauważony przez miejscową elitę. Zawarł tam — nie z własnej woli — znajomość z dyrektorem objazdowego teatru Widerkiewiczem, typem przywódcy, który nie cofnie się przed niczym, by osiągnąć upragniony cel.

Spotkanie to ukazuje wyraźnie problemy małych prowincjonalnych miasteczek, a także ujawnia obyczajowość wędrownych trup teatralnych: biedę, brak talentu, bezwstydne poszukiwanie sponsorów, czy upadek moralności. "— Co za dziwny świat — myślałem — żyjący tylko obłudą i podstępem... Jakże wykolejeni ci ludzie, którzy pod pozorem kapłaństwa sztuki uprawiają swe nędzne rzemiosło... Chorych serc ich nie uzdrowia ta krynica zdrowej wody, z której

dozwolono im co dnia czerpać pokrzepienie. Dusze ich martwe są, a myśl zwraca się tylko ku podstępom i wyzyskowi. Ale — tak rozumowałem dalej — jestże to ich, że takimi są, i czyż nie należałoby raczej winić społeczeństwa, iż ono jest główną przyczyną ich moralnego upadku?" [15, 66–67].

Kobiety-aktorki, w humoresce Zagórskiego, także tworzą intrygującą ekspozycję charakterów. Aurelia Gołębska — niemłoda już aktorka, kiedyś diwa lwowskich teatrów, teraz kobieta, nie mogąca pogodzić się z upływającym czasem, który niebłaganie zostawiał ślad na jej niegdyś pięknej twarzy. Emilia Lisowska (przebiegła intrygantka), w teatrze była śpiewaczką, zdolną — zdaniem Widerkiewicza, zaśpiewać każdą arię. Panna Wyrzewalska — kokietka. "Grywała role naiwne z wielkim powodzeniem" [15, 57]. Jej postać ukazuje w humoresce postać kobiety upadłej, utrzymanki — dobrze utrwalony w modernizmie stereotyp aktorki.

Jednym z wielu wątków, poruszanych w fabule humoreski jest jeszcze nieszczęśliwa miłość głównego dramaturga przejeźdnego teatru — Grzybowskiemu. Podstarzałego twórcy, który jest w stanie poczynić wszelkie artystyczne ustępstwa, by tylko zaspokoić wszelkie dziwaczne pragnienia Gołębskiej, prowokowane często przez nastawionego na zyski dyrektora. Ośmieszony na premierze swej sztuki, znajduje schronienie i pracę u swego dawnego ucznia. Choć niczego mu nie brakuje, zaczyna nawet dobrze zarabiać, postanawia opuścić folwark Stanisława Boreckiego. Zanęcony plotką o ponownym otwarciu teatru przez Widerkiewicza, który zawiązał spółkę wraz z Gołębską, rusza za miłością, tym samym godząc się na niechybny egzystencjalny tragizm jego postaci.

Historia Grzybowskiemu kończy utwór, nadając mu ostatecznie formę otwartą. Niemniej jednak nie należy odbierać losów artysty jako swoistej pointy utworu, nawet jeśli czytelnik będzie szukał, znanej od dawna w literaturze, formuły tragizmu człowieka, uwikłanego w trudną służbę na rzecz sztuki.

Teatr i moralność sceniczna

Gabriela Zapolska wraz z porzuceniem marzeń o karierze aktorki, chciała nadal uczestniczyć w postępującej reformie polskiej sceny teatralnej. Zdobyte doświadczenie zaczęła wykorzystywać w działalności pedagogicznej oraz reżyserskiej. Pisała także recenzje dla krakowskiej "Nowej Reformy" i lwowskiego "Słowa Polskiego".

Ważne miejsce w jej programie modernizacji teatru zajmował proces edukacji aktorskiej, pośród której talent stawał się jedynie punktem wyjścia do uzyskania zawodowej doskonałości. Koniecznością stawało się również nieustanne kształcenie, a możliwość tego dawał w zasadzie jedynie stały angaż, jak również dobra pozycja w zespole, bliska współpraca z reżyserem, systematyczne próby oraz co także istotne — godne wynagrodzenie.

Postrzegano aktorstwo na równi ze sztuką, wiązało się to z niezwykłym poszanowaniem dla pracy aktora jego umiejętności oraz sztuki. Poglądy Zapolskiej pozostawały zatem w zgodzie z ideą Młodej Polski, której znamienym przykładem stała się wypowiedź Stanisława Przybyszewskiego, ogłoszona w 1902 roku w szkicu "O dramacie i scenie". Pisał: "Aktor dzisiejszy musi mieć jeden warunek, a tym jest inteligencja: oczywiście specyficzna inteligencja na tle owego tajemniczego zamysłu, za pomocą którego aktor umie się wcielić w daną indywidualność. Mniejsza nawet o zewnętrzne warunki, byleby tylko aktor zdołał wniknąć w twórczą intencję autora, byleby mógł przestać przez jakiś czas być sobą samym, a mógł się stać tą osobą, w którą się wcielić zapragnie" [10, 285].

Świadomość nieustannej edukacji teatralnej aktora oraz przekonanie, że pewna wrażliwość przyszłych adeptów są w stanie modernizować teatr tak by wzbijał się na coraz wyższe poziomy, stały się z pewnością jednymi z głównych powodów do stworzenia cyklu o "Teatrze bez szminek" — teatrze bez ułudy.

Karykaturalne postacie humoreski Zagórskiego również, mogą potwierdzać, że to obserwacja degradacji instytucji teatru i zawodu aktora, nakłaniały autorów (nie tylko tych z satyrycznym zacięciem) do obśmiewania opisanych wyżej niechlubnych aktorskich postępowań.

Bolesław Leśmian jeszcze w 1913 roku stwierdza, że: "Dzisiejsza literatura dramatyczna wyprzedziła sztukę teatralną. Losy teatru spoczywały i spoczywają dotąd w rękach tak zwanych 'dyrektorów' lub 'kierowników', którzy duchowo nie mają nic wspólnego z teatrem. Teatr stał się instytucją, u której podstaw tkwi niezmienny i jednostajny schemat. Do owego schematu 'kierownik' lub 'reżyser' skwapliwie nałamuje wszelki dramat, który przypadkiem przedostanie się na despotycznie i uparcie zasklepioną w urojonych zasadach scenę" [6, 375].

Autor "Teatru w Błotowie" ukazuje identyczną praktykę właścicieli teatrów, którzy nie nastawiali się na odbiorcę, a jedynie na zysk. Takie tymczasowe instytucje zrzeszające rzemieślników (nie aktorów) otwierano w miejscach, gdzie poczucia atmosfery obcowania ze sztuką próżno było szukać.

Teatr w utworach Zapolskiej i Zagórskiego to karykatura, przeciwieństwo "miejsca uświadomienia ludzkości" [2, 382], nie jest świątynią, ani strefą objawień. Tym teatrom brak duchowości miejsca, a ich dyrektorom charyzmy, która spowodowałaby, że z urzędników staliby się kreatorami nowych jakości. Próby wabienia widza do teatru, obietnice ubawienia go tam, brak ogólnej tajemniczości miejsca i widowiska, sprowokują z czasem brak szacunku widza do aktora, który wkrótce sam zrówna grę w teatrze z cyrkowym występem.

LITERATURA

1. Bartoszyński K., Stefanowska Z. Placyd Jankowski 1810–1872 / Kazimierz Bartoszyński, Zofia Stefanowska // Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863. — T. III / Zespół redakcyjny: M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski. — Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1992. — 527 s.
2. Brzozowski S. Teatr krakowski / Stanisław Brzozowski // Polska myśl teatralna i filmowa / Antologia pod red. T. Siverta, R. Taborskiego. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971. — 689 s.
3. Bujnicki T. Hasło: humoreska / Tadeusz Bujnicki // Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny. — T. I / Komitet red. (przewodniczący) J. Krzyżanowski, A. Hutnikiewicz, Z. Libera, K. Wyka. — Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. — 702 s.
4. Jankowski P. Chaos. Szczypta kadzidła ceniom wierszokletów od Witalisa Komu-jedzie / Placyd Jankowski. — Wilno : A. Dworzec, 1835. — 180 s.
5. Krzyżanowski J. Komizm w literaturze / Julian Krzyżanowski // Studia z dziejów kultury polskiej / Pod red. H. Barycza, J. Hulewicza. — Warszawa : Gebethner i Wolff, 1947. — 616 s.
6. Leśmian B. Kilka słów o teatrze / Bolesław Leśmian // Myśl teatralna Młodej Polski / Antologia. Wybór: I. Sławińska i S. Kruk. Wstęp: I. Sławińska. Noty: B. Frankowska. — Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1966. — 475 s.
7. Leśmian B. O sztuce teatralnej. Część I / Bolesław Leśmian // Bolesław Leśmian. Szkice literackie / Zebrał i opracował: J. Trznadel. — Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2011. — 583 s.
8. Mokranowska Z. Hasło: humor / Zofia Mokranowska // Słownik Literatury Polskiej XIX wieku / Pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej. — Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1994. — 1112 s.
9. Nowosielski T.S. Humoreski / Teofil Stanisław Nowosielski. — Warszawa : Maksymilian Chmielewski, 1841. — 358 s.
10. Przybyszewski S. O dramacie i scenie / Stanisław Przybyszewski // Stanisław Przybyszewski. Wybór pism / opracował: R. Taborski. — Wrocław—Warszawa—Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966. — 346 s.
11. Ratuszna H. "Błysk obrazu" — z zagadnień krótkich form narracyjnych w literaturze Młodej Polski / Hanna Ratuszna. — Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2009. — 372 s.

12. Sławiński J. Hasło: humoreska / Janusz Sławiński // Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław—Warszawa—Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. — 577 s.
13. Słownik Języka Polskiego. — T. II / Ułożony pod red.: J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego. — Warszawa : Nakładem prenumeratorów i kasy im. Mianowskiego, 1902. — 1089 s.
14. Zapolska G. Fioletowe Pończochy i inne opowiadania nieznanne / Gabriela Zapolska // Opracowała: J. Czachowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1964. — 294 s.
15. Zagórski W. Humoreski / Włodzimierz Zagórski. — Warszawa : A.T. Jezierski, 1900. — 184 s.

Стаття є вступом до дослідження гуморески — сатиричного жанру, який нині вже призабутий, але весь час був недооціненим. Твори Загурського й Запольської дають змогу окреслити жанрову модель гуморески, а також відтворити образ ідеального гумориста — проникливого спостерігача, який не коментує оточуючу дійсність, а лише спокійно й уважно споглядає її.

Ключові слова: гумореска, жанр, сатира, Габрієля Запольська, Влодзімеж Загурський, «Театр без губної помади», Молода Польща.

This article is an introduction to the research of humoresque as satirical genre, which is forgotten partially nowadays, but has been always underestimated. The works by Zagorsky and Zapolska give us the possibility to outline a genre model of humoresque, and also to recreate the image of an ideal humorist as a clear-sighted observer, who doesn't comment on surrounding reality, but observes it calmly and attentively.

Key words: humoresque, genre, satire, Gabriela Zapolska, Włodzimierz Zagorski, "Theatre without lipstick", Young Poland.

Anna Janicka

GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA — DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA. PROPOZYCJE WSTĘPNE

*Pamięci moich wołyńskich Dziadków —
Katarzyny z Tuszyńskich Janickiej i Juliana Janickiego*

Autorka wpisuje w swojej pracy twórczość Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) w europejski kontekst literacki, podkreślając zainteresowanie pisarki szeroko rozumianą kulturą zachodnią. W dalszym toku rozważania skupiają się na związkach ukraińskiej poetki z literaturą polską, między innymi w zakresie kształtowania specyficznej wizji porządku historycznego, wpisanego za pomocą symboli i odniesień do mitu w porządek kosmiczny. Kluczowa część pracy poświęcona jest jednak tematowi mało rozpoznanemu w kontekście tej twórczości, a mianowicie: zagadnieniu kobiety, płci, kobiecego podmiotu, problemowi szeroko rozumianej emancypacji, dokonującej się poprzez zaznaczenie "kobiecej sygnatury" w pismach Łesi Ukrainki. Interpretacja tego wątku w twórczości autorki Pieśni lasu dokonuje się poprzez zarysowanie analogii między jej pisarstwem a działaniami Gabrieli Zapolskiej. Obie pisarki zostają ujęte jako kobiety potrafiące łączyć tradycję z modernizmem, twórczynie zarazem reprezentatywne dla swej epoki, ale także osobne, mówiące indywidualnym głosem w kluczowych wówczas kwestiach.

Słowa kluczowe: Łesia Ukrainka, Gabriela Zapolska, literatura kobieca, emancypacja, modernizm, temat.

Konstelacja, konstelacje...

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej — nie bez przyczyny — związki pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez

nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego [por. 28; 18]. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską, Eulalia Papla konkluduje: "Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z

perspektywy procesu historycznoliterackiego, esei-
styczne wędrówki w czasie i przestrzeni to swoistali-
teracka mapa Europy. Szerokie zainteresowania ukra-
ińskiej pisarki kulturą zachodnią nie mogły pozostać
bez wpływu na jej twórczość artystyczną” [23, 173].

Stałym punktem odniesienia bywała też, rozpa-
trywana szeroko, kultura wczesnochrześcijańska,
“katakumbowa” [zob. 15; 7]. Ostatnio w *Ukraińskim
palimsescie* Oksana Zabużko poszerzyła ten hory-
zont odniesień o konteksty polskie. Odwołując się
do własnych lekturowych doświadczeń, pisarka
podkreślała: “Ważną lekturą, kiedy miałam czterna-
ście, piętnaście lat, okazało się *Quo vadis* Henryka
Sienkiewicza. Myślę, że istotną rolę w tym odbiorze
odegrał opis wczesnochrześcijańskiej kultury, która
w Związku Radzieckim była nie tylko nieznaną, ale
zabronioną. Jej namiastkę odnajdywałam również w
dramatach Łesi Ukrainki, co dodawało wartości lek-
turze Sienkiewicza. Ale u Łesi Ukrainki klimat zwią-
zany z chrześcijaństwem był jednak bardziej antyczny,
a Sienkiewicz pokazywał wartości wczesnego chrześ-
cijaństwa z pozycji kogoś, komu one były bliskie” [34,
55. Por też 22]. Lakoniczna wypowiedź współczesnej
ukraińskiej pisarki ciekawie uruchamia polskie kon-
teksty związane z twórczością autorki *Orgii*. Przed
wszystkim pokazuje mechanizm powiązań, możli-
wość lektury równoległej, wzajemnie wzbogacającej,
jak również respektującej różnice.

W odniesieniu do literackich związków pomiędzy
Łesią Ukrainką a literaturą polską punkty węzłowe
porządku konstelacyjnych nawiązań wyznacza w
dotychczasowych badaniach przede wszystkim
nazwisko Stanisława Wyspiańskiego — u obu pisa-
rzy myślenie za pomocą mitu określa kształt refleksji
nad historią, nad dziejami narodów. Mit — by użyć tu
formuły Wojciecha Gutowskiego — staje się matrycą
służącą odczytaniu historii [8]. Przyglądając się estetycznym i ideowym powinowactwom pomiędzy pisa-
rzami, Nadija Poliszczuk zauważa: “I Łesia Ukrainka,
i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy
zarówno współkreują ów swoisty, wschodnioeuro-
pejski paradygmat estetyczny, jak i wpisują się orga-
nicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe
modernizmu, budują świadomość wspólną wszyst-
kim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło
dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku.
Modernistyczna percepcja świata antycznego to filo-
zoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przeniknię-
tego trójkątnym odczuwaniem świata. Wgłębiając się
wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają
zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego
kształtu mitu” [29, 601].

W tak ukształtowaną estetycznie, światopo-
glądowo i aksjologicznie [zob. w tym kontekście:
35] przestrzeń konstelacyjnych nawiązań, powinow-
actw i odniesień można by także wpisać Stanisława
Przybyszewskiego, Karola Huberta Rostworowskiego,
Tadeusza Micińskiego, Jerzego Żuławskiego czy też
Leopolda Staffa [zob. 20]. Stworzyłyby to intrygujący

swoją nieoczywistością, komparatystyczny obszar
modernistycznej refleksji o wpływie dziedzictwa
kulturowego na kształt współczesności, widziany
w perspektywie eksperymentu dramaturgicznego
rozciągniętego pomiędzy paradygmatem naturali-
stycznym a symbolizmem³. Warto w tym miejscu
przywołać przekonujący argument z klasycznej już
monografii Lesława Eustachiewicza, który podkre-
śla: “Dramaturgia przełomu w. XIX i XX była szeroko
otwarta na impulsy płynące z różnych literatur, toteż
w sposób adekwatny opisać i ocenić ją można tylko na
tle porównawczym” [6, 5].

Znamienne, że w rzetelnie zrekonstruowanej przez
badacza przestrzeni komparatystycznych odniesień
nie znajdziemy nazwiska Łesi Ukrainki — jednej z
najwybitniejszych europejskich modernistek. Trzeba
więc, poprzez rozpoznawanie, nazywanie i problema-
tyzowanie tych — tak istotnych dla literatury polskiej
i ukraińskiej — konstelacyjnych powiązań przywrócić
jej niejako naturalną (a zagubioną) obecność w trady-
cji europejskiego dramatu przełomu XIX i XX wieku.

Zamysł niniejszego szkicu nie dotyczy jednak
uzupełnień tak zarysowanych związków pomiędzy
twórczością Łarysy Kosacz a modernizmem polskim
czy europejskim. Zapisana w nim intencja polega na
próbie przekroczenia tak ukształtowanej konstela-
cji i zamysłu ujawnienia konstelacji kolejnej.
Opiera się ona na odmiennych niż poprzednia war-
tościach estetycznych. Kategorią scalającą staje się
tu bardzo silny — i ten sam! — podmiot: p o d m i o t
k o b i e c y⁴. Okazuje się on niezwykle istotny także
dlatego, że konstelacja “uniwersalistyczna” unieważ-
niała płęć — świat przedstawiony w dziełach Łesi
Ukrainki traktowany był jako świat wartości uniwer-
salnych. Uruchomienie kobiecej konstelacji pozwoli
przywrócić kulturowym eskapadom i poszukiwaniom
pisarki k o b i e c ą s y g n a t u r ę, zobaczyć świat stwo-
rzony przez pisarkę z perspektywy kobiecego pod-
miotu; pozwoli przededefiniować podmiot uniwersalny
w podmiocie indywidualny [11, 225] zgodnie z logiką,
którą narzuca płęć. Innymi słowy — pozwoli zobac-
zyć kobiety w “tym” tekście. I zapytać o nią poprzez
“inne” kobiece teksty.

W tej nowej konstelacji związków z literaturą pol-
ską Łesia Ukrainka oświeślałaby twórczość polskich
modernistek, zaś ich dzieła ujawniałyby w jej tekstach
to, co dotychczas niedoczytane⁵. Konstelacja zbudowa-
wana wokół kategorii kobiecego podmiotu pozwala
nie tylko, z jednej strony, zrezygnować z kryterium
genologicznego, ale też potraktować mniej restrykcyjnie
cezury historycznoliterackie; z drugiej zaś urucha-

³ Interesująco o “transformacji naturalizmu w modernizm”
pisze Natalia Malutina [Zob. 19].

⁴ O kategorii podmiotu kobiecego zob. Iwasiów I. *Osoba
w dyskursie feministycznym* [10]; Pekaniec A. *Strategie
podmiotowe w kobiecej literaturze dokumentu osobistego* [27].

⁵ O różnych wariantach takiej lektury zob. Janicka
A. *Perspektywa historyka literatury a czytanie feministyczne*
[14].

mia kategorię doświadczenia kobiecego zapisanego w tekście, ujawnia kobiecą sygnaturę.

Kobięcy horyzont komparatystyczny skupiony wokół twórczości Łesi Ukrainki realizuje silnie artykułowany ostatnio w ukraińskiej humanistyce postulat rewizji ukraińskiej klasyki [34, 175], ponadto służy zmniejszeniu dystansu pomiędzy dyskursem spod znaku krytyki feministycznej a porządkiem refleksji historycznoliterackiej, realizując w przestrzeni komparatystyki “teorię rozproszenia”, zaproponowana przez Grażynę Borkowską. Badaczka pisze: “Interesuje mnie generalna zmiana tonu, nowy sposób myślenia, zasadniczy zwrot w kierunkach feministycznej refleksji na temat kultury, podmiotowości, relacji międzyludzkich, kontekstu społecznego, krzywdy, życia i śmierci.

Ów ‘zwrot’ chętnie opisałabym poprzez figurę rozproszenia. Rozproszenie rozumiem dwojako: z jednej strony, oznacza ono przyswojenie pewnych reguł dyskursu *genderowego* przez badaczy luźno (luźniej) związanych z krytyką feministyczną i pracami *stricte genderowymi*; z drugiej zaś — byłoby ono równoznaczne z otwarciem feministycznego i *genderowego* myślenia na inny, ‘cudzy’ kontekst badawczy, duchowy i płynące stamtąd inspiracje. W tym pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z uwewnętrznieniem reguł dyskursu feministycznego/*genderowego* przez szeroko rozumiane myślenie literaturoznawcze, kulturowe, filozoficzne; w drugim zaś — z przyjęciem w samej krytyce feministycznej i kierunkach pokrewnych perspektywy ogólniejszej: etycznej, metafizycznej, historycznej” [4, 198]⁶.

Istotną kwestią okazuje się też znaczenie tak ukształtowanej formacji dla odczytywanego w kontekście postmodernizmu oblicza modernistycznej kultury europejskiej, która do tej pory nie uwzględniała perspektywy słowiańskiej. Tamara Hundorowa zauważa: “Historiocentryczny paradygmat rozwoju kultury europejskiej opiera się niemal wyłącznie na doświadczeniach narodów posiadających swoje państwa i jest odbiciem tendencji do tworzenia pewnego uniwersalnego, racjonalnego modelu (...). Takie podejście zyskuje nowy sens w dzisiejszej epoce postmodernizmu na różnych poziomach, co w najbardziej ogólnym ujęciu pozwala na przewartościowanie europejskiego kanonu kulturowego, panującego co najmniej od czasów Kartezjusza, i nadaje charakter prawie całemu teoretycznemu dyskursowi XX wieku. Pytanie o zmianę formuły ‘europejski modernizm’ na ‘europejskie modernizmy’ staje się szczególnie aktualne w związku z perspektywą słowiańską” [9, 521–522].

Można więc, poprzez kobiecą konstelację polskiej literatury zbudowaną wokół naczelnej ukraińskiej modernistki, nadwątlić “europocentryczny kulturowy mit” [9, 526], jak również wzmocnić perspektywę

pytań o “środkowoeuropejski wariant modernizmu” [9, 526] w jego kobiecej/emancypacyjnej/feministycznej odmianie. Kategoria “dialogu międzykulturowego” nabiera wówczas dodatkowych znaczeń i zyskuje wymiar — by tak rzec — pragmatyczny, wzbogacona w pewnym sensie o zwielokrotnioną odmiennosc: “inność kobiecego podmiotu” i odmiennosc rodzącej się modernistycznej podmiotowości “innej” kultury — Europy Środkowo-Wschodniej. Hundorowa podkreśla: “Perspektywa osiągnięcia samodzielności przez owego ‘Innego’ otwiera się (...) w przejściu od ‘Kosmo-poli-tyzmu’ do ‘kosmo-Poli-tyzmu’, od ‘modernizmu’ do ‘modernizmów’, od ‘kanonu’ do ‘praktyki’” [9, 528]⁷.

Jak widać, destabilizacji mogą ulec aż trzy porządki. Po pierwsze, dokonana zostaje rewizja kanonu literatury ukraińskiej poprzez nawiązanie polsko-ukraińskiego dialogu, odzyskanie “wielogłosu” w ramach twórczości kobiecej; po wtóre następuje wzmocnienie środkowo- i wschodnioeuropejskiego wariantu refleksji nad kwestią kobiecą; i w końcu — nadwątleniu ulega okcydentalistyczny paradygmat modernizmu europejskiego, przypisanego kulturowo Europie Zachodniej.

Ufundowany na przenikaniu się dyskursów, skupiony na odzyskiwaniu kobiecego doświadczenia nowy kontekst interpretacyjny dla twórczości Łesi Ukrainki miałyby też ten walor, że dzięki zmianie konstelacyjnych powinowactw z literaturą polską mogłyby ujawnić nowy, ożywczy wymiar intelektualnych poszukiwań autoki *Don Juana ujarzmionego*⁸ i uwyraźnić *feministyczną dyspozycję jej talentu. O takiejpotrzebie mówi — przywoływana już — Oksana Zabużko, której wypowiedź warto tu przywołać w całości; także dlatego, że uruchamia ona kontekst współczesnej kultury ukraińskiej: “Nawet dzisiaj jestem w stanie rozpoznać w ukraińskich dziewczętach, czy ‘przeszły’ szkołę Łesi Ukrainki, czy nie. Nie ma bowiem lepszej szkoły dla kobiet jak ‘szkoła’ Łesi Ukrainki. Uważam, że jej*

⁷ Zob. też w tym kontekście: Pawłyszyn M. *Ukraiński postkolonialny postmodernizm* [26] oraz Korniejenko A. *Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie* [16].

⁸ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w odniesieniu do tego dramatu pojawia się kilka propozycji tłumaczenia jego tytułu. I tak, w niniejszym tekście posługuję się klasyczną propozycją przekładu S. E. Burego zawartego w zbiorze: Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty* [31]. W przywoływanej książce-wywiadzie z Oksaną Zabużko mamy tytuł oryginalny — *Kaminnyj gospodar*. Pojawiła się też propozycja Eulalii Papli — *Kamienny wódzar*. Badaczka przekazuje, że w tłumaczeniu S. E. Burego zniesienie epitetu “kamienny” kłóci się z ideą utworu, dla której przymiotnik ten ma znaczenie zasadnicze, zaś przekład E. Jakóbca — *Kamienny gospodar* jest nadto “rustykalny”, co również zakłóca ideowe przesłanie dramatu. Zob. teź, *Kultura Zachodu...* [23, 173, przypis 11]. W niniejszym tekście używam tłumaczenia *Don Juan ujarzmiony*, ponieważ jest ono najbliższe temu, na co wskazuję w tym tekście — nicowaniu legendy o Don Juanie poprzez uwypuklenie demaskatorskiej roli postaci kobiecej.

⁶ Zob. też w tym kontekście: Janicka A. *Dokąd prowadzi “trzecia droga”?* [12].

dramaty, szczególnie *Kasandra*, *Kaminnyj gospodar* oraz *Rufin i Pryscylla*, powinny stanowić w teatrach szkolnych lektury obowiązkowe do wystawiania przez młodzież. Nic lepiej nie wpłynie na intonacyjne ustawienie inteligentnego głosu kobiecego jak odgrywanie kobiecych postaci z jej dramatów. Co więcej, nic lepiej nie ukształtuje kobiecej wrażliwości i kobiecej mądrości. Później, po przejściu 'szkoły' Łesi Ukrainki, w okresie, kiedy dziewczyna kształtuje się, tworzy własną kobiecą tożsamość, nie można będzie jej wmówić, jakie kobiece role czy modele są w życiu właściwe. Bohaterki Łesi Ukrainki mnie tak właśnie uformowały" [34, 50]⁹.

Myśl Łesi Ukrainki, włączona w obieg dyskursu emancypacyjnego i twórczości kobiecej polskiej literatury od drugiej połowy XIX wieku po dwudziestolecie międzywojenne, może współtworzyć przestrzeń artykułowania się podmiotowości kobiecej w tej części Europy, także dzięki ujawnieniu własnej, wyrazistej osobności. Osobność tę buduje palimpsestowa całość, na którą składają się, z jednej strony, ukraińskość i kulturowa odrębność, z drugiej — nowoczesność i europejskość poświadczona swobodnymi przechadzkami po antycznej bądź biblijnej tradycji czy też współczesnych pisarce estetykach.

W tak zarysowanym obszarze konstelacyjnych odniesień, które wydobędą kobiecą perspektywę z tekstów Łesi Ukrainki, a tym samym wzbogacą własną, znaleźć się mogą: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska, Józefa Sawicka-Ostoja, Maria Jehanne-Wielopolska, Amelia Hertzówna, Stanisława Przybyszewska.

Przywołanie tak wielu nazwisk polskich pisarek nie jest przypadkowe. Nie oznacza też zgodności ich perspektywy z perspektywą ukraińskiej modernistki. Sugeruje jedynie, że można ich literacki głos potraktować jako wspólny zapis dramaturgii kobiecego doświadczenia. Z Orzeszkową łączy Łesię oparty na dystansie i powściągliwości stosunek do ideologii feministycznej, umiejętność budowania — szczególnie w listach i tekstach publicystycznych — zasady "parlamentarnego środka"¹⁰,

który chroni obie pisarki przed ideologicznym zacie trzewieniem. Kulturę widziała raczej Łesia Ukrainka jako przestrzeń dopełniania się i twórczego przenikania żywiołu "kobiecego" i "męskiego", nie zaś jako przestrzeń — opartego na wykluczeniu — konfliktu.

Z Marią Konopnicką dzieliła trudny los narodowej wieszczki, ponosząc — podobnie jak autorka *Roty* — wszystkie konsekwencje realizacji takiej postawy pisarskiej, łączył je też poetycki temperament, który można określić jako brak pokory czy poetycką niecierpliwość; kobieca wiwisekcja narracji mitologicznych pozwala wskazać powinowactwa pomiędzy autorką *Don Juana ujarzmionego* a Józefą Sawicką-Ostoją i Marią Jehanne-Wielopolską; skłonność do nicowania historii i mechanizmów władzy łączy dramaty Łesi Ukrainki z dramaturgią Stanisławy Przybyszewskiej; profilowana przez kobiecą wrażliwość ironia¹¹ jako mechanizm odsłaniania prawdy pozwala przywołać wysublimowane utwory dramatyczne Amelii Hertzówny¹² i zestawić ze sobą erudy cyjny rozmach ujawniający się w ich tekstach.

A Zapolska? Czy tu znajdziemy jakąś nić wspólną? Niniejszy szkic ma być próbą odpowiedzi na to pytanie.

Związek z ziemią

Łesia Ukrainka i Gabriela Zapolska urodziły się na Wołyniu, pochodziły też z podobnych środowisk.

Łarysa Kosacz przyszła na świat w Nowogrodzie Wołyńskim 25 lutego 1871 roku w — jak podaje Eulalia Papla — rodzinie ziemiańskiej inteligencji Kosaczów i Drahomanowów, należących do ówczesnej elity intelektualnej: "Po ojcu prawniku dziedziczyła otwarty i sceptyczny umysł, po matce pisarce (pseud. Ołena Pczilka) — talent literacki. Staranne domowe wykształcenie pogłębiała samodzielnie studiami: znajomość języków klasycznych oraz francuskiego i niemieckiego (nie wspominając o rosyjskim, a także polskim) wyniosła z domu, potem opanowała angielski i włoski, co umożliwiło jej swobodny dostęp do europejskiej kultury" [23, 170]. Jednak dzieciństwo

⁹ Zdaniem Oksany Zabuzko, prekursorką w badaniach feministycznych nad twórczością Łesi Ukrainki na gruncie ukraińskim była Sołomija Pawłyczko. [Zob. 34, 192–197]. Feministyczną lekturę tekstów Łesi Ukrainki proponuje też Wira Ahejewa. Por. też: *Žinocnyj prostir. Feministycznyj dyskurs ukraińskiego modernizmu* [1].

¹⁰ O tej strategii Orzeszkowej piszę w osobnym tekście. Zob. A. Janicka, *Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka — dwugłos o kwestii kobiecej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności*, red. S. Musijenko, Grodno 2011. O wyważonym stosunku Łesi Ukrainki do kategorii "męskości" i "kobiecości" w kulturze wspomina też Oksana Zabuzko: "Pisała w listach na przykład o tym, że racja męska wcale nie jest uniwersalna, jak wyobrażają to sobie mężczyźni, i potrzebuje dopełnienia przez rację kobiecą, choć także na swój sposób ograniczoną, ale tylko z połączenia tych obu sposobów myślenia można złożyć 'coś spójnego i sprawiedliwego'" (34, 186).

¹¹ Propozycję taką przedstawił Jarosław Ławski w tekście *Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne* wygłoszonym na konferencji w Symferopolu ("Piesa Łesi Ukrainki *Orgia* ta problemy nowitnoy dramy i teatru", 25–28 września 2012 r., Symferopol—Jałta).

¹² Można oczywiście wskazać różnice pomiędzy pisarką ukraińską a autorkami polskimi. Wydaje się jednak, że nawet one ciekawie ze sobą "dialogują", określając tym samym wewnętrzną dynamikę skrojonego ze sprzeczności i aporii europejskiego modernizmu. Warto w tym miejscu przywołać uwagi Lesława Eustachiewicza odnoszące się do niejednorodnej przestrzeni dramaturgii tego czasu. Badacz podkreśla: "Jej [tj. dramaturgii przełomu XIX i XX wieku] dynamika stanowiła przy tym wynik ścierania się estetycznie przeciwstawnych poetyk — naturalizmu, symbolizmu, neoromantyzmu i ekspresjonizmu — między którymi trwało jednak ciągle przenikanie wzajemne środków wyrazu, krzyżowanie technik".

pisarki to przede wszystkim rodowy wołyński majątek Kołodziejne, gdzie Łarysa spędzała większość czasu wraz ze swoim rodzeństwem i gdzie doświadczała niezwykłości tego miejsca, jego urodzajności, muzyczności, swojskości [24, 409].

Gabriela Korwin-Piotrowska (późniejsza Gabriela Zapolska) urodziła się w roku 1857 we wsi Podhajce pod Łuckiem w polskiej rodzinie ziemiańskiej. Jej ojciec Wincenty — marszałek szlachty powiatu łuckiego, był właścicielem majątków Podhajce i Kiwerce. Dzieciństwo przyszła pisarka spędziła również na Wołyniu, nie odebrała jednak wyczerpującego wykształcenia domowego, co najwyżej wystarczające. Jej nieszczęśliwe dosyć dzieciństwo upływało pomiędzy znanymi w całej okolicy dziwactwami ojca a chorobami skupionej na sobie matki, byłej tancerki baletu warszawskiego. W wieku 11 lat dla uzupełnienia edukacji wysłana została do szkół w Lwowie¹³.

Jednak twórczość obu pisarek, zarówno wspominającej sielskość wychowania na wsi Łesi Ukrainki, jak i pozbawionej w dzieciństwie ciepła rodzinnego Zapolskiej, pokazuje, jak dalece pejzaż Wołynia uformował ich wyobraźnię, ukształtował tożsamość i naznaczył sposób patrzenia na świat. Przestrzeń Wołynia nie stała się nigdy w tekstach pisarek tylko tłem, krajobrazem, opisowym ornamentem czy stylistycznym ozdobnikiem, była raczej figurą przeżywania świata, symbolicznie przyswojonym krajobrazem¹⁴ [17, 298]. Można chyba mówić o swoistej dynamice relacji z ziemią wołyńską: od doświadczenia przestrzeni, poprzez przeżycie miejsca, aż po telluryczną z nią więź. Ukraiński eseista i antropolog Jewhren Małaniuk, autor sugestywnych *Szkiców z historii naszej kultury*, podkreśla, że “w odróżnieniu od zmiennych czynników historyczno-politycznych usytuowanie geograficzne: topografia, pejzaż, klimat są trwałym elementem kulturotwórczym” [25, 269]. Pisze on: “Kultura [...] to funkcja trwania człowieka na danym terenie” [cyt. za: 25, 269]¹⁵.

W twórczości Łesi Ukrainki ziemia wołyńska organicznie niejako zapisze się w jej dziełach, przenikając do poetyckiej frazy wiersza. Przywoływana już badaczka podkreśla: “Melodyjności wiersza uczyła się Łesia od pieśni ludowej. Wskazują na to cechy strukturalne jej liryków, wczesnych zwłaszcza: regularny, rytmiczny sylabotoni, budowa stroficzna, nadająca wierszom wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny,

unikanie przerzutni, refreny, anafory i inne liczne powtórzenia” [24, 409].

Pisarka wykazuje też sporą determinację, aby utrwalić dziedzictwo swojej rodzinnej ziemi, skąd — jak można przypuszczać — czerpie też inspirację do zbudowania własnej, osobnej niejako formuły patriotyzmu (który można by nazwać *patriotyzmem zakorzenienia*). Już w młodości podejmuje próby utrwalenia wołyńskich pieśni wraz z zapisem nutowym. Pod koniec życia wraz z mężem Kłymentem Kwitką i zaprzyjaźnionym etnomuzykologiem Fiłaretem Kołessą doprowadza do wydania ukraińskich dum ludowych [24, 409]. W słowie i dźwięku¹⁶ utrwała “swojskość” wołyńskiej ziemi, zaś jej twórczość poetycka pokazuje, że figura “pieśni” (zdecydowanie wykraczająca poza znaczenia stylistyczno-formalne czy dosłowne [24, 412]) oznacza zakorzenienie w tradycji miejsca. Tak ukształtowaną frazę poetycką nazwać więc można “rytmem ziemi”.

Z interesującej nas, “kobiecej” perspektywy, najciekawszą realizację motywu “zakorzenienia” w rodzinnej ziemi znajdziemy w dramacie *Pieśń lasu* (1911). Wołyńską, wywodzącą się z dzieciństwa genealogię utworu opisuje Łesia w jednym z listów do matki: “A właściwie to od dawna tę *mawkę* ‘w pamięci nosiłam’, jeszcze z tych czasów, jak Ty w Żaboryci opowiadałaś mi o *mawkach*, kiedy szliśmy przez jakiś las z niedużymi, lecz bujnymi drzewami. Potem w Kołodziejnem w księżycową noc biegłam sama do lasu (nikt z waz o tym nie wiedział) i tam wypatrywałam *mawki*. (...) Widać sążone mi było kiedyś o tym napisać (...). Oczarował mnie ten obraz na wiek cały” [33, 324]¹⁷.

Modernistyczny konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją przybiera w utworze, rozgrywającym się w wołyńskich realiach i wywiedzionym z wołyńskich legend, kształt relacji miłosnej pomiędzy leśną nimfą Mawką a wiejskim chłopcem Łukaszem. Wyprofilowaną nieco przez tradycję antyczną [24, 417] postać Mawki uznać można za kobiece wcielenie metafizyczności i zarazem realności ziemi; bohaterka symbolizuje przeciwieństwo witalności świata natury, w której mieści się także cierpienie i doświadczenie śmierci; i w sposób symboliczny, i dosłowny — wyrasta z ziemi (podczas kłótni z żoną Łukasza “Mawka zmienia się nagle w wierzbę o zeschniętych liściach i płaczących witykach” [32, 236]). Siła dziewczyny bierze się z jej związku z ziemią — płodną, urodzajną, cyklicznie odradzającą się. To przeciwieństwo w pewnym sensie natura przechowuje (wtedy, kiedy Mawka zostaje porzucona i zdradzona) jej głos i ponownie oddaje go przeistoczonej już dziewczynie:

¹³ Wszystkie informacje biograficzne podaję za Jadwigą Czachowską. [Zob. 5, 13].

¹⁴ Ławski J. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok 2003, s. 298. Autor cytuje też wiersz *Bukowina* Rose Ausländer, którego pierwsze wersy można odnieść do Zapolskiej i Łesi Ukrainki: “Krajobraz który mnie / wynalazł” (2, 153).

¹⁵ Badaczka szerzej omawia w swoim tekście sposób myślenia i strategię retoryczną J. Małaniuka. Jej zdaniem, kluczową kategorią historiozoficznych rozważań eseisty jest “geokultura”.

¹⁶ Zob. w tym kontekście — przywoływane przez Eulalię Papłę (24, s. 415, przypis 28) — uwagi M. Tomaszewskiego o dźwiękowości natury i muzyczności kultury. Por. Tomaszewski M. *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego* [30, 171].

¹⁷ Cyt. za: E. Papla [24, 415].

“[Łukasz] Zaczyna grać najpierw cichutko, później corac głośniejsz, z wolna przechodzi na nutę owej ‘Wiośnianki’, którą niegdyś grał M a w c e. Brzmienie fujarki [którą syn Kyłyny wystrugał w wierzby, w którą przemieniła się nimfa] zaczyna przemawiać słowami.

*Jak słodko wygrywa,
przenika do żywa
niby nożem piersi białe,
serce z nich wyrzywa!”* [32, 247]

Intrygującym momentem jest śmierć leśnej nimfy, którą można interpretować nie tylko w kontekście witalistycznej filozofii Bergsona, ale też w ramach współczesnej krytyki feministycznej. Krystyna Kłosińska przypomina, za Hélène Cixous i Naomi Schor, wywodzącą się z ekonomii/filozofii daru, możliwość kobiecego przymierza ze śmiercią w imię życia¹⁸. Zamieniona w wierzbę Mawka “spopiela się” (“Wierzba nagle bucha płomieniem. Ogień, dosięgnąwszy wierzchołka, przerzuca się na chatę, zajęła się słomiana strzecha i pożar wnet ogrania domostwo” [32, 248–249]), by nie ulec wcześniejszym namowom leśnego “Pokuśnika”, a tym samym ocalić swoje (utracone już przez jego zdradę) uczucie do Łukasza. Przekonuje przy tym ukochanego, że “spopielała” zasili ziemię i powróci w wiośnianej bujności natury, co pozostaje zgodne z symboliką ognia jako żywiołu zniszczenia i odrodzenia jednocześnie. Gaston Bachelard precyzuje: “Ogień jest w największym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu, płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości: dobro i zło” [3; zob. też: 35, 168–169, przypisy 102, 104, 105].

Bohaterka umierając ocala więc istotę i sens istnienia; staje się kobietą, symboliczną wersją modernistycznego instynktu życia. Eulalia Papla podkreśla, że ulubiona przez poetkę *Pieśń lasu* jednoczy jej dwie wielkie pasje: muzykę i antyk [24, 418]. Sylwia Wójtowicz dopowiada, że “o wizji kultury obecnej w dramatopisarstwie Łesi Ukrainki można mówić jako o ‘kulcie wartości’ duchowych. Przywodzą one na myśl Platonską triadę ideałów: dobra, prawdy i piękna, wokół których skoncentrowane są wartości poznawcze, etyczne i estetyczne” [35, 29].

Wydaje się jednak, że do tych kulturowych wartości trzeba koniecznie dodać — jako wartość równie bezwzględna, bo dla modernistów chyba najistotniejszą — pasję życia, której pisarka “nauczyła się” na Wołyniu i której w dramacie nadała postać Mawki. Przywoływany już Jewhen Małaniuk tego typu ścisłą zależność wiąże z archetypiczną

świadomością zbiorową, wskazując na więzy krwi i miejsca [25, 269].

Warto też podkreślić, że poddając się cyklicznemu rytmowi natury Mawka ocala także piękno (muzykę); mielibyśmy więc tu do czynienia z dość rzadką sytuacją połączenia przynależnego naturze istnienia (Mawka należy do “leśnych istot”) i przynależnego kulturze piękna, bez uruchamiania antagonistycznych relacji tych przeciwstawnych sobie przecież — także w dramacie-feerii — porządków. Piękno więc staje się w ujęciu Łesi Ukrainki wartością mediacyjną. Tak rozumiana wartość wpisuje się w znacznie szerszy horyzont estetycznych i aksjologicznych poszukiwań pisarki¹⁹.

Równie konsekwentnie relację pomiędzy kobietą a ziemią rozwija polska pisarka. Zapolska kojarzy urodzajność wołyńskiej ziemi z substancjalnością i witalnością istnienia. Od debiutanckiej *Małaszki* poprzez *Szmat życia* aż po *Szaleństwo* — by wymienić tylko niektóre tytuły — autorka *Przedpiekła wołyński/podolski pejzaż kojarzy z kobietą tożsamością*.

W szkicu powieściowym *Małaszka* tytułowa bohaterka wywodzi się z ukraińskiego ludu. Już w pierwszym akapicie autorka sytuuje ją po stronie “niemoralnej” nagości, która stanie się w oczach nieprzychylniej pisarce krytyki powodem do oskarżenia autorki o skłonność do pornografii: “Usiadła sobie na płocie. Wiatr igrał z jej spódniczką, odsłaniając nagie, brudne kolana” [36, 7]. Dzieje *Małaszki* zapisują potężniene namiętności, które ostatecznie stają się powodem upadku dziewczyny, jednak kwestią niezwykle intrygującą pozostaje sprawa świadomej seksualności dziewczyny. *Małaszka* należy do tych z nielicznych bohaterek Zapolskiej, które potrafią rozpoznawać atrakcyjność własnego ciała. Jest witalna, wyzywająco pewna siebie. Cechy to pozwalają mówić o znaczącym przekroczeniu konwencji ludowej, w której nie mieści się kategoria świadomej seksualności.

Małaszka z jednej strony uosabia “wcielenie ludu nie takim, jakim wymarzyły go sielanki poetów, ale jakim jest rzeczywistość (...)” [21, 57]²⁰, z drugiej zaś charakteryzuje ją “arystokracja piękności” [21, 57]. Siłą swoją niewątpliwie czerpie z ziemi, która ją “wydała”; dziewczyna staje się jej kobiecym uosobieniem — jest w niej witalność, nadmiar, melanchoлия, także charakteryzujący naturę instynkt. Widać to szczególnie w zestawieniu z atroficznymi, banalnymi pięknościami z miasta: “A najprzód te włosy miękkie, długie i gęste; dwie śliczne kosy sięgające do kolan, a potem te dwa sznury perłowych zębów, błyszczących w czerwonej ust oprawie! A weźmy w dodatku silne rumiane policzki, wspaniałe ramiona i biodra, śmiałe linie gorsu i to bogactwo zdrowia, jakie śmiało się z

¹⁸ Kłosińska K. *Życie utratę; Praca żałoby* [38].

¹⁹ Im właśnie poświęca swoją pracę Sylwia Wójtowicz. Zob. 35.

²⁰ Więcej o kategorii piękna i przekroczeniu konwencji w: A. Janicka, dz. cyt.

całej jej postaci. Błada panienska zdawała się jakimś mglistym widziadłem wobec tej wiejskiej jagody, tak strojnej w najpiękniejsze, bo ręką bożą stworzone powaby” [36, 81].

Małaszka bezwzględnie zmierza ku zagładzie, staje się zbrodniarką. Instynkt, zgubnie połączony z głodem piękna, doprowadza do tragedii. Nie zmienia to jednak faktu, że pozostaje kobietą inną niż większość bohaterek Zapolskiej — z przymierza z naturą czerpie siłę, witalność, pożądanie.

Z Mawką Łesi Ukrainki łączy ją także motyw “spopielenia”, które dopełnia tragiczne losy wołyńskiej bohaterki:

“Małaszka patrzy na ten słup płomieni, dymu i iskier nieruchoma, z szeroko otwartymi oczami.

(...) Dobiegła do chaty — belki z trzaskiem wałą się jedna po drugiej. Szeroki otwór zaprasza do tego ognistego salonu, po którym straszny żywioł hula z piekielną mocą. Małaszkę porywa nagły szal. Ogień ciągnie ją ku sobie, jak bezdenne głębina wodna. Purpurowe fale mają dla niej urok niepojęty. Nie boi się ich. Wszak ona życie całe płonęła tak, jak płonie teraz jej chata — przecież ogień płonął w jej żyłach. (...)

Gorejące morze zamyka się poza szaloną kobietą i pochłania ją na zawsze” [36, 82].

Pisarka konsekwentnie rozwija skojarzenie zmysłowej, witalnej kobiecości z bujną, żyzną ziemią ukraińską w mało znanej powieści *Szaleństwo* (1909). Rena Brzeziewicz, zmuszona zamążpójściem do opuszczenia rodzinnego majątku: “Jak szalona wpadła pomiędzy olbrzymio rozrośnięte drzewa, osypane bielą wiosennego kwecia. I padła na delikatną zieleń trawy, całując ją, rwąc pełnymi garściami, zanurzając zgorączkowane palce w rozpuchłą świeżością ziemię. Cała miłość, wiążąca istotę, poczetą, zrodzoną i wzrosłą wśród bujności natury, wezbrała w niej i skoncentrowała się w tem pożegnaniu umiłowania najwyższego” [37, 45].

Dzieje głównej bohaterki skonstruowane zostały zgodnie z charakterystyczną dla pisarki dramaturgią kobiecego losu — kondycją pomiędzy porzuconą rolą a nieodnalezioną tożsamością. W przypadku Reny Brzeziewicz oznacza to, spowodowany niewiedzą na temat własnej seksualności (bohaterka nie wie, kto jest ojcem jej dziecka), dramat osuwającego się w szaleństwo macierzyństwa. Rena zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje seksualność zintegrowana, oparta na instynkcie i świadomości ciała, wyrosła z ziemi i kobiecego przymierza z naturą (tu warto przywołać Tatianę, piastunkę Reny z dzieciństwa, która staje się powiernicą wszystkich tajemnic bohaterki); jednak wie też, że przymierze to odebrała jej na zawsze społeczna szkoła konwenansu. Pomimo dostatku i udanego małżeństwa: “(...) Rena wychudła, pozostała sama jakby spalona, jakby przez nią przeszedł pożar, który pozostawił z niej tylko zewnętrzną, na szkielecie nerwów trzymającą się, piękną i strojną powłokę” [37, 48].

Znamienny i znaczący wydaje się fakt, że również Zapolska przypisuje ziemi podolskiej/wołyńskiej jej tylko właściwe dźwięki. Podobnie jak u Łesi Ukrainki ten szczególny pejzaż można usłyszeć. Co więcej, także u polskiej pisarki ziemia niejako przemawia kobiecym głosem; jej dźwięk — pieśń — zapisuje bowiem i uwalnia kobiecą opowieść:

“Cicho jak w baśni rozpięły swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dzwigają wśród pól.

Gdzie niegdzie zaczerni drzewo wśród kępki lasowej. Ale przycichnie wnet. To znów odezwie się symfonia dalekich, psich rozmów i jęków. Przebija ciemność i skona w ciemności.

Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, coś, co niesie krzykiem tonącej warjatki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa ‘pieśń’ (...)” [37, 122].

Wspomnienie rodzinnej ziemi okazuje się więc w przypadku bohaterki *Szaleństwa* wspomnieniem “wyrosłej” z tej ziemi własnej kobiecości — bujnej, zmysłowej, choć teraz mającej już kształt, leczonej przez męża-lekarza, neurastenii, co było wynikiem podolskiej dzikości i rodowej degeneracji. Sustancjalność ziemi dała jej siłę i niezależność, pochodzenie — skłonność do chorób nerwowych: “Rena, dziecko skuzynowaconych blisko ze sobą ludzi, pochodząca z rodu, gdzie nerwica i histerja nie opuszczały prawie nikogo, gnała do późnej nieraz nocy po ugorach i łąkach, wydając (gdy była sama) dzikie, niezrozumiałe okrzyki. (...) Żyła bowiem całym życiem stepów, bujnością ludzi prymitywnych, chłopskich natur, nie mając na to sił, zrodzona z matki, wychowanej ‘pod kloszem’, będącej znów córką kobiety-lalki, sentymentalnej i czującej” [37, 73].

Powrót do siebie, zarówno w znaczeniu metaforycznym, jak i dosłownym, oznacza dla Reny ponowne przymierze z ziemią: “Rena dyszała całą wonią kwecia i spokojem, ku niej ulatującym. Zdawało się jej, że wznosi się ku źródłom życiowym, że odzyskuje czystość swych pojęć, pragnień i wyobrażeń. (...) Uczuła się sobą samą, sobą dawną, lecz tak, jakby zaczynała swe życie u samego źródła” [37, 132–133, 138]. Jednak przymierze to uobecnia się poprzez śmierć — kobieta popełnia samobójstwo. Gest odebrania sobie życia staje się, paradoksalnie, jedyną dostępną bohaterce formą zgody na siebie.

U obu pisarek — polskiej i ukraińskiej — związek pomiędzy kobiecością a ziemią ma charakter niemal organiczny, łączy też w sobie modernistyczną ambiwalencję życia i śmierci, rozkoszy i zniszczenia, stając się jednym z wariantów (nazwijmy go kobiecym i środkowoeuropejskim) modernistycznego witalizmu.

Propozycje przekroczeń...

Czy w twórczości pisarek można wskazać inne jeszcze powinowactwa związane z kreowaniem postaci kobiecych? Wydaje się, że zdecydowanie tak, pomimo — co oczywiste — równie zdecydowanych różnic. Różnice te jednak, związane przede wszystkim z odrębnością estetyki czy poetyki (u Zapolskiej dominacja dykcji naturalistycznej, u Łesi Ukrainki — symbolizmu), nie przeszkadzają pisarkom w niezwykle konsekwentnym poszukiwaniu odrębności kobiecego podmiotu.

Jak zapisują jego wrażliwość i kondycję? Przede wszystkim jako dramat przekroczenia. U Zapolskiej bohaterki przekraczają społecznie narzuconą rolę i wyruszają na poszukiwanie własnej tożsamości, uwikłane tragicznie pomiędzy porzuconą rolą a niemożliwą do odzyskania tożsamością²¹. Łesia Ukrainka odsłania ten sam mechanizm przekroczenia, tyle tylko, że czyni to w obrębie innej estetyki. W jej dramatach to właśnie kobieta dźwiga na sobie tragizm/fatalizm mitu i przekleństwo historii (tak właśnie dzieje się w *Kasandrze* i *Don Juanie ujarzmionym*); historii, która — co niezwykle interesujące — staje się dla pisarki narzędziem wydobywania z mitu kobiecej perspektywy. Podobnie więc jak bohaterki Zapolskiej, bohaterki dramatów autorki *Orgii* skazują się na poszukiwanie siebie w przestrzeni “pomiędzy”, w tym przypadku — “pomiędzy” mitem a historią. Feminizacja mitu (strategiczna postać Anny)²² byłaby więc kolejnym przekroczeniem jego uniwersalnego wymiaru, po konsekwentnie przez pisarkę realizowanej strategii intymizacji, personalizacji struktur mitologicznych, o której przekonująco pisze Jarosław Poliszczuk²³.

Poszukiwaniom bohaterek towarzyszy specyficznie realizowana i rozumiana kategoria wzniosłości. U Zapolskiej jest ona przełamana przez naturalizm, poddana antropologicznej wiwisekcji, u Łesi Ukrainki podszyta dykcją tragiczną, rozpięta pomiędzy alegorycznością tematu narodowego a modernistycznym symbolizmem, retoryczna i epifaniczna jednocześnie. U Zapolskiej uwikłana w perspektywę codzienności i szczegółu, u Łesi wyniosła ironiczna. U jednej i drugiej przewrotnie powiązana z etycznym wymiarem piękna, a także pokonywaniem przeznaczenia (bez względu na to, czy ma ono kształt mitycznego fatum, czy też społecznego fantazmatu).

Trzeba też podkreślić, że każda z pisarek odegrała przełomową rolę w historii swoich narodowych teatrów. Zapolska, co zgodnie podkreślają polscy historycy teatru, wyprowadziła dramaturgię polską drugiej połowy dziewiętnastego wieku z niewoli konwencji, ożywiając dramaturgię polską nie tylko tematycznie, ale też formalnie. Zapolska jako jedna z pierwszych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku eksperymentuje na scenie, wprowadza świadomie i konsekwentnie elementy naturalistyczne, formułując “szkicu scenicznego” w *Pariasach*, posługuje się strukturą cyklu, ożywia i wykorzystuje napięcie pomiędzy słowem a milczeniem.

Łesia Ukrainka zajmuje miejsce chyba jeszcze bardziej strategiczne, wprowadzając dramaturgię ukraińską na drogę nowoczesności, przy jednoczesnym bardzo trwałym osadzeniu jej w najlepszej tradycji dramatu europejskiego (Eurypides) [31, 8–9]. Obie pisarki, eksperymentując na scenie, spełniały się jednocześnie niebagatelnie i twórczo w dziedzinie krytyki teatralnej.

Także w wymiarze biograficznym można wskazać istotne, związane nie tylko przecież z wołyńskim pochodzeniem, podobieństwa. Zarówno Zapolska, jak i Łesia Ukrainka były pisarkami miary europejskiej — podróżowały, tłumaczyły, przyglądały się życiu literackiemu w różnych częściach Europy i poddawały je własnej, wyrazistej ocenie. Losy obu pisarek naznaczyło też niezwykle dramatyczne doświadczenie choroby i jej nieustanne pokonywanie, co wiązało się z licznymi i kłopotliwymi pobytami na kuracji, w sanatoriach czy szpitalach.

Obie też były kłopotliwymi dosyć bohaterkami refleksji historycznoliterackiej i niełatwo poddawały się osadzeniu w konwencji literackiej czy porządku estetycznym. Do tej pory wymykają się przyporządkowaniu.

Polska skandalistka i ukraińska wieszczka okazują się bowiem pisarkami osobnymi na tle własnej epoki²⁴ i reprezentatywnymi jednocześnie. Każda z nich mieści się w skali estetycznej i ideowej swego czasu i jednocześnie skalę tę przekracza. Mają własne i osobne wizje emancypacji, własne i osobne kryteria estetyczne, własne i osobne definicje modernizmu i symbolu.

Kobiety nowoczesne. Wołynianki. Modernistki²⁵.

²¹ Piszę o tym więcej w: Janicka A. *Figury tożsamości a role spełniane* [13].

²² Formuły tej użył Jarosław Ławski, w: *Ironia w strukturze dramatu. “Kassandra” Łesi Ukrainki*.

²³ Zob. Poliszczuk J. *Antyczny mit o zagładzie...* [28].

²⁴ Zarówno Zapolskiej, jak i Łesi Ukraince przydawano zarzuty obcości estetycznej i ideowej w stosunku do własnej epoki. Zapolska żyła z piętnem naturalistki, skandalistki, “pornografistki”; Łarysa Kosacz była napiętnowana jako pisarka zanadto estetyzująca.

²⁵ Lakonicznych przedstawionych tu pomysłów wynika z faktu, że rozwijam je w innym miejscu, tu zaś chcę zasygnalizować jedynie jako puentę dla swoich rozważań.

LITERATURA

1. Ahejewa Wira. *Žinocznyj prostrir. Feministicznyj diskurs ukraïnskogo modernizmu*, Kijów, 2008.
2. Ausländer R. Bukowina, przeł. z niemieckiego K. Lipiński, "Borussia", 1994, z. 8.
3. Bachelard G. *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism, wybór H. Chudak, tłum. A. Tatarkiewicz*, Warszawa, 1975.
4. Borkowska G. "Zwrot" w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004*.
5. Czachowska J. Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna, Kraków, 1966.
6. Eustachiewicz L. *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa, 1986.
7. Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy, red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk, Warszawa, 2012.
8. Gutowski W. Mit jako matryca (i przezwyciężenie) historii. (O "Erosie i Psyche" Jerzego Żuławskiego), w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
9. Hundorowa T. Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? przeł. A. Korniejenko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
10. Iwasiów I. Osoba w dyskursie feministycznym, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa, 2000.
11. Iwasiów I. Tożsamość przez płęć, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004, t. I, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków, 2005*.
12. Janicka A. Dokąd prowadzi "trzecia droga"? w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
13. Janicka A. Figury tożsamości a role spełniane, w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
14. Janicka A. Perspektywa historyka literatury a czytanie feministyczne, w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
15. Jastrzębowska E. *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków, 2008;
16. Korniejenko A. Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
17. Ławski J. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok, 2003.
18. Malutina N. *Dramaturgia słowa w teatrze poetki Łesi Ukrainki*, w: *Zapomniany dramat, t. 1*, pod red. M.J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej, Warszawa, 2010.
19. Malutina N. *Fenomenologia tragizmu w polskim i ukraińskim dramacie naturalistyczno-symbolicznym*, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, seria I: Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenkowi*, układ i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok, 2014.
20. Malutina N. *Polśka ta ukraińska moderna drama: prechrestia tradycji*, Odessa, 2013.
21. Marrené W. Trzy nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska, "Świt", 1885, nr 8.
22. Masenko Ł. "Kod Łesi Ukrainki" w chudożnomu diskursi Oksany Zabuzko, "Kijowskie Studia Polonistyczne", t. XIX, Kijów, 2012.
23. Papla E. *Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki*, "Kijowskie Studia Polonistyczne", red. R. Radyszewski, t. XIX, Kijów, 2012.
24. Papla E. *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok, 2007.
25. Papla E. *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans*, w: *Bizancjum — Prawosławie — Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok, 2004.
26. Pawłyszyn M. *Ukraiński postkolonialny postmodernizm*, przeł. A. Korniejenko i A. Hnatiuk, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
27. Pekaniec A. *Strategie podmiotowe w kobiecej literaturze dokumentu osobistego*, w: *tejże, Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków, 2013.

28. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki "Kassandra", w: Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
29. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w "Kasandrze" Łesi Ukrainki i "Meleagrze" Stanisława Wyspiańskiego, w: Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
30. Tomaszewski M. Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego, w: Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976, Kraków, 1978.
31. Ukrainka Ł. Kassandra i inne dramaty, przekład S.E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków, 1982.
32. Ukrainka Ł. Pieśń lasu, wybór i słowo wstępne F. Nieuważny, Warszawa, 1989.
33. Ukrainka Ł. Twori w 10 tomach, t. X, Kijów, 1863–1865.
34. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską, przedmowa A. Michnik, Wrocław, 2013.
35. Wójtowicz S. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych, Wrocław, 2008.
36. Zapolska G. Małaszka. Powieść, w: tejsze, Szkice powieściowe, Kraków, 1958.
37. Zapolska G. Szaleństwo, Warszawa, 1923.
38. Życ utratą Praca żałoby, w: K. Kłosińska, Miniatury. Czytanie i pisanie "kobiece", Katowice, 2006

Авторка статті вписує творчість Лесі Українки (Лариси Косач) в європейський культурний контекст, підкреслюючи зацікавлення письменниці західною культурою в її широкому розумінні. Це проявляється, зокрема, через зв'язки з польською літературою. Ключова роль у праці відводиться малодослідженій поки що в контексті Лесиної творчості проблемі жінки (статі, жіночого суб'єкта, емансипації), заявленій як у художніх творах, так і в листуванні. На цьому полі доречними є аналогії з творчістю Габрієлі Запольської щодо ідей емансипації та поєднання традиційного й модерного.

Ключові слова: *Леся Українка, Габрієля Запольська, жіноча література, емансипація, модернізм, тема.*

The author of the article introduces Lesia Ukrainka's (Larysa Kosach) literary heritage into European cultural context, emphasizing her interest in Western culture in its broad sense. It is particularly reflected in connection to the Polish literature. The key role of the research is paid to scantily explored in the context of Lesia Ukrainka's works problem of a woman (gender, female subject, emancipation) declared both in literary works and in her letters. In this way, analogies with Gabriela Zapolska's creative works according to the ideas of emancipation and combination of traditional and modern are relevant.

Key words: *Lesia Ukrainka, Gabriela Zapolska, female literature, emancipation, modernism, theme.*

УДК 821.161.2-31

Оксана Гарачковська

ЖУРНАЛ «ШЕРШЕНЬ» В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ САТИРИ

Стаття присвячена з'ясуванню місця і ролі часопису «Шершень» (1906) в історії української публіцистичної сатири. Зокрема, аналізуються сатиричні вірші, мініатюри, епіграми, пародії, підписи під карикатурами, що належать перу Лесі Українки, О. Олеся, О. Маковея, В. Самійленка, М. Чернявського та інших авторів.

Ключові слова: публіцистична сатира, тижневик, епіграма, пародія, сатирична мініатюра.

Початок ХХ століття став для українського суспільного й культурного життя періодом важливих і багатообіцяючих змін. Стосувалися вони й періодичної преси, яка після 1905 року, по суті, вперше в Російській імперії здобула право на більш-менш вільне існування.

Поява видань українською мовою мала неабияке значення, хоча більшість з них існували недовго і мали відносно невеликі накладі. Відзначимо, що майже всі українські періодичні видання початку ХХ ст. були тісно пов'язані з гуманітарною сферою загалом і художньою та літературно-критичною думкою зокрема, що й зумовлює той інтерес, який виявляє до них наука про літературу. Деякі з цих видань та окремі їхні попередники другої половини та кінця ХІХ ст., зокрема «Основа», «Рідний край», «Літературно-науковий вісник», «Правда» тощо у своєму зв'язку з тогочасним літературним процесом уже стали предметом окремих досліджень (публікації М. Бернштейна, М. Кучинського, Г. Корбич, І. Михайлина, В. Хропка та ін.). Однак роль і місце сатиричного часопису «Шершень» в історії української публіцистичної сатири досі залишаються нез'ясованими, хоча й маємо з цього приводу поодинокі публікації науковців [1; 2]. Отже, **актуальність** дослідження обґрунтована відсутністю спеціальних літературознавчих студій зі згаданого питання та гострою потребою його розробки.

Між тим, в історії української культури загалом і літератури зокрема ілюстрований журнал «Шершень», який видавався в Києві з січня по липень 1906 року, зіграв непересічну роль. За цей час побачило світ усього 26 номерів часопису.

Єдиний комплект журналу нині зберігається в залі рідкісних видань Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського НАН України.

У Галичині наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. ХІХ ст. виходив гумористичний журнал «Зеркало» (як додаток до журналу «Правда»). Згаданий часопис мало уваги приділяв політичним питанням. В деяких газетах існували додатки у вигляді гумористичного «підвала», недільного додатка, а переважно — у вигляді фейлетонів. «*Це була передісторія української сатирично-гумористичної преси, — слушно зауважує з цього приводу О. Бабишкін. — Сама ж історія її розпочалася з «Шершня» — журналу з яскраво виявленим політичним обличчям*» [1, 82].

Варто звернути увагу на ту обставину, що журнал творився когортою національно свідомих українських митців. Так, провідними художниками сатиричного часопису були Ф. Красицький (1873–1944) — внучатий небіж Т. Шевченка, учень М. Пимоненка та І. Репіна; О. Сластіон (Сластьон) (1855–1933) — на той час уже знаний живописець і графік, випускник Петербурзької академії художеств; С. Світославський (1857–1931) — київський живописець-передвижник, учень В. Петрова та О. Саврасова; І. Бурячок (1877–1936) — театральний художник і графік, випускник Краківської академії мистецтв; В. Різниченко (псевдоніми — Велентій, Гайд) (1870–1932) — випускник Харківського університету, геолог за освітою, в радянський час — академік АН УРСР; молоді художники М. Яковлев (Косін) (1880–1942) — учень І. Репіна та І. Шульга (1878–1938) — випускник Петербурзької академії художеств (репресований у 1937 р.) та ін.

Серед авторів літературної частини журналу читачі бачили українських поетів і прозаїків, які жили в Росії та в Австро-Угорщині. Це були І. Франко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, М. Коцюбинський, М. Вороний, О. Олесь, В. Стефаник, О. Маковей, В. Самійленко, А. Кримський, Олена Пчілка, М. Чернявський, М. Левицький та багато інших відомих і менш відомих молодих літераторів. Усі вони відіграли помітну роль у подальшому розвитку традицій української демократичної сатири.

Часопис був тижневиком і виходив щоп'ятниці. Видавав його редактор В. Лозинський. Заголовок тижневика, ймовірно, взято з байки Г. Сковороди «Бджола і Шершень» (збірка «Байки харківські»).

Образ Шершня у творі українського любомудра — символ людей, що живуть грабунком інших, і створені лише для того, щоб їсти й пити. Бджола — «герб мудрої людини», яка трудиться в «сродному ділі», тобто за своїм покликанням. У «силі» байки автор бачить щастя людини в цьому «ділі», яке є справді «найсолідшим бенкетом». Це означає не вдоволення низьких потреб і плотської похоті, а виконання свого природного призначення в житті.

У редакційній статті «До читачів» (№ 1) викладена програма діяльності журналу. Тут привертють увагу насамперед такі положення:

«Се неабиякий шершень, що розбишацьким робом віднімає мед у трудящих бджіл та ховається, по своїй дикості, в щілинах скель та дуплах дерев. Це Шершень цивілізований. Меду в трудящих наш Шершень не одбиратиме — се навіть з обличчя його видно. Він буде віднімати його в тих уліях, де завелись самі трутні-дармоїди, він їх нещадно колотиме, він, беручи мед, оставлятиме замість його гостру їдь свого жала, щоб від неї корчило всю погань, яка живе чужою працею...» («Шершень». — № 1).

Отже, зв'язок спрямованості україномовного сатиричного часопису «Шершень» із художньою творчістю Г. Сковороди видається нам досить показовим. Навчання у любомудра збагатило мистецьку палітру авторів часопису нев'янучою народною мудрістю, захопило до глибокого пізнання світу і його вищої цінності — Людини.

Проголосивши новостворений журнал оборонцем трудящого люду і ворогом визискувачів, борцем проти соціального та національного гноблення, розбрату між народами, редакція «Шершня» не лише стала на захист простого народу, а й послідовно проводила в життя свою програму.

Переважна більшість матеріалів, уміщених на шпальтах часопису, була підписана псевдонімами, криптонімами та астронімами. Читач зустрічав у журналі і твори Шершня Партійного, і Шершня

з Миргорода, Гедзя з Чернігівщини, Чміля, Оси, М. Пронози, В. Сивенького, В. С-го, Комара, Гум-Буга та ін. Окремі псевдоніми й криптоніми на сьогодні уже вдалося розкрити літературознавцям. Так, О. Бабишкін з'ясував, що криптонім «Лука», тобто Л. Ук[раїнк]а, належить видатній українській поетесі [1, 84]. В. Самійленко підписувався псевдонімом «В. Сивенький» та криптонімом «В. С-й», М. Чернявський — псевдонімом «Проноза». Останній, наприклад, в епіграмі з чотирьох строф висміяв типового українського бюрократа, духовного онука «чорнилом политого» столичного чиновника з поеми «Сон» Тараса Шевченка:

*Був він хлопцем, то збирався
До Америки тікати.
Став студентом — домагався
Світ весь дном перевертати.
Вийшов з університету,
То посаду взяв тепленьку
І спустив уплин на Лету
Все минуле помаленьку*

(«Шершень». — № 6).

У дні Шевченкових роковин журнал звернувся до його революційної поезії, спрямованої проти самодержавства. В умовах революції 1905 р. вірші Т. Шевченка зазвучали з новою силою. У «Шершні», зокрема, було надруковано кілька сатиричних переробок на кшталт «Якби ви знали, паничі...», в яких гострій критиці піддано царську думу, або «Садок піхновський коло хати...» — дотепна сатира на чорносотенно-монархістське угруповання, яке об'єдналося навколо журналу «Киевлянин» з його редактором Піхном.

На сторінках «Шершня» зустрічаємо народні перекази про Шевченка, про його стосунки з панами. Ці матеріали опублікувала Олена Пчілка.

Значно більшою політичною гостротою відзначалися «Ілюстрації до Кобзаря Т. Шевченка на сучасні теми». На одній з таких ілюстрацій конвой з жандармів і поліцаїв веде групу простих людей. Під малюнком зазначено: «Од молдаванина до фіна на всіх язиках все мовчить... бо благоденствує».

Значно слабшими були такі твори, як пародія Осипа Маковея на текст балади Т. Шевченка «У тієї Катерини...» (№ 8):

*У тієї Катерини
Хата на помості;
Приїхали раз до неї
Три молоді в гості:
Один з теології,
Другий з філології,
Третій студент медицини,
А всі без дівчини.*

Вона не смішна й досить тривіальна. Леся Українка в одному з листів висловила своє незадоволення від публікації цієї пародії.

Шевченкові роковини спричинили появу двох сатиричних віршів про ставлення до спадщини видатного українського поета. В. Самійленко у творі «Якби тепер устав Тарас...» (№ 8) висміює чвари, які провадять земляки навколо його спадщини («Самі гарненько гриземось — // Найбільше між собою»):

*Якби тепер устав Тарас,
Та жив у наш славетний час,
Не швидко вмер би знову,
Коли б побачив скільки прав
Гурток письменний наш придбав
Своїй країні й слову.*

У наступних строфах автор розкриває, які саме надбання належать українцям. Ось тут і звучить тонка іронія, саркастична констатація Самійленка з приводу «здобутків»: тепер, мовляв, не те, що було раніше, адже рідне слово нині ожило, «Його не нівечать, не гнуть, // І часом пильно стережуть...// Щоб не втекло з друкарні».

Значно гострішим і більш політично спрямованим був вірш Лесі Українки «Легенда» (№ 8):

*Було колись в одній країні:
Сумний поет в сумній хатині
Рядами думи шиковав:
Вони й «рівнялись», мов піхота,
Аж тут співця взяла охота
І він їм крила подавав.*

Кожен новий коментатор і видавець мистецького спадку поета виправляє його твори на свій лад, відповідно до власних політичних уподобань. Одні їх підстригають, другі «всіх чорнокрилик» відбілюють, треті «білих трошки почорнили // І всіх дали позолотить». І коли Тарасові твори, його думки-пташки вилетіли в світ після згаданих переробок видавців та інтерпретаторів, вони «тоненько щось пищали // Та позолотою бряжчали...» — і «поет не пізнав своїх дітей». Головну увагу Леся Українка звертала на обурливе поводження з політичними гаслами й революційними закликami Шевченка, які прийшлися не до смаку окремим «інтерпретаторам».

Особливу цікавість викликають такі популярні в «Шершні» літературні жанри як віршовані сатиричні мініатюри. Вони були бойовою, дошкульною зброєю в боротьбі журналу за національне та соціальне визволення українського народу з-під гноблення російського царату.

Привертає увагу, зокрема, малюнок згаданого Ф. Красицького під назвою «Патріот», створений за темою популярного сатиричного вірша В. Самійленка «На печі (Українська патріотична

дума)»: «Хоч пролежав я цілий свій вік на печі, // Але завше я був патріотом, — // За Україну мою, чи то вдень, чи вночі, // Моє серце сповнялось клопотом» [3, 139].

У той же час і теми тих чи інших карикатур викликали появу відповідних їм віршованих підтекстовок, що значно посилювало естетичне сприйняття творів графічного мистецтва, сприяло кращому запам'ятовуванню, а отже, й поширенню закладеної в них ідеї. Звідси стає зрозумілим, чому редакція «Шершня» вважає незайвим подавати, крім надрукованої в першому числі журналу програмної статті «До читачів», ще й своєрідні віршовані «програми», як наприклад у № 4 «Сміх» — публіцистично-декларативний у своїй основі твір, покликаний наголосити на здавна визнаній революціонізуючій ролі сатири, чи твір у № 8 «Вечір», який уже не тільки конкретизує попередню декларацію щодо об'єктів сатири («бійсь, Піхно й піхнята — іще наш “Шершень” не затих»), а й у травестійно-пародійний спосіб висміює їх, у даному разі — ідеологічних натхненників «Союза русского народа» в Україні — редактора і редакцію чорносотенного журналу «Киевлянин». І, звичайно, тісне співробітництво митців пензля і пера в журналі було тією сприятливою основою, яка активізувала пошуки останніх в епіграмному, пародійному, каламбурному, гротескному ключі. Адже тут щоразу поставало завдання знайти лаконічний, влучний підпис чи то до вже готової карикатури, чи до майбутньої.

Цікавими зразками у цьому відношенні видаються вміщені у № 2 і 3 антибюрократичні вірші М. Пронози (Миколи Чернявського) «Бюрократ» і В. Сивенького (Володимира Самійленка) «Сон», або вірш О. Олеся «Пекло, здавалось, було в ту годину!...» під карикатурою майже на всю сторінку «Гвалт! Рятуйте від чорної сотні!» (№ 6): «Думко, остуджена словом людським, // Пісне! Що зробиш ти в краї моїм? // Може й ти вдарши в вербу недобиту // В ту, що жила, не радіючи світу!»

Епіграми «Шершня» доволі часто мали конкретного адресата. Наприклад, сатирична віршована мініатюра, присвячена відомому реакціонеріві-шовіністу Т.Д. Флоринському:

*Лишивши досліді хімічні,
Як Україну в мак стирать,
За досліді педагогічні
Узявся ти, щоб не гулять
І, звисний слідчий України,
Ти дослідив і тут умишь:
Щоб душу виховать дитині,
Доносить треба і слідить (№ 6).*

У творі автор без особливого сатиричного пафосу констатує перемену занять «пророка

слов'ян» — від політичних україноненавистницьких писань («як Україну в мак стирать») до «педагогічних дослідів». Зате друга заключна строфа, хоча за формою ніби й епічно врівноважена, сповнена внутрішнього подиву, змістовної саркастичної іронії. Адже характер «педагогічних дослідів» — той самий, що і політичних писань, спрямований він на руйнацію, тільки вже не так України, як «душі дитини», бо обстоюють, пропагують як засіб виховання найганебніше з погляду моралі — донос.

Цілком зрозуміло, таку епіграму не можна було надрукувати в умовах 1906 р. в Україні під власним прізвиськом, тож автор її підписався псевдонімом «Радикальний шершень».

В № 25–26 часопису з'явилося таке повідомлення: «З огляду на сучасні обставини видання «Шершня» на деякий час припиняється».

В умовах першої російської революції 1905–1907 рр. «Шершень», незважаючи на те, що серед його авторів і редакторів було чимало людей з політично розпливчастими, а то й з опортуністичними тенденціями, зумів стати дійовим пропагандистом соціальної боротьби проти царизму, проти поміщиків і буржуазії. Питання соціальної боротьби посідали в тижневику найважливіше місце.

Отже, тижневик «Шершень» був першим українським журналом політичної сатири в Російській імперії. Важко переоцінити значення цього справді демократичного і бойового видання, досвід створення якого прислужився вітчизняним письменникам, журналістам, художникам і поліграфістам при започаткуванні «Червоного перця», згодом «Перця» та інших сатиричних журналів 20-х років ХХ століття.

ДЖЕРЕЛА

1. Бабишкін О.К. Сатиричний журнал «Шершень» / О.К. Бабишкін // Рад. літературознавство. — 1959. — № 4. — С. 82–90.
2. Косяченко В. Епоха в рядках епіграми / Віктор Косяченко // Слово і час. — 1992. — № 10. — С. 50–56.
3. Самійленко В. Твори / Володимир Самійленко. — К. : Дніпро, 1989. — 686 с.

Статья посвящена определению места и роли журнала «Шершень» (1906) в истории украинской публицистической сатиры. В частности, анализируются сатирические стихотворения, миниатюры, эпиграммы, пародии, подписи под карикатурами, которые принадлежали перу Леси Украинки, А. Олеса, О. Маковея, В. Самийленко, Н. Чернавского и других авторов.

Ключевые слова: публицистическая сатира, еженедельник, эпиграмма, пародия, сатирическая миниатюра.

The article is devoted to defining the place and the role of the magazine "Shershen" ("Hornet") (1906) in the history of Ukrainian journalistic satire. In particular, it analyzes Lesia Ukrainka, O. Oles, O. Makovei, V. Samyilenko, M. Chernavskyi and other authors' satirical poems, miniatures, epigrams, parodies, and inscriptions below caricatures.

Key words: publicistic satire, weekly, epigram, parody, satirical miniature.

Аліна Гілевич

РОЗВИТОК ЯПОНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЕПОХИ ХЕЙАН У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ІХ ст.: СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ТА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Стаття присвячена специфіці літературного процесу в Японії від часів запозичення китайської писемності до появи класичної аристократичної літератури епохи Хейан як передумови генези щоденникової прози ніккі. Розглядаються умови та чинники виникнення автодокументальної японської літератури доби середньовіччя. Приділено увагу ролі жінки у зародженні та розвитку придворної мемуарної прози в першій половині ІХ ст.

Ключові слова: національна культура (кокуфу бунка), епоха Хейан, аристократична література, щоденник, щоденниково-мемуарна проза ніккі-бунгаку.

У середньовічній Японії літературний твір утворював мистецький комплекс морально-етичних і духовних принципів, який мав канонізоване поетикальне оформлення. В цей час вже сформувався особливий жанр художньої прози, що відповідав європейським щоденникам у їх художньо-мемуарному різновиді; підзаголовок таких творів, як правило, містив слово «ніккі» (щоденник) — 日記. В епоху Хейан жіночі щоденники перетворюються на самостійну форму художньої щоденникової літератури, яку вчені визначають терміном «жіноча щоденникова література» (ніккі-бунгаку). Вона стає невід'ємною формою художніх творів середньовічної хейанської літератури Японії. У вивченні теорії жанру ніккі залишається багато дискусійних питань, з огляду на опосередкованість досліджень суспільно-політичного та історичного аспекту генези щоденникової прози, адже без розуміння умов і головних чинників, які впливали на розвиток японської щоденниково-мемуарної прози ІХ ст., а також закладених в їх основу принципів неможливо переходити до аналізу явищ і процесів у японській літературі доби середньовіччя — що й зумовило актуальність статті.

За теоретичну основу матеріалу обрано наукові студії з історії та культури японської епохи Хейан, а також жіночої автодокументальної літератури цього періоду. Серед відомих досліджень культури і літератури хейанського періоду вирізняються «Світ осяяного принца: придворне життя в стародавній Японії» Івана Моріса (1964), «Кембриджська історія Японії, Хейанський період» (1999), хрестоматія «Японія в епоху Хейан (794–1185)» під редакцією І.С. Смірнова, «Японська література VIII–XVI ст.: Початок і розвиток традицій» В.Н. Горегляда. Недостатньо вивченими залишаються аспекти формування умов в культурно-політичному розвитку суспільства, що дали можливість зародитися унікальному жанру мемуарної прози — літературі щоденників, — авторками яких стали

жінки-аристократки. Поява такої літератури на теренах середньовічної Японії поповнила світове літературне надбання низкою витончених творів: Тоса ніккі, Мурасакі-шікібу ніккі, Кагеро ніккі та Сарашіна ніккі, і які обрані за предмет дослідження.

Історія писемної японської літератури налічує понад півтори тисячі років з часу запозичення китайського письма з корейського королівства Пекче в VI ст. Різні види класичної японської літератури — поезія, проза, драма — в їх поступальному розвитку протягом дванадцяти віків укладаються в хронологічні рамки прийнятої в Японії історичної періодизації писемної культури за епохами: Нара (VIII ст.), Хейан (IX–XII ст.), Камакура (XIII–XIV ст.), Муромачі (XIV–XVI ст.), Едо (XVII — перша половина XIX ст.) [9, 5].

Японія, як острівна країна з часів палеоліту, розвивалася ізольовано від материкової культури, відсутність впливу якої спричинило генезу та розвиток самобутнього устрою життя, світогляду, міфологічних уявлень та державотворення народу. Після проходження тисячолітнього шляху формування суспільної диференціації, багатьох міжусобних війн за владу, усвідомлення себе як нації давні японці об'єднуються в протодержаву Ямато на чолі з представниками провладного роду. Особливостями ранньосередньовічної епохи Ямато (250–710 рр.), яка історично передувала першій епісі писемної культури Нара (710–794 рр.), було встановлення перших цивілізованих відносин з сусідніми країнами, а відтак початок активного імпорту досягнень китайської цивілізації через сусідні країни Корейського півострова. Особливо це позначилося у сферах прикладного мистецтва, скульптурі, архітектурі, одязі, а із запозиченням писемності — і в літературі.

Зрештою, запозичення писемності стало поворотним моментом не тільки в розвитку культури Японії, а й взагалі в історії японської

цивілізації. Засвоений з Китаю стиль писемності дає поштовх до розвитку мистецтва слова в Японії, запускаються процеси розбудови канонів інших мистецьких напрямків, розвивається свідомість народу. Однак водночас з іномовними елементами культури Китаю та Кореї виробляється оригінальний японський стиль, оскільки японці, запозичуючи ту чи іншу реалію, його адаптують та вдосконалюють. Подібний процес відбувається з ієрогліфами, запозиченими з китайської мови, — створюється особливий спосіб передачі японського тексту за допомогою ієрогліфіки (манйогана). Ієрогліфи при такому способі написання використовувалися або у функції фонетиків, або застосовувалися як ідеограми, отже, аж до епохи Хейан писемна освіченість була доступна тільки чоловікам — представникам релігійної верстви та придворної аристократії.

Унаслідок впливу культури материкових країн на час завершення епохи Ямато Японія виходить на світову арену як централізована країна китайського зразка, з достатньо розвиненим державним апаратом, укладеною першою конституцією; в соціальній сфері чітко розмежовані верстви суспільства, а в культурі спостерігаються тенденції до реалістичного відображення дійсності. Щодо літератури цієї доби, то вона відзначена появою та розквітом перших двох жанрів — синтоїстської культової поезії *норі то* (яп. 祝詞) та імператорських наказів *семмьо* (яп. 節妙).

Особливостями епохи Нара — епохи раннього феодалізму — була пришвидшена китаїзація японського суспільства, створення перших історичних хронік та розквіт поетичного мистецтва. Вагомим був і вплив буддизму на розвиток художньої словесності, заакцентовувався світоглядний сенс літератури, відчувалося композиційне ускладнення творів, з'явилися нові жанри.

У літературному аспекті епоха Нара вважається однією з найблисकुчіших сторінок в історії японської літератури. Літературна слава цього періоду тісно пов'язується з появою перших письмових пам'яток — літописно-міфологічних зведень «Коджікі» (яп. 古事記) (712 р.), «Ніхон шьокі» (яп. 日本書紀) (720 р.) та збірки японської поезії «Манйошю» (яп. 万葉集) (759 р.). Апріорі ці пам'ятки VIII століття не були початком існування художнього слова давніх японців. Їм передувала багатовікова традиція усного побутування міфів, архаїчного фольклору, культової, обрядової та авторської поезії. Таким чином, поетичні перегаги антології поезій «Манйошю», історичних хронік «Коджікі», «Ніхон шьокі», їх історико-літературне значення дозволяє вважати період Нара основоположним для всього подальшого розвитку японської літератури, і в першу чергу — для поезії.

На межі VIII–IX ст. настав новий етап в розвитку всієї художньої культури Японії, в тому числі — літератури. В 794 році столиця японської держави була перенесена з міста Нара (першої постійної резиденції імператорів) в місто Хейанкьо (яп. 平安居) (сучасне місто Кіото), семантика назви якого «столиця миру та спокою». З цієї події розпочався новий період в японській соціально-економічній та культурній історії, котрий тривав майже 400 років і отримав назву епохи Хейан [1, 11].

Багато дослідників у своїх працях з історії культури Японії епоху Хейан відзначають як період величі та блиску, піднесення аристократичної культури, розквіту наук та літератури, мистецтв та ремесел; як час формування гармонійної суспільно-мистецької моделі, що обумовило основні характерні риси японської культури наступних століть. Так, М.В. Грачов у своїй монографії «Норми та цінності повсякденного життя японської аристократії епохи Хейан» зазначає, що період Хейан без перебільшень може бути названим в японістиці часом укладання самотутньої «національної культури» (яп. 国府文化, *кокуфу бунка*), коли відбулося гармонійне поєднання китайської просвіти з місцевими традиціями [10, 10].

В епоху Хейан японська культура продовжувала відчувати сильний вплив конфуціанства і китайської культури, проте саме в цей період на зміну простого наслідування та запозичення приходить творча адаптація, переосмислення і, нарешті, асиміляція.

Кінець засвоєння «чужого» припадає на 895 рік — час відмови від дипломатичного представництва в Китаї, початок періоду відносно м'якої, за висловом В. А. Рубеля, ізоляції [8, 88]. «М'яка ізоляція» мала об'єктивні причини [5, 22] — держави Східної Азії перебували в стані хаосу, започаткованого заколотом Ань Лушаня (755 р.) в танському Китаї та переворотом Кім Янсана (774 р.) в корейському царстві Об'єднана Сілла. Але внутрішньо Японія була вже готова до такої ізоляції: її культурній еліті потрібно було зосередитися на продукуванні власних літературних здобутків.

Власне з періоду умовного закриття країни відбувався надзвичайно цікавий феномен в суспільно-політичному розвитку тодішньої японської держави — так, образ життя простого народу кардинально відрізнявся від життя аристократів імператорського двору хейанської столиці. На кінець IX — початок X ст. населення Японії налічувало близько 5 мільйонів чоловік. На території Хейанкьо, тобто в самій столиці, нараховувалося до 100 тисяч мешканців, що, до речі, набагато перевищувало відповідні показники європейських столиць того часу. Наприклад, російський сходознавець М. Конрад

так характеризував тогочасний рівень життя: «Блискучий розвиток цивілізації, високий рівень освіти і освіченості, розкіш і витонченість побуту та вжитку, надзвичайний розвиток суспільних взаємин, складний і різноманітний політичний апарат, процвітання мистецтва і ні з чим не порівнянний блиск літератури...» [6]. Але життя, описане академіком М. Конрадом, було характерне лише для хейанської еліти, що облаштувалася на порівняно невеликому просторі навколо імператорського палацу. А збанкрутілі міські жителі, ремісники та селяни по всій території Японії внаслідок втрати частини земель та економічної стагнації перебували в зубожілих умовах. Натомість аристократи імператорського двору «за закритими дверима» творили блискучу культуру інтелігенції, розвивали мистецтва, літературу та філософські вчення. «Так звана "хейанська культура", що дала ряд чудових зразків "античної" літератури і мистецтва, — зазначає академік Є.М. Жуков, — виростає на ґрунті самоізоляції найтоншого шару придворної аристократії від усіляких "низинних" буденних справ» [3, 18]. Величезна маса основного населення Японії — не тільки селянство, а до того ж й привілейовані прошарки в провінціях — не мали жодного уявлення про культуру вишуканої еліти. Тим не менш, саме ця і ніяка інша культура може бути визнана нащадком хейанської, адже коли ми розмірковуємо про середньовічне суспільство, то висновки про рівень його цивілізації робимо не за масовими показниками, а за найвищими досягненнями [1].

Тож не дивно, що хейанський період є епохою появи та розквіту національних японських витворів мистецтва, особливо в літературі. І нехай поетичні твори цього періоду не можуть уповні відповідати якості японської збірки поезій «Манйошю» — зразку поетичних канонів епохи Нара, — все ж хейанський період містить в собі надзвичайну кількість прекрасних достоїнств, а досконалість прозових творів цієї епохи може залишити позаду здобутки епохи Нара.

Література епохи Хейан відображає культурно-орієнтований та вишуканий, водночас жіночний та гедоністський, світогляд японців-аристократів, що творили мистецтво цього періоду. У літературі хейанської епохи не відчувається серйозних маскулінних якостей. Історія, теологія, наука, закон — загалом, усі наукові тексти були укладені китайською мовою і мали низьку літературну цінність. Самобутня місцева література, власне, носила белетристичний характер: вона складалася з поезії, фантастики, щоденників та строкатих, уривчастих есе, званих японською мовою *дзуйхіцу* (яп. 随筆, «слідом за пензлем»), за винятком лише декількох робіт більш-менш історичного характеру, які з'явилися на завершенні періоду.

Винахід та розповсюдження в середині IX ст. [4, 77] власне японського письма буддійським ченцем Кукаем стало одним з найважливіших кроків на шляху розвитку культури хейанської Японії, що дало можливість з'явитися літературним здобуткам — вищезазначеним жанрам, які тепер належать до всесвітньої літературної спадщини. Складова абетка, заснована на скорописних формах зображення китайських ієрогліфів, в яких використовувався тільки фонетик (假名, *хірагана*), дала можливість записувати японські слова в їхньому реальному звучанні, а японську фразу — з дотриманням притаманного їй порядку слів, із вказівкою на всі граматичні показники. Така силабічна абетка була винайдена в IX ст. [2 88].

Поява японського складового письма призвела до вражаючого результату: вже за перші 100–150 років було записано декілька сотень оповідань, повістей, легенд та щоденників, тисячі віршів японською мовою. Література вмить перетворилася на всезагальне захоплення, героїв популярних творів почали наслідувати; швидко розповсюджувалися різного роду літературні забавки та поетичні змагання.

Варто зазначити, що блискучий розквіт хейанської, власне японської, літератури розпочався на самому початку X ст. подією, абсолютно епохальною для японської поезії тих часів, — появою в 905 році «Кокін-вака-шю» (яп. 古今和歌集, «Збірка старих і нових пісень») — першої «імператорської» антології поезії японською мовою. Імператорська збірка поезії «Кокін-вака-шю» увійшла в історію японської літератури як найцінніший поетичний спадок епохи Хейан не тільки за високу майстерність авторів віршів, але, насамперед, тому, що була написана національною японською мовою. Фактично цією збіркою японська поезія вперше заявила про свою повноцінність та емансипацію від китайської літератури.

Винайдення національного письма дало поштовх до появи у цей же час в японській літературі перших оповідних здобутків рідною мовою — *моногатарі* (яп. 物語, «розповідь про щось»), а пізніше сформувалося явище, зване як «література моногатарі», до якої за традицією відносять сюжетну прозу японською мовою, яка була створена в IX–XV ст. Відповідно до європейської жанрової номенклатури, такі твори визначаються то як роман, то як повість, оповідання, новела, епопея [2, 104]. До найвидатніших зразків цього жанру відносять «Ісе-моногатарі» (яп. 伊勢物語, «Повість про Ісе»), «Ямато-моногатарі» (яп. 大和物語, «Повість про Ямато»), «Хейчю: — моногатарі» (яп. 平中物語, «Повість про Хейчю»). Багато дослідників жанру моногатарі, а саме Л.М. Єрмакова, Д.Кід, М.І. Конрад, В.Н. Маркова, С. Ієнага зазначають, що оповіді цього жанру поклали початок хейанської куртуазної прози.

У 30-х роках Х ст. в хейанській Японії вперше з'явився твір художньої літератури «Тоса-ніккі» (яп. 土佐日記, «Щоденник подорожі з Тоса»), авторство якого приписують Кі-но Цураюкі. «Щоденник» Цураюкі — це перші в історії путівні записки японською мовою, які згодом стали одним з найбільш поширених жанрів оповідної літератури Японії. З появою цієї літературної пам'ятки розпочала свій розвиток щоденниково-мемуарна проза, яку японська літературна традиція стійко об'єднує під назвою *ніккі-бунгаку* (яп. 日記文学, «щоденникова література»), яка і є предметом дослідження нашої наукової роботи.

В історії японської літератури щоденниковий жанр займає особливе місце. Разом з винаходом в IX ст. складового письма в японській словесності відбувається рішуче звернення до особистісної тематики, де видатну роль відігравали жінки з огляду на те, що ліричні щоденники представляли собою єдиний жанр, в становленні якого чоловіки приймали мінімальну участь, оскільки користуватися абеткою при створенні тексту вважалося для чоловіків непристойним. У той же час жінкам не радили оволодівати ієрогліфікою. Недаремно в той час ієрогліфічне письмо називалося «чоловічими», а абетка — «жіночими» знаками. Саме тому і автор першого відомого нам щоденника — «Щоденника подорожі з Тоса» («Тоса ніккі») — відомий поет Кі-но Цураюкі був змушений прикриватися жіночим псевдонімом [9, 184].

Чоловіки-аристократи мали офіційні біографії, в котрих наводилися дані про їхню чиновницьку кар'єру, дати життя та смерті. Натомість жінки такої уваги не удостоювалися — саме тому вони стали створювати історії свого життя — щоденники. Однак жіночий щоденник був лише різновидом автобіографії. У щоденниках аристократок життя описується не в цілому, а частково — зазвичай це час перебування на придворній службі. Крім того, слід зауважити, що щоденники жіночої еліти імператорського двору були не особистими записами, а розрахованими на публічне прочитання вголос, тим самим можна стверджувати, що ці тексти стали витворами художньої літератури, а не просто приватними щоденниками.

Відхід щоденникової прози в особистісну сферу означав одночасно і падіння зацікавленості до соціальних аспектів буття, які існували в щоденниках лишень остільки, оскільки вони були безпосередньо пов'язані з автором. Це вказує на певну особливість епохи — офіційні хроніки припинили записувати, а замість них, тими самими височайшими наказами, приписувалося укладання поетичних антологій. Сцена подій *ніккі-бунгаку* обмежена фізичними можливостями авторського ока, що іноді створює

враження «замкнутості» цього світу. Разом з тим пильна увага до особи авторки та її оточення призвело до розвитку «рефлексії найвищої проби» — адже, справжнього здивування заслуговують ступінь усвідомлення меж своєї особистості, витонченість душевної організації та точність авторських характеристик [9, 185].

Найяскравішими представниками жанру ліричної мемуаристики епохи Хейан є жіночі щоденники Кагероніккі (яп. 影路日記), Мурасакі-шікібу ніккі (яп. 紫式部日記), та Сарашіна ніккі (яп. 更科日記). Перший з них належить пензлю Мічіцуна-но хаха («матір Мічіцуна»: Мічіцуна — ім'я сина). Іноді щоденник цієї жінки, що народилася в 935 році, так і називають — «Щоденник матері Мічіцуна» (яп. 道綱の母の日記, «Мічіцуна-но хаха-но ніккі»), іноді він фігурує як «Кагеро ніккі» («Щоденник летючої павутинки»), що підкреслює елегантний настрій цього твору, в якому йдеться про нетривкість любовних стосунків між героїнею щоденника і батьком її дитини.

«Щоденник Мурасакі Шікібу» (яп. 紫式部日記) належить пензлю прославленої авторки «Повісті про Генджі». По відношенню до твору Мурасакі термін «щоденник» слід розуміти певною мірою умовно, оскільки даний твір — не стільки щоденні записи, скільки ряд спогадів про те, що хвилювало жінку. Спогади, як правило, вибудовані у відповідності до реального плину часу, хоча в «Щоденнику» наявні пасажі, які не піддаються часовим атрибуціям, — роздуми Мурасакі про людей, що її оточують, спогади про дитинство та інше.

Авторка «Самотнього місяця в Сарашіна» (яп. 更級日記, Сарашіна ніккі) відома як «дочка Сугавара-но Такасуе», народилася у 1008 році, а сам же щоденник був створений близько 1060 року. Твір носить характер спогадів авторки про прожите життя і охоплює період часу тривалістю у 38 років. Авторка описує своє життя в провінції Сарашіна, переїзд в Хейан, придворну службу, шлюб, смерть чоловіка та самотність [9, 186].

Середньовічна щоденникова література *ніккі-бунгаку* є літературою певного соціального середовища — придворної аристократії. Будучи присутньою частиною розвитку всієї японської культури, основним жанром середньовічної прози та її особливою художньою своєрідністю, вона відображає реальні події того часу. Ліричні жіночі щоденники являють собою чудові літературні документи епохи, художні і людяні водночас. Вони слугують вражаючим свідченням розвитку культури думки та почуттів аристократів далекої епохи. Щоденниково-мемуарна література стала однією з основних відправних точок у становленні прозових жанрів сучасної літератури.

ДЖЕРЕЛА

1. Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X–XIII вв. / В.Н. Горегляд / Главная редакция восточной литературы издательства «Наука». — М., 1975. — 383 с.
2. Горегляд В.Н. Японская литература VIII–XVI вв.: Начало и развитие традиций / В.Н. Горегляд. — СПб. : «Петербургское Востоковедение», 2001: 2-е изд. — 400 с. (Orientalia)
3. Жуков Е.М. История Японии / Е.М. Жуков. — М., 1939. — 220 с.
4. Иэнага Сабуро. История японской культуры / Иэнага Сабуро. — М. : Прогресс, 1972. — 260 с.
5. История Японии / [вступление О. Мещерякова]. — М. : Институт востоковедения РАН, 1998. — Т. I. — 659 с.
6. Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии 7-16 вв. / Н.И. Конрад. — М. : Искусство, 1980. — 144 с.
7. Конрад Н.И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми / Н.И. Конрад. — М., 1974. — 566 с.
8. Рубель В.А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність / В.А. Рубель. — К. : «Аквілон-Прес», 1997. — 256 с.
9. Тысяча журавлей: Антология японской классической литературы VIII–XIX вв. / Пер. с яп. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 992 с.
10. Япония в эпоху Хэйан (794–1185): Хрестоматия / Под ред. И.С. Смирнова; сост., введ., пер. с др.-япон. и коммент. М.В. Грачева. (Orientalia et Classica: труды Института восточных культур и античности; вып. 24.). — М. : РГГУ, 2009. — 426 с.
11. Японська література: Хрестоматія. Том I (VII–XIII ст.) / Упорядники: Бондаренко І.П., Осадча Ю.В. — К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. — 562 с.
12. 岡和雄 平安町文學辭典 東京, — Ока Кадзуо, Хэйанчъо: бунгаку джитэн (Словник з літератури епохи Хэйан). — Токіо, 1972. — 573 с.

Статья посвящена специфике развития литературного процесса в Японии со времен заимствования китайской письменности до появления классической аристократической литературы эпохи Хэйан как предпосылки генезиса жанра дневниковой прозы никки. Рассматриваются условия и факторы появления автодокументальной японской литературы средневековья. Уделено внимание роли женщины в зарождении и развитии придворной мемуарной прозы первой половины IX в.

Ключевые слова: национальная культура (кокуфу бунка), эпоха Хэйан, аристократическая литература, дневник, дневниково-мемуарная проза никки-бунгаку.

The article is devoted to the peculiarities of literary process development in Japan since Chinese writing borrowing to the emergence of classical aristocratic literature of Heian period, as preconditions for the genesis of the nikki diary prose genre. It is examined conditions and factors of emergence of Japanese non-fiction literature of the Middle Ages. A great attention is paid to the role of woman in the origin and development of court memoir prose at the begininig of IX century.

Key words: national culture (Kokufu Bunka), Heian period, aristocratic literature, diary- memoir prose nikki-bungaku.

Каріна Дорошенко

МОВНА ГРА ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

У статті досліджується проблема мовної гри, до якої зверталися вчені на всіх етапах розвитку науки. Розглядається еволюція поглядів на поставлену наукову проблему, поняття мовної гри та його характеристики.

Ключові слова: гра, мовна гра, аналітична філософія, постмодернізм.

Науковий інтерес до феномену мовної гри не припиняється: з'являються різноматематичні праці, більшість з яких співвідносяться з культурою. Тобто це ті дослідження, де об'єктом та основною темою постають художні стилі та напрями, для яких ключем виступає ігровий аспект. Поняття ж гри — багатогранне, визначається як особливий адогматичний тип світорозуміння, так і сукупність певних форм людської діяльності, тому може виступати дією, прийомом, засобом та ін. У сучасній науці підвищене зацікавлення грою пов'язане зі своєрідною формою самосвідомості епохи (алюзії, маски, гіпертекст в літературі елітарній), а в матеріальному плані — це попит на різноманітні кросворди, ребуси в літературі масовій.

Занурюючись в гру, людина здатна, моделюючи ситуацію, створювати іншу реальність, розвивати свій інтелектуальний потенціал, змагатися з суперником або ж випробовувати зі свої вміння. І якщо здатність грати закладена в людині ще в архаїчний період, то з розвитком мови і письма люди імітували звуки, комбінували літери і слова, що було першими ознаками мовної гри. Зрештою, за Й. Гейзінга, поезія зародилася також у грі, під час поетичних турнірів. Відтак *актуальність теми* розвідки полягає, насамперед, у комплексному підході до питання творення й побутування мовної гри, поглибленні та систематизації знань про її концепцію як теоретичну проблему. **Мета** — дослідити проблему мовних ігор та потрактування теорії у працях зарубіжних науковців. Досягненню вказаної мети сприяє розв'язання таких завдань: простежити еволюцію поглядів на феномен мовної гри у наукових дослідженнях; дослідити значення гри в художній мові. *Новизна наукового дослідження* полягає у систематизації наукових поглядів провідних дослідників щодо феномену мовної гри.

Мовну гру не можливо розглядати лише безвідносно до гри як такої. Відомі постаті у філософії та культурології розглядають ігрову діяльність людини джерелом культури, її передумовою.

Ще за часів Сократа зароджуються перші натяки мовної гри. Прикладом цього є діалог

Платона «Евтидем», де Сократ увів поняття «пізнавальна гра», що стосувалося витівок суфістів. Обидва філософи вирізнялися псевдологічними міркуваннями, а тому, здавалося, хитруючи і вводячи людей в оману, втішались, що учні не розуміють істини дійсного знання речей. Таке зумисне заплутування слів і сенсу тексту дозволяє говорити про джерела мовної гри.

Більш ґрунтовно до вивчення гри як мовного феномену підійшли у XVIII ст. філософи Е. Кант та Ф. Шиллер, чиї дослідження розгорталися у площині взаємозв'язку гри та художньої діяльності. При цьому в обох випадках на передній план висувалася свобода людини.

Вагомий внесок у дослідження ігрового феномену здійснив у XX ст. нідерландський історик Й. Гейзінга. Його праця «Homo ludens» («Людина, що грає») стала неабияким трампліном у подальших пошуках і розробках ігрової проблеми. Вчений простежив, на скільки людська культура взаємопов'язана з грою, що присутня в мистецтві, політиці, філософії, праві, військовій справі та ін. У роботі науковця багато уваги приділено феномену гри саме у поезії, що важливо для подальшого дослідження феномену мовної гри.

Й. Гейзінга починає аналізувати явище гри ще з архаїчної культури, для якої цілком священною грою була поезія. На первісних стадіях розвитку культура за свою головну ознаку мала синкретизм, адже відбувалося поєднання поетичного мистецтва, священного навчання, філософії, релігійного культу. Саме поезія була своєрідним культом і возвеличенням, виявом майстерності, й, власне, змаганням. Тобто поезія, як один із сегментів стародавньої культури, народжувалася у грі й мала ігровий характер. І навіть будучи священною грою, вона завжди межувала з розвагою, адже поетична форма була необхідною як в релігійному культі, так і племінних обрядах та святах. Зрештою, у масових іграх та групових змаганнях, властивих архаїчному суспільству, поетичні навички цінувалися неабияк. Пізніше завдання поезії полягало у віднайденні виходу із труднощів за допомогою віршової імпровізації, підтвердження чого є приклади життя Далекого Сходу часів династії Тан [8, 181].

Поезія тісно пов'язана з мовою, що передбачає певне коло посвячених, тих, кому зрозуміла мова. Якщо ж говорити про мову поезії, то вона відрізняється від побутової мови більшою образністю. Відтак слід говорити про ігровий момент, який передбачає гру з образами, тобто мовну гру, яка здатна стилістично впорядковувати образи, надавати їм рис загадковості. При цьому архаїчна поезія несла не лише естетичну функцію, а й мала ширші сфери. Не слід забувати, що поезія тісно пов'язана з уявою: уявляти інформацію для кращого сприймання у вигляді живої істоти свідчить про вираження її на первинному рівні, що й відбувається при потребі повідомити сприйняттю інформацію комусь.

Таким чином, види діяльності, спрямовані на задоволення потреб у житті людини, знаходять своє вираження у грі. Тож вихідна передумова концепції Й. Гейзінги базується на тому, що культура виникає в ході гри. Людські общини за допомогою гри розвивалися до вищої суспільно-біологічної форми. Саме в іграх і можна було прослідкувати, як архаїчне суспільство виражало своє бачення життя та світу. При цьому вчений зауважує, що *«все це не слід сприймати так, ніби гра перетворюється в культуру, а швидше культура в її початкових фазах має характер гри, втілюється у формах гри та просякнута її настроєм. У цій двоєдності гри та культури гра є первинною, об'єктивно сприйнятим, конкретно встановленим фактом — тоді як кажучи про культуру, ми лише кваліфікуємо те, що наше історичне судження прив'язує до даного випадку»* [8, 80]. Тобто у поступальному русі гіпотетичне початкове співвідношення гри і не-гри не є сталим. Ігровий момент, за словами Й. Гейзінги, з розвитком культури переходить на задній план, розчиняючись, асимілюючись сакральною сферою, кристалізуючись у формах політичного життя, правосвідомості, у знанні та поезії. А першопочаткове тлумачення гри як вільної діяльності практично видозмінюється, стаючи надбанням минулого, однак *«гру не можна заперечувати. Можна заперечувати майже будь-яку абстракцію: право, красу, істину, добро, дух, Бога. Можна заперечувати серйозність. Гру — не можна»* [8, 25].

Врешті ключовою постаттю в дослідженні мовної гри став у ХХ ст. австрійський філософ Л. Вітгенштайн, яким і було введено в науковий обіг термін «мовна гра», що стало міцним підґрунтям для подальших розвідок.

У пізній період своїх філософських досліджень Л. Вітгенштайн говорить про те, що мовна гра не передбачає якоїсь однієї форми, цілком логічної, хоча діяльність будь-якого виду характеризується як власною логікою, так і мовою. Учений вказує, що механізми мислення людини безпосередньо залежать від сенсу, що несе та

чи інша фраза або просто слово. *«Значення фрази для нас характеризується її вживанням»* [1, 113]. У межах означеної проблеми цікавою є думка дослідниці А. Синиці про важливість розрізнення понять «вживання» і «використання»: *«В основі механізму вживання лежить деяка схема, яка визначає те, що саме слово не може виразити. Контекст вживання слова є інтерпретацією наших уявлень. Використання слова в певних мовних контекстах, тобто місце, яке це слово в них займає, визначається всією сукупністю знаків. Із вживанням і використанням слова пов'язані і їх розуміння. Розуміння — це певний стан (який не слід ототожнювати виключно з психічним станом), що визначає правильне застосування мовних виразів. Коли ми починаємо щось розуміти, ми опановуємо певну техніку поведінки у відповідних ситуаціях. Близькими з точки зору граматики (а Вітгенштейн визначав аналіз як такий, що має спільне від природничого і граматичного підходів) до слова «розуміти» є слова «знати», «уміти», «бути здатним». Для того, щоб щось зрозуміти, ми повинні його описати. Мовна гра і є описом стану речей»* [7, 132]. Таке тлумачення розкриває позицію Л. Вітгенштайна щодо вживання слова в межах певної мови, яке і є його значенням.

У постмодерну добу, періоду розвитку теорії структуралістів та постструктуралістів щодо буття людини в контексті гри, з'являються теоретичні праці, де світ розглядається як текст з його безкінечним перекодуванням знаків.

Філософія постмодернізму суперечить традиційній думці, формуючи модерністичну модель гри. У рамках модернізму гра сприймається як вільна за характером діяльність. Теоретичною основою побудови теорії мовної гри стають концепції, розроблені переважно в межах французького постструктуралізму, серед представників якого найвідомішими є Ж. Лакан, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз та ін.

Головним принципом постмодернізму, як відомо, є поєднання різноманітних стилів та мов культури. Відтак світ розглядається як текст, як безкінечне перекодування та гра знаків, за межами якої не можна уявляти речі такими, як вони є, істину саму по собі. Текст в постмодернізмі постає інтертекстуальною грою свідомих та несвідомих запозичених цитат, мовних кліше.

Художня практика постмодернізму пропонує мистецтво цитування, фактично — власного монтажу фрагментів культурних текстів. Особистість автора простежується в особливій манері мовної гри, яскравій імпровізації стосовно ключових сюжетів та образів переважно культури Західної Європи, яка, за О. Шпенглером, вже відбулася. Мовна гра призводить до ситуації необмеженої кількості значень одного і того ж твору. В межах постмодернізму наука, перетворюючись

у своєрідний генератор метафор та мовних ігор, відмовляється від потреби чіткої артикуляції істини.

У роботах структураліста Ж. Лакана мова стає ключовим поняттям концепції вченого. Він, оскільки був психоаналітиком, застосовує структуралізм до несвідомого, і доводить тезу про те, що несвідоме організоване як мова. Ж. Лакан умів майстерно грати зі свідомістю людей завдяки психоаналізу. Його праці сповнені ігор, жартів, загадок, через що важко зрозуміти, що саме хоче сказати вчений, але такими способами структураліст показує, що значення завжди може бути більш широким і важливим, ніж ми могли би визначити: рух думки — це завжди гра.

Так, граючи зі словом, французький вчений Ж. Дерріда називає гру багатозначного слова своїми значеннями «танцем означуючого». Гра в тексті доповнюється грою всередині знаку. «Оскільки суб'єктом цієї гри є знак в його деконструктивній інтерпретації, гра, в яку вступають знаки, є грою, що руйнує присутність» [4, 25–26]. Ж. Дерріда вважає за необхідність переосмислення концепції знаку. Процедура, яку філософ «проводить» над знаком, стосується і знаку як такого, і його інтерпретації. Справа в тому, що репрезентаційність невід'ємна від природи знаку, бо ж як тільки він виникає, то стає повторенням самого себе. Поза повторенням репрезентації він не може бути знаком, не може бути тим, що є «несамоідентичністю», яка регулярно відсилає до іншого знаку. Отже, світ, за Ж. Деррідою, є безкінечною знаковою інтерпретацією, тобто грою в знак.

Представник французького постмодернізму Ж. Дельоз також розглядає два типи гри. Перший — «знайомі», «нормальні», «людські» — відрізняється від інших ігор наявністю правил, які передують початку гри і визначають можливість програшу та виграшу. Пропонуючи свою теорію «людських, брехливих» ігор, Ж. Дельоз наполягає на тому, що така гра є пародією на «справжню діяльність»: «Чи то ризикує в спірних питаннях людина Паскаля чи граючий в шахмати Бог Лейбніца, такі ігри спеціально беруться для зразка саме тому, що за ними неявно стоїть інша модель — вже не гра: моральна модель Хорошого чи Найкращого, економічна модель причин та ефектів, засобів та цілей» [2, 80]. «Людській» гри

учений протиставляє другий тип — гру «божественну», «чисту», «ідеальну».

Таку гру не може зіграти ні людина, ні Бог, вона може розглядатися лише як нонсенс. Але саме тому вона є реальністю самої думки і є «несвідоме самої думки» [2, 81]. Ж. Дельоз стверджує, що людина грає в «нечесні ігри», бо не вмє грати, бо ж головне у грі, на думку вченого, є відсутність правил. Для прикладу вчений наводить казку «Аліса в країні див» Л. Керрола, де все відбувається не за правилами. В іграх без правил жодне рішення не є остаточним, бо породжує наступне; вони основані на випадковості та виключають перемогу та поразку. Людина в такій культурі безперервності ототожнюється з текстом, а тому розглядається як знак. Відтак серед феноменів гри постає проблема, що потребує досліджень, — проблема авторської маски як гри свідомостей у літературному тексті.

Таким чином, феномен мовної гри, досліджений провідними європейськими філософами, дав змогу показати, що гра, як чинник формування культури, проникаючи у всі сфери життя людини, дає можливість мові виконувати різні функції в її процесі. Для античних часів це була забава суфістів, у епохи німецької філософії, яку, в першу чергу, представляв І. Кант, гра розглядалася як піднесена і вишукана здатність до волі у слові, тобто творець слова і мови був вільним. І вже в середині ХХ століття починаються активні дослідження мовної гри, лівова частка яких належить Л. Вітгенштайну та Й. Гейзінга. Епоха постмодернізму є окремишим явищем з цілком інакшою естетикою, що сповідувала деконструкцію та бінарність в час, коли при наявності найдетальніших досліджень, виникає потреба нового трактування.

На сьогодні феномен мовної гри не є остаточно досліджений, оскільки мова є живим організмом, який постійно розвивається і здатен змінюватися. У сучасній філософії мова стає основним предметом аналізу і тим компонентом культури, до якого існують різні підходи та ставлення. Мову можна усвідомлювати як вагомий рушій соціально-філософських теорій, як у Й. Гейзінга та Л. Вітгенштайна, або ж навпаки — цей факт заперечувати, що й здійснювали філософи-постмодерністи. Однак точно можна стверджувати, що вплив гри на мову, а відтак й поетику тексту, є беззаперечним.

ДЖЕРЕЛА

1. Вітгенштайн Л. Філософські дослідження // Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus; Філософські дослідження. — К. : Основи, 1995. — С. 87–309.
2. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. — М. : Academia, 1995. — 300 с.
3. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. — М. : Издательство “Ad Marginem”, — 2000. — 512 с.

4. Деррида Ж. О почтовой открытке / Ж. Деррида. — Минск : Современный литератор, 1992. — 516 с.
5. Кант И. Лекции по этике / Иммануил Кант. — М. : Республика, 2000. — 431 с.
6. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан. — М. : Гнозис, 1995. — 192 с.
7. Синиця А. Концепція «мовної гри» Л. Вітгенштейна / А. Синиця // Актуальні проблеми духовності. — Кривий Ріг, — 2008. — С. 126–133.
8. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статті по історії культури / Й. Хейзинга. — Спб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
9. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер // Собр. соч. : в 7 т. — Т. 6. — М. : Художественная литература, 1957. — 791 с.

В статье исследуется проблема языковой игры, к которой обращались ученые на всех этапах развития науки. В работе рассматривается эволюция взглядов на научную проблему, понятие языковой игры, а также его характеристики.

Ключевые слова: игра, языковая игра, аналитическая философия, постмодернизм.

The article investigates the problem of language game, which has been accessed by scientists at all stages of science development. The article describes evolution of views on this scientific problem, the concept of language games as well as its characteristics.

Key words: game, language game, evolution, analytic philosophy, postmodernism.

УДК 82-311.3 Шкурупій

Олексій Сінченко

ТЕОРЕТИЧНА МАНТІЯ КОРОЛЯ ФУТУРОПРЕРІЙ

У статті проаналізовано літературно-критичний доробок письменника-авангардиста Гео Шкурупія, одного з найоригінальніших письменників-експериментаторів, який прагнув нового мистецтва, розширення його меж та переосмислення в новій «духовній ситуації часу» (К. Ясперс).

Ключові слова: ідеологія, традиція, форма, функціональність, футуризм.

Як твердить Олег Ільницький, «Для жодної з літературних груп 1920-х років, за винятком футуристів, теоретичні шукання не мали такого великого значення і не відбирали так багато уваги. Футуристи наполегливо шукали визначення, яке б могло окреслити системне бачення мистецтва й культури. Це наводить на думку, що для них однаковою мірою важливими були і сама творчість, і теоретизування про мистецтво» [1, 221]. Справді, більшість митців-авангардистів тяжіли, окрім художньої творчості, до теоретико-критичної рефлексії, що ставало невід'ємною складовою їхньої діяльності, а це М. Семенко, Л. Скрипник, О. Полторацький, О. Слісаренко, Дм. Бузько, М. Йогансен, В. Поліщук та ін. Це стосується і постаті Гео Шкурупія (1903–1937) — відомого поета і романіста, організатора різних мистецьких угруповань та рухів й водночас літературного критика.

Як критик, Шкурупій вибудовує цілісну візію мистецтва, яка має власну дедуктивну логіку побудови від загальних положень до практичної

її реалізації. Мистецтво він мислить у системі марксистських категорій, таких як: виробничі відносини, база й надбудови тощо, вважаючи, що йому властиво, не поспіваючи за економічною структурою того суспільства, в якому воно постає, набувати свого апогею в «новій структурі». Фіксуючи нетотожність структури економічного розвитку й мистецтва, цією структурою сформованого, Шкурупій вказує, що така незбіжність провокує революційність зміни «фактури мистецтва», а, відповідно, і є генезою такої зміни. Хоча зміна фактури не завжди провокує зміну ідеології.

Причини відставання мистецтва якраз і полягають у тому, що, «мінючи свої форми (свою фактуру) й не міняючи ідеології, мистецтво щоразу відставало від життя на цілі десятиріччя» [3, 8]. Звісно, Шкурупій не був оригінальним у такому розумінні мистецтва, а, швидше, керується пролеткультивськими постулатами та марксистськими кліше, що їх частково розвивали і самі футуристи, однак цікава сама його спроба

«простежити, як мистецтво відставало від життя ідеологічно» [3, 9].

Прагнучи виявити своє розуміння поступу мистецтва, Шкурупій твердить, що «кожна доба має свій стиль і формування мистецтв» й залежить від «соціально-економічних формацій», а тому неможливим стає «механічне перенесення стилів і форм з одної соціально-економічної доби в іншу» [2, 27]. Відповідно, це дає підстави критикові твердити, вдаючись до ширших аналогій, що «немає чистої форми» не лише в мистецтві, але й у машинобудівництві. «Кожна форма, — на його переконання, — що адекватна відповідній соціально-економічній структурі, просякнена й психікою та ідеологією її» [2, 27]. Таке розуміння форми наближує Шкурупія до полеміки з російським формалізмом, що абсолютизував формалістичне розуміння мистецтва у його відриві від ідеології.

Звідси інтерес до проблеми класичного мистецтва, що широко дискутувалась на шпальтах літературних часописів того часу. Критик виступає за вивчення «старих форм мистецтва», вбачаючи у тому умову нового, однак застерігає від «контрабандного ввозу старих форм в нове життя» [2, 30]. Це стосується навіть типологічно споріднених мистецьких виявів, таких як італійський футуризм. У статті «Маніфест Marinetti й панфутуризм» (1922) крізь призму своєрідного конструктивного паралелізму він критикує маніфестальні положення Марінетті, прагнучи обґрунтувати власну теорію поступу культури й тих експериментів, до яких вдаються панфутуристи. Шкурупій твердить: «Коли Marinetti вводить активну деструкцію в фактурі, то він цим цілком відповідає анархії виробництва, а ідеологічно — всім проявам фінансового капіталу, як імперіалізм, зневага до жінок і т. ін.» [3, 9]. Критик не приймає ідеології Марінетті, але його методи у боротьбі проти старого мистецтва вважає слушними. Водночас аналізує теорію Михайля Семенка, котрий дотримується принципу фактурності футуризму, змінюючи ідеологію, і як наслідок — «уперше доценту руйнується буржуазна ідеологія в мистецтві і замінюється новою — пролетарською» [3, 9]. Тому, надаючи ваги Марінетті як руйнівникові буржуазної фактури, а Семенкові — як руйнівникові буржуазної ідеології, Шкурупій пов'язує розвиток мистецтва майбутнього саме з поєднанням їхніх деструктивних підходів.

Сама спроба «лівих митців» змінити ідеологію робить їхню продукцію ворожою «звиклим смакам обивателя й міщанина», котрі призвичаєні «до лагідних рим» і «до тендітних Олесівських віршиків», бо «нова акція мистецтва», на думку Шкурупія, зруйнувала «всюку лагідність, тишу, мрійливість, принесла бунт, рух, непосидючість» [10, 32]. Звідси «незручність» футуризму для нового реципієнта стає очевидною, адже ним

лишається обиватель як людина зі старими навичками й смаками. І навіть зростаючий інтерес до театру Курбаса й Мейерхольда — лише бліда ознака несвідомої зміни самого обивателя, який тепер звинувачує самих футуристів у відсутності футуризму. Тобто саме поняття «футуризм», що, за твердженням критика, еволюціонувало, й не відповідає стереотипному, виробленому обивателем, поняттю.

Шкурупій не приховує, що, окрім боротьби з «обивательщиною та міщанством од мистецтва», панфутуристи борються за «свій вплив на революційну молодь». У контексті мистецтва 20-х така боротьба виходить на перший план, розвиваючись у межах «соцзамовлення» й чітко регламентуючи «шляхи розвитку мистецтва» [10, 30].

Така боротьба приводить до того, що «тематичні трафарети» стають нормою для більшості мистецьких угруповань, котрі прагнуть «довести свою пролетарськість чи революційність» шляхом того, що «старанно встромляють революційний зміст в старі форми». Їх критик називає «реставраторами» або «реконструктивістами».

Позаяк, на переконання Шкурупія, кожній добі відповідає своє мистецтво, яке тісно пов'язане з ідеологією, і не всі технічні прийоми можна використовувати, а завдання митця — «старанно вивчати кожний “ізм” — відбираючи в нього всі технічні надбання, що можуть стати нам в пригоді при оформленні соціального замовлення. Це значить, що зі всієї суми попередніх надбань в “ізмах” плюс надбання нових “ізмів” і винаходів, ми плануватимемо роботу мистецтв в їх технічній галузі» [8, 4].

За такий підхід неофутів звинувачували у витворенні «синтетичного мистецтва», модного поняття, пов'язаного із книгою І. Маца «Мистецтво епохи зрілого капіталізму на Заході» (1929). Однак самі «неофуті» виступили проти догматизації його поглядів, вбачаючи в них вияв еkleктики, що провадить лише до використання старих форм, а не їхньої трансформації. Шкурупій змушений уточнити тезу про використання «ізмів», вказавши, що такий підхід, «треба розуміти не як синтетичне мистецтво, а як творення нового стилю, що абсолютно не буде синтетичним, а буде свіжим організмом» [8, 4], яким для критика є соціалізм.

Прив'язуючи розвиток культури до п'ятирічки й реконструктивного періоду, в статті «Реконструкція мистецтв» (1930) Шкурупій чинить спробу певного планування такого розвитку, вказуючи на потребу «змін в попередніх настановленнях у мистецтві і новій точній трактовки їх» [8, 3]. Це стосується насамперед його формальної трансформації.

У своєрідному маніфесті «Монтаж слова» (1924) Шкурупій вживає поняття

«контреволюція форми», пояснюючи, що слово є зброєю як пролетаріату, так і буржуазії, тому вимагає серйозного ставлення до себе. Критик оголошує відмову від класичних жанрів і форм, як от, скажімо, сонет, ода, танка, рондель, але прагне вберегти сам принцип жанрової ієрархії, пропонуючи власне «високий» жанровий пласт: марш, пісня, сатиричний памфлет, ударна агітка, гасло, плакат. Для нього поезія зводиться до монтажу, який вміщує такі елементи, як *«гасло, заклики, плакат, революційна романтика, побут пролетаря, переживання колективу»* [4, 11]. У такому підході до мистецтва слово набуває рекламної функції і слугує транслятором соціальних зрушень.

Поміж прозових жанрів Шкурупій виокремлює «ліве оповідання» та його більш конкретизований різновид — «сюжетове оповідання», як збірний термін, під яким розуміє спроби зруйнувати психологічну прозу. Першими взірцями такого оповідання називає «Мірза Аббас хан» Михайля Семенка і власне — «Чучупак». До аналізу тексту Семенка він звертається в статті «На відламку корабля» (1927), виявляючи в ньому традиційні прийоми авантурного роману й використання змісту як прийому.

Сам термін «авантурний роман» для Шкурупія умовний, і швидше визначає певну тенденцію в прозі, ніж конкретний жанр. У його основі, на думку критика, закладені *«цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція»*, а також *«не ходульна мораль, а переконуючі факти»* [6, 16]. Власне, йдеться про народження нової белетристики: *«це література міста, література кам'яних будівель, залізниць, заводів, фабрик, лабораторій, література, що змеханізує село, звабить його на нові шляхи»* [6, 20]. До продовжувачів справи Семенка Шкурупій зараховує як власну творчість, так і творчість Слісаренка та Йогансена.

Кризумистецтві Шкурупій пов'язує виключно з його переорієнтуванням і відмиранням певних мистецьких форм. Так, кризи зазнала лірика, що «ґрунтувалася на особистих переживаннях поета» й поезія т.з. «занепадників», під якими критик розуміє групи поетів, що *«ідеологічно ворожі соціалістичному будівництву»* [8, 10]. До таких поетів він зараховує Плужника, Сосюру, Косяченка, Мисика, Масенка та, частково, Йогансена. Адже вони, на його думку, копірсаються у *«своїх кволеньких душевних переживаннях»*, відстають *«від вимог сучасної поетики»* й *«соціального темпу»*, вживають *«застарілі засоби»*, кохаються *«в краєвидах й описах природи»* з відповідним плеканням *«форми парнасців на архаїчному матеріалі»*, тому поезія потребує реконструкції, важливим механізмом якої є її перехід від *«емоціонального впливу»* на *«інтелектуальний»* із *«лірики особистого»* на *«соціальне замовлення»* [8, 5].

Розуміючи літературу як різновид промисловості, Шкурупій пропонує виробити певний *«план реконструкції»* в літературі. Мистецтво, на його думку, повинно перейти на *«нові рейки раціональності та функціональності»*. Якщо *«раціональність»* для Шкурупія поняття самоочевидне, то поняття *«функціональність»* він прагне пояснити: *«Функціональність у віршові треба розуміти, як стрункність архітектурної будови, де всі зовнішні й внутрішні елементи відповідають один одному в своїй доцільності та сприяють найкращому виявленню самої ідеї, скажемо, соціалістичного будівництва, п'ятирічки чи нової людини»* [8, 5].

Таке розуміння *«функціональності»* відбиває доктрину часопису «Нова Генерація», активним учасником якого є Шкурупій, і з позиції якого він вступає в полеміку з представниками російського «Нового Лефа» захищаючи не лише доктрину часопису, але й української культури в цілому. Насамперед йдеться про статтю «Сигнал на сполох друзям — фальшива тривога» (1928), як відповідь на вміщений в «Новом ЛЕФе» текст В. Треніна «Тревожний сигнал друзям» із численними нападками на українських футуристів.

Шкурупій відкидає будь-які звинувачення в еkleктиці, вказуючи на синтетичний характер мистецьких пошуків «неофутів». Він пропонує для обґрунтування позиції «неофутів» поняття *«цілева установка»*, що дає можливість *«не тільки фіксувати, а й відповідно організувати факти»* [9, 330]. До такої організованості належить сюжет, тому поєднання *«фактичного матеріалу з сюжетністю белетристики»*, на його думку, цілковито виправдане. Таке поєднання виосновується із розуміння того, що *«кожний найменший факт вже має свій сюжет»*. Сюжет не існує окремо від факту, бо саме поєднання фактів дає *«свій природний невігаданий сюжет, який їх не обезцінить, а, навпаки, зорганізує й допоможе розшифрувати»* [9, 331]. Основним прийомом для такого поєднання фактів виступає техніка кінематографічного монтажу. Самі *«чисті факти»*, на думку Шкурупія, *«без скріплюючого тексту»*, творять хаос. Діалоги не належать до фактів, а лежать у царині вигадки письменника, і тому не псують самих фактів, а навпаки *«дають їм певну спрямованість і відживляють їх»* [9, 329].

Основною дилемою між ЛЕФом і «Новою Генерацією» стає питання референтності. Твір як *«відображення дійсності»* у «неофутів» замінюється розумінням твору як *«організації реального матеріалу»*, тому й тенденційність як *«цілева установка»* висувається за естетичний критерій, а ідея *«чистого мистецтва»* мислиться як така, що не має практичного застосування [9, 329].

У своїй візії майбутнього мистецтва Шкурупій не обмежується цариною літератури. Вбачаючи мистецтво майбутнього в його синтетичному

вияві, він аналізує музику, малярство, скульптуру, віднаходячи в них спільні з літературою віяння. Так, у статті «Музика шумів» (1922) він нападає на тональну музику, вказуючи на її фактурну заміну шумами, з новим утворенням «звукестр», в якому навіть позиція диригента редукується, бо кожен «звукестрант» є творцем-імпровізатором; фіксує самостійність такого утворення, заперечуючи вплив італійських футуристів чи німецьких дадаїстів.

Кіно, услід за Леонідом Скрипником, Шкурупій вважає не синтезом мистецтв, а розуміє як нову якість зображення. Так, аналізуючи кіносценарій «Динамо» Фавста Лопатинського, не виявляє в ньому «ніякого нарочитого схрещування жанрів», а означає його як «режисерський сценарій», створений «режисером для фільмування», ознаками чого слугує «*послідовність і ритмічність кадрів, без зайвих літературних описів*» і «*нотні обозначення, щоб визначити час протягу кожного окремого кадра*» [9, 330].

Найбільше ж уваги критик приділяє малярству. У статті «Диктатура богомазів» (1929) критикує «бойчукістів», прагнучи вивірити «*оскільки ця школа є реакційна і шкідлива для нашої сучасності*» [2, 25]. Як прихильника станкового живопису, його обурює, що в малярських дискусіях «бойчукісти» надають перевагу фресці. Як і в літературі, у малярстві постає проблема фактури та ідеології, тому й мистецька критика Шкурупія мало різниться від літературної. «*Коли письменник списує чужий твір, хоча-б навіть і класика, — це у нас зветься плагіатом, а коли художник змальовує старовинну картину, — це зветься новим стилем, а за Вроною — пролетарським мистецтвом*» [2, 26]. На адресу «бойчукістів» він шле такі характеристики, що вповні відбивають стиль доби: «*їхні анемічні вправи*», «*їхня плутанина*», «*хуторянська вдача*», «*богомази*», звинувачення у «*автокефальній ідеології*» тощо [2, 27].

Об'єктом його критики стає публіцистика Івана Врони, від нападів якого він прагне захистити творчість А. Петрицького, В. Пальмова, І. Севери. Саме мистецтво «бойчукістів», декларований ними «український монументалізм» він вважає «найреакційнішим явищем в просторовому мистецтві», що і в формальному, і в ідеологічному розумінні відсталий та містить «*неприхований шовінізм і релігійну містику*» [7, 39].

Подібні віяння Шкурупій фіксує і в архітектурі, зокрема в проекті архітектора Дяченка, автора проекту приміщення київської сільськогосподарської академії, де він вдався до стилізації бароко. Тоді як «*архітектура, — на думку Шкурупій, — стає інженерією, як машино-будівництво й будинок-машина до житла не може мати нерационального оздоблювання квіточками*» [2, 29].

Важливим елементом міркувань для Шкурупія є питання національного й інтернаціонального

в мистецтві. Його він вирішує дещо «діалектично»: з одного боку висловлюється за редуцію національного й пропагує інтернаціональне, з іншого — активно виступає проти натягнутих порівнянь українських авторів з російськими, трактує спроби пошуку впливу російської літератури на українську як вияв шовінізму, а в статті «Чому ми завжди на барикадах» (1927) взагалі виступає проти звинувачень футуристів у «безґрунтянстві», від'ємності від української культури.

Жодною мірою не прагне шукати підґрунтя українському авангардові в російському, навіть італійський футуризм для нього — явище лише типологічне і аж ніяк не наслідувальне. Шкурупій постійно твердить, що український футуризм розвивається на питомому ґрунті власної теорії. Як і Семенко, вважає, що панфутуризм «*являється характерним для переходової доби, відповідає добі пролетарської диктатури*» і «*разом з деструкцією буржуазного мистецтва, провадить конструкцію “мистецтва” майбутнього*» [3, 10].

«Нове мистецтво», на думку критика, вже переросло національне і, як машинобудівництво, «*має лише класове устремління*» [7, 41]. Тому його маркерами стають не «національне», а «соціальне призначення» й «класова мета». Прикладом «денаціоналізації» мистецтва йому слугує функціональна архітектура, функціоналізм якої (а Шкурупій називає такі імена, як Ф. Райт, П. Ауда, В. Гропіус, Л. Корбюзьє, М. Холостенко та М. Гречина, зумисне вказуючи на їхню національність), редукує вияв національного як такого.

Водночас, якщо до мистецтва застосувати наукові принципи, а саме про них Шкурупій каже, не вдаючись до конкретизації, то, відповідно до того, як наукове відкриття не має національності, так і мистецьке відкриття не зав'язане на національному. Звідси розуміння, що націленість на європеїзм не так передбачає спроби наслідування, як подолання національної обмеженості й наближення до соціалізму.

Соціалізм мислиться як очевидне поняття, хоча в контексті розмикання культурних меж саме асоціювання соціалізму з відкритістю культури дає можливість творити культуру не через наслідування й надолужування, а безпосередньо, з рівного старту, чого власне й прагнули «неофутути», обстоюючи право бути піонерами нової культури.

Шкурупій не був оригінальним у своїх теоретичних поглядах, але був цілковито органічний, що й відбилосся на його мистецькій творчості. Адже він увійшов в історію літератури як один із найоригінальніших письменників-експериментаторів, хто прагнув нового мистецтва, розширення його меж та переосмислення в новій ситуації часу.

ДЖЕРЕЛА

1. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. — Львів : Літопис, 2003. — 456 с.
2. Шкурупій Г. Диктатура богомазів / Гео Шкурупій // Нова генерація. — 1929. — № 10. — С. 26–34.
3. Шкурупій Г. Маніфест Марінетті і пан футуризм / Гео Шкурупій // Семафор у майбутнє. — К., 1922. — № 1. — С. 8–10.
4. Шкурупій Г. Монтаж слова / Гео Шкурупій // Гонг Комукульту. — 1924. — № 1. — С. 11.
5. Шкурупій Г. Музика шумів (Musique bruitiste) // Гео Шкурупій / Семафор у майбутнє. — К., 1922. — № 1. — С. 33.
6. Шкурупій Г. На відламку корабля / Гео Шкурупій // Бумеранг: Неперіодичний журнал памфлетів. — 1927. — № 1. — С. 13–20.
7. Шкурупій Г. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури / Гео Шкурупій // Авангард-Альманах. — 1930. — С. 37–42.
8. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард-Альманах. — 1930. — № 6. — С. 3–12.
9. Шкурупій Г. Сигнал на сполох друзям — фальшива тривога / Гео Шкурупій // Нова генерація. — 1928. — № 11. — С. 327–334.
10. Шкурупій Г. Чому ми завжди на барикадах / Гео Шкурупій // Нова генерація. — 1927. — № 2. — С. 30–34.

В статті проаналізовані літературно-критическіе вглядь українського писателя-авангардиста Гео Шкурупія, одного из оригінальних писателів-експериментаторів, котрий стремився к новому мистецтву, к расширенію его границ и переосмысленію в новой «духовной ситуации времени» (К. Ясперс).

Ключевые слова: идеология, традиция, форма, функциональность, футуризм.

The article analyzes literary and critical views of the Ukrainian avant-garde writer Geo Shkurupiy, one of the original writers-experimenters who strove for a new art, expansion its boundaries and rethinking a new "spiritual situation of time" (K. Jaspers).

Key words: ideology, tradition, form, functionality, futurism.

УДК 82.02–091

Ольга Турган

КУЛЬТУРНО-УНІВЕРСАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ В МЕТОДОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

У статті окреслюється місце універсальних структур в художній, зокрема літературній, творчості, розглядаються культурно-універсальні підходи до художньо-літературного твору в сучасних гуманітарних науках. Обґрунтовується зміст категорії культурної універсалії у співвідношенні з такими літературознавчими поняттями, як тема, мотив, образ та ін.

Ключові слова: універсалія, культурно-універсальний аналіз, «онтологічна поетика», тема, образ, мотив, інваріант / варіант.

Численні ритуально-міфологічні, структурно-семіотичні, феноменологічні дослідження художньо-літературного твору визнають однією зі своїх методологічних основ ідею наявності в тексті певних універсальних структур, постійно повторюваних та художньо інтерпретованих у витворах різних культурно-історичних епох, різних жанрів і видів мистецтва. Витоками

універсальних феноменів людського буття визнано найглибші пласти людського єства — сферу інстинктів, закорінених у тваринне, досоціальне: «Як можна було не помічати, що найдостойніші біологічні явища — секс і смерть — в той же час більш за все насичені символами культури!» — декларує свій підхід до розуміння природи людини В. Морен [14, 112]. Вже перші вияви людської

творчості фіксуються як носії певної універсальності: мірою всіх речей, універсальною моделлю для палеолітичного мистецтва є тварина [13, 18], а для мезолітичного — людина [13, 20].

Загально визнаною є закоріненість універсальних структур у первісні форми мислення, у міф, ритуал, культ. Як наголошується в сучасній енциклопедії «Культурологія. ХХ век», загальна генеза культурних універсалій «пов'язана з центральними опозиціями основного міфу (золоте яйце, світове дерево): життя/смерть, верх/низ та ін. цього ряду, з первинним структуруванням Космосу та його речей, зі встановленням систем термінів спорідненості, семантикою імені, з ритуально-магічною практикою, з першими заборонами (на інцест, на сиродіння тощо) й першими трофеями культури (дари Прометей: одяг, вогонь, число)» [11].

Поняття традиції, культурної спадщини спираються на функціонування універсальних як для окремої нації, так і для всієї культури категорій. Власне, рух, розвиток певного культурно-історичного континууму неможливий без обігу в ньому «вічних образів», сюжетів та мотивів: «У культурі скільки-небудь значний крок у майбутнє виявляється можливим лише в міру засвоєння минулого й відкриття тих його потенцій, котрі посилюють імпульси руху вперед, розширюють культурний потенціал прогресу. Це означає, що у векторному уявленні метачас культури якби двоспрямований — і вперед, і назад, і до центру, й від центру часового потоку. Ось чому в культурі мають місце «вічні образи», свого роду інваріанти історичного процесу її розвитку, котрі <...> як земна вісь, пронизують весь масив людської цивілізації» [10, 38]. Ця схема коловороту вічних образів і мотивів розглядає вузлові культурні явища сучасності як «відтворення умов розвитку фундаментальних принципів попередніх культур», актуалізацію «золотого фонду» культури [10, 38].

У сучасній постнекласичній науковій думці під терміном «універсалія» мається на увазі поняття «основ розуміння світу й людини в ньому, що імпліцитно формуються в кожного індивіда в такому процесі, як соціалізація, та служать своєрідним мислительним інструментарієм для людини кожної конкретної епохи, задаючи в своєму історичному варіюванні систему координат, виходячи з якої, людина сприймає явища дійсності й зводить їх у своїй свідомості воедино» [16, 855].

Останнім часом сформувався специфічний метод інтердисциплінарних досліджень, що має своїм предметом функціонування універсальних категорій у житті людини (як на онтогенетичному, так і на філогенетичному рівнях), у соціальних процесах, художній творчості. Зокрема, об'єктом спеціалізованого філософського дослідження універсальних структури обрали одеські науковці на чолі з О. Кирилюком [9; 18]. Аналіз

функціонування універсальних категорій у культурі людства зустрічаємо в науковій праці «Епістемологія культури» (С.Б. Кримський, В.М. Парахонський. — К., 1993), монографії В. Морена «Втрачена парадигма: природа людини» (К., 1995) та ін.

У своїх філософських працях О. Кирилюк на позначення інваріантних структур пропонує термін «категорії граничних підставин», виділяючи з них чотири головні універсалії культури: генетичну, вітальну, мортальну та імортальну [19, 6]. Кожна з цих універсалій має свій вияв у певних «трансформованих у культурі та переосмислених у світоглядній свідомості базисних формах підтримки та продовження життя» [19, 6] — аліментарному, еротичному, агресивному та інформаційному кодах.

На противагу О. Кирилюку, О. Єрьоменко у своїй монографії з філософії історії наголошує на подієвості універсальних структур: «Постійні риси людської природи подієві; архетипи й культурні універсалії подієві; істина, добро й краса подієві; і навіть сам Господь (якщо він є) подієвий, адже він є *actus purus*» [6, 12]. Вчений, наголошуючи на дієвій природі культури, цивілізації й існування людини в природі, закидає С. Кримському та Є. Сергійчику обмеженість їх рецепції універсальних структур феноменами статичними, нерухомими й небажання поширювати ідею універсалізму на феномени подієвої природи. Зокрема, акцентування першорядності абстрактної тріади «Істина — Благо — Краса» (див., наприклад: Кримський С.Б. Метаісторические ракурсы философии истории // Вопросы философии. — 2001. — № 6. — С. 32–41).

У контексті популярності й поширеності універсалістських концепцій у сучасній епістемі не оминає увагою інваріантні категорії й теорія літератури. Ще в працях класика українського літературознавства О. Білецького бачимо спроби пошуку стрижня, сутнісної субстанції творчого процесу. «Можна сказати, що багатоманітні спільні теми оповідної літератури зводяться до однієї панівної; це тема боротьби» [2, 342], — читаємо в його праці «В майстерні художника слова». Літературознавець вказує на різноманітність зовнішніх, формальних виявів цієї «панівної теми», тобто варіантних структурних одиниць твору: «Якість сюжету вимагає, аби ця боротьба була показана не тільки у внутрішніх, але й у зовнішніх її проявах, котрими і є «дії»» [2, 343].

М. Бахтін у праці «Епос і роман» виводить універсальність традицій культури й літературної творчості з відшліфованих протягом тисячоліть культурних форм, й акцентує мінімальне значення суб'єкта для створення шедеврів: «Культурні й літературні традиції (в тому числі й найдавніші) зберігаються й живуть не в індивідуальній суб'єктивній пам'яті окремої людини й не в якійсь

колективній «психіці», але в об'єктивних формах самої культури (в тому числі в мовних і мовленнєвих формах), і в цьому сенсі вони міжсуб'єктні й міжіндивідуальні (а отже, й соціальні); звідси вони й приходять у твори літератури, іноді майже зовсім проминаючи суб'єктивну індивідуальну пам'ять творців» [1, 183].

Ю. Лотман у книзі «Структура художнього тексту» оцінює письмово зафіксований текст як інваріант, а різні його прочитання конкретними реципієнтами — як варіанти: «Якщо вивчати сучасну літературу не з позиції письменника, як ми звикли, а з позиції читача, збереження варіативності стане очевидним фактом» [12, 70]. Зазначимо, що дослідник, виголошуючи цю тезу, перебуває на позиціях рецептивної естетики — самостійної галузі гуманітарного знання, яка досліджує творчий процес не як прерогативу творця-креатора тексту, а як об'єднані інтенції творця, тексту й реципієнта з відчутним приматом реципієнтського читацького бачення.

Плідною визнавали ідею інваріантності структур художнього тексту й прихильники математичних методів дослідження літературної творчості (які транслиювали певну наукову моду 1960–1970-х років). Об'єктом захоплення (досить наївного, з перспектив сучасності) в добу усвідомлення можливостей кібернетики стало поняття моделі, поширення якого несло в собі інтенції до «автоматизації деяких сторін інтелектуальної праці» [4, 3]. Зокрема, І. Гутчін вбачав в існуванні літературних інваріантів можливість схематизації художньої форми та змісту з подальшим уможливленням делегування завдань творчості машинам. «Ідея інваріантності полягає в тому, що хоча система в цілому піддається послідовним змінам, деякі її властивості («інваріанти») зберігаються незмінними. Існування будь-якого інваріанту в певній множинності явищ невідворотно тягне за собою обмеження різноманітності» [4, 36], — писав учений. Проте з часом претензії на «автоматизацію» творчості в науці таки редукувались до спроб математичного обчислення формозмістової та рецептивної специфіки тексту.

Кількість сучасних універсалістських наукових підходів до аналізу літературного твору величезна. Ми зупинимось на одному з них, оскільки він є близьким до нашого бачення художньої творчості. Маємо на увазі так звану «онтологічну поетику» Л. Карасьова. Вихідним положенням цієї методології є універсалістське за суттю твердження: «Текст вивчають не заради самого тексту, стиль не заради стилю, а епоху не заради епохи. Говорячи про літературу, ми врештіше сподіваємось наблизитися до таємниці світу, до таємниці людини, що живе та помирає в цьому світі» [8, 312]. Семантичним ядром будь-якого художнього феномену дослідник вважає так званий «вихідний смисл» — категорію, що

лежить на межі філософії, антропології й літературознавства. «Яким би хитромудрим і складним не був сюжет, скільки б подробиць у ньому не фігурувало, на рівні, що нас цікавить, зміст, — так би мовити, «ідея» — тексту визначається, задається лише кількома, а іноді й однією думкою або почуттям. Це і є, власне, тим, що я називаю «вихідним смислом» [8, 315], — стверджує науковець. Власне, надаючи величезного значення цій напівметафізичній категорії й апелюючи до невідкладної аналізові «таємниці» високохудожнього тексту, Л. Карасьов весь твір розглядає як експлікацію «вихідного смислу», який «знає таємницю тексту. Він знає, що треба робити персонажам, як вони повинні виглядати, в яких просторах повинні діяти. Він випереджає події, готує їх, щоб у них же й здійснитися. Інакше кажучи, вихідний смисл — це свого роду ефемерний керівник, ідеальна структура, конструктивне сподівання, передчуття й провокування події. Подія, що здійснилася, ніби передбачає себе в елементах, що випередили її: реальній структурі передує її передформа» [8, 318]. Відзначимо, що «перед-форма» Л. Карасьова видається близькою за своїм категоріальним значенням до подієми О. Єрьоменка.

Завданням дослідника, на погляд Л. Карасьова, є пошук, зчитування первинного, вихідного смислу шляхом детального аналізу «речовинних» його оболонок — «текстури». «Завдання онтологічної поетики, як вона мені уявляється, — визначити роль і межі текстури в процесі особистої творчості» [8, 306], — декларує автор концепції. Метод Л. Карасьова передбачає потребу сягнути при аналізі твору універсальних його витоків, загальнолюдських основ, які мають вияв у безлічі витворів мистецтва, що дає підстави для проведення паралелей та формування типологічних рядів із генетично й контактено неспоріднених, несхожих, на перший погляд, текстів: «Ідеальною ж метою онтологічної поетики могло б стати виявлення та опис вихідної буттєвої ситуації, визначення первинного фундаментального лексикону, що провокує появу схожих елементів у різних, не пов'язаних один із одним текстах» [8, 304].

Вивченню онтологічних та культурно-історичних універсалій в українській прозі 1920–1930-х років присвячена окрема дисертація О. Пашник [15], де вперше науково обґрунтовується специфіка універсально-культурного методу вивчення художньо-літературних текстів.

Серед усього розмаїття класифікацій культурних універсалій та універсальних структур (наприклад, на універсалії об'єктного, суб'єктного та суб'єкт-об'єктного ряду — [16, 855]; на онтологічні, культурно-історичні й цивілізаційні — [15]) найбільш релевантною для обраної нами парадигми дослідження видається класифікація, запропонована виданням «Культурологія. ХХ век»: «Міфологеми хтонічних сил (вогонь/вода/

земля/повітря; пор. п'ятериці Сходу) й пов'язані з ними елементи Космосу (Сонце, зорі, Місяць, планети в їх іменних персоніфікаціях); найближчий світ предметів (камінь, дерево, зерно, олія; побутовий реманент); природна органіка (птахи, риби, комахи) в її просторово-часовій та хроматичній визначеності. Над ними свій світ будують універсалії термінів споріднення (в широкому сенсі) й найдавніші «метафори» артефактів (типу: дім, дзеркало), екзистентних ситуацій (типу: обмін, зустріч, шлях), межі станів (типу: сон, сміх, сльози, таємниця, екстаз) або їх «слідів» (типу: тінь, двійник, голос). Завершується піраміда універсалій культури списком видів діяльності; їх культурно-історичною ампліфікацією є, ймовірно, гра» [11].

Звернімо увагу на термінологічну дифузію у сфері культурно-універсального дослідження. До змісту універсальних понять застосовуються терміни «міфологема», «метафора», «ситуація». Найпоширеніша в царині міфопоетичного аналізу творів мистецтва категорія архетипу також має інваріантну природу. О. Кирилук, наприклад, наголошує на близькій спорідненості введених ним у науковий дискурс «категорій граничних підставин» з архетипами: «Ця схожість полягає в тому, що архетипи, як і категорії граничних підставин, відображають фундаментальні структури людського світоствавлення, основний зміст яких зводиться до тріади "життя — смерть — воскресіння"» [9, 17].

Оскільки йдеться про конкретно-речовинне наповнення понять з універсальним змістом, очевидно, коректним буде також уживання в смислово-полі універсальних структур категорії «реалія».

З універсальними утвореннями стикаємось і при аналізі такої літературознавчої категорії як мотив. З одного боку, універсалізм, інваріантність мотиву випливає зі сприйняття його як елемента теми. В такому аспекті, зокрема, розглядають названу категорію В. Халізов, О. Жолковський і Ю. Щеглов. В. Халізов розглядає універсалії («константи буття») як один із рівнів — а саме онтологічний і антропологічний — художньої тематики твору. Дослідник відносить до їх числа, зокрема, хаос і космос, життя й смерть, світло й п'тьму, вогонь і воду [20, 41].

Базовим положенням трактовки мотиву О. Жолковським і Ю. Щегловим є твердження про подвійну природу теми твору: «тема будь-якого з трьох родів може включати *інваріантний* і *локальний* компоненти, тобто тему, спільну для всієї творчості (або окремого періоду) певного автора, присутню в багатьох його творах, і тему, специфічну для даного тексту» (курсив наш. — О.Т.) [7, 18]. Тема, в свою чергу, є матеріалом для подальшого мотивотворення: «Інваріантна тема (або інваріантні теми) одного автора — це

кут зору, під котрим автор бачить усі речі, улюблена думка, котру він вписує у всі свої художні, а часто й у звичайні висловлювання. За допомогою прийомів виразності інваріантна тема письменника втілюється в багатьох *мотивах*, котрі також мають тенденцію до постійності; ці стійкі мотиви мають назву *інваріантних мотивів* цього автора» (курсив наш. — О.Т.) [7, 19]. Бачимо, що подібна трактовка понять теми й мотиву певною мірою споріднена із поняттям «вихідного смислу» Л. Карасьова. Крім того, такі погляди на природу мотиву й місце інваріантних категорій у подієвій структурі твору перегукуються із дихотомічною теорією мотиву, основоположниками якої є А. Бем, О. Білецький та В. Пропп, і яку нині послідовно розвивають у своїх працях Н. Тамарченко, І. Силантьєв та ін. За цією теорією, мотив поєднує в собі два дуалістичних начала: «узагальнений *інваріант мотиву*, взятий безвідносно до його конкретних *фабульних виявів*» і «*сукупність варіантів мотиву*, виражених у конкретних *фабулах*» [18, 43]. Такий підхід до структури мотиву дає підстави для виділення поруч із загальним поняттям мотиву окремої універсальної категорії — інваріантного мотиву. О. Жолковський та Ю. Щеглов, Г. Левінтон та І. Силантьєв у своїх працях активно послуговуються цим терміном на позначення провідного мотиву, лейтмотиву для творчості певного письменника або для певного твору. Всі ці дослідники дотримуються дихотомічного принципу в трактуванні мотиву, наголошуючи на тому, що інваріантний мотив може мати вияв у різноманітних мотивах-варіантах.

Усвідомлення інваріантної природи певного мотиву для творчості письменника або стилю цілої епохи сприяє адекватному розумінню мистецьких явищ, надає нові критерії для типологізації естетичних (а також морально-етичних) феноменів. Наприклад, дослідження інваріантного мотиву порятунку людства та його основних варіантів героїчного порятунку та месіанського спасіння дає можливість поглиблення трактовки постмодернізму та неонародництва як двох основних стильових домінант сучасної художньої літератури. Перевага моделі героїчного порятунку в постмодерністських творах, дегероїзація в них героя-рятівника на протигагу варіантові спасіння й апології спокути й очищення в неотрадиціоналістських творах є світоглядними маркерами, знаками, що позначають вектор екзистенції митців.

Цікавими періодами щодо вияву універсальних структур у художньому тексті є періоди нестабільності, кризи в культурному житті народу. Будь-яка переоцінка цінностей (естетичних, морально-етичних або ж політичних) передбачає відштовхування від попередньої традиції, спроби зламати закони й правила, що діяли раніше. Іноді такі спроби поширюються й на базові, універсальні для людської природи

категорії, моральні аксіоми — цінності людського життя, національної самосвідомості тощо. Але в силу непорушності, константності загальнолюдських цінностей такі спроби є деструктивними, вони вбивають або призводять до внутрішньо-особистісного конфлікту, подібного до мук героя новели «Я (Романтика)» М. Хвильового. Оскільки ж життєві конфлікти певної епохи переносяться у витвори мистецтва, таке ціннісно зумовлене протистояння додає художнім творам драматизму й напруження, підвищує їх мистецьку вагу. Як пише В. Морен, «кризам <...> властиво класти початок пошукові нових рішень, які можуть бути як уявними, міфологічними чи магічними,

так і, навпаки, практичними і творчими. Отже, криза потенційно породжує ілюзії і/чи винахідницьку діяльність. У більш широкому значенні вона може бути джерелом прогресу <...> і/чи джерелом регресії» [14, 121].

Отже, пошук інваріантних мотивів та образів у творах письменника, відкриття універсальної сутності найбільш поширених для нього подієвих і образних моделей є малодослідженою й перспективною сферою діяльності літературознавства, адже такий підхід до витворів мистецтва слова дає змогу розпізнати знаки часу й сліди неповторної авторської особистості у творі, вияви в ньому форм національної та загальносвітової культури.

ДЖЕРЕЛА

1. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. — СПб : Азбука, 2000. — 304 с.
2. Белецкий А. В мастерской художника слова // Білецький О. Зібрання праць у п'яти томах. Том 3. Українська радянська література. Теорія літератури. — К. : Наукова думка, 1966. — С. 274–489.
3. Германова де Діас Е.В. Християнська традиція в ситуації постмодерну / Германова де Діас Елеонора Владиславна. — Дис... канд. філос. н. : 17.00.01. — Харків, 2004. — 232 с.
4. Гутчин И.Б. Кибернетические модели творчества / И.Б. Гутчин. — М. : Знание, 1969. — 64 с.
5. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — 503 с.
6. Ерёмченко А.М. История как событийность : Монография : В 2-х т. / А.М. Ерёмченко. — Т. 1. — Луганск : РИО ЛАВД, 2005. — 544 с.
7. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приёмы — Текст / Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. — М. : АО Изд. группа «Прогресс», 1996. — 344 с.
8. Карасёв Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасёв // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. — С. 293–347.
9. Кирилук А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф / Александр Кирилук. — Одесса : Изд. дом «Рось», 1996. — 143 с.
10. Крымский С.Б. Эпистемология культуры / Крымский С.Б., Парахонский В.М. — К. : Наукова думка, 1993. — 216 с.
11. Культурология. XX век // www.auditorium.ru/edu/ref/enc
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 382 с.
13. Мириманов В.Б. Универсалии дописьменного искусства / В.Б. Мириманов // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. — М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. — С. 11–72.
14. Морен В. Втрачена парадигма: природа людини / В. Морен / Пер. з фр., вступ, післямова М. Собацького. — К. : КАРМЕ-СІНТО, 1995. — 208 с.
15. Пашник О.В. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20-30-х рр. XX ст. / Олена Валеріївна Пашник. — Дис... канд. філол. н. : 10.01.01. — Запоріжжя, 2005. — 197 с.
16. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. — Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. — 1040 с.
17. Пятигорский А.М. Избранные труды / А.М. Пятигорский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. — 590 с.
18. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
19. Універсальні виміри української культури / НАН України. — Одеса : Друк, 2000. — 216 с.
20. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 1999. — 110 с.

В статье определяется место универсальных структур в художественном, в частности литературном, творчестве, рассматриваются культурно-универсальные подходы к художественно-литературному произведению в современных гуманитарных науках. Обосновывается

содержание категории культурной универсалии в соотношении с такими литературоведческими понятиями, как тема, мотив, образ и др.

Ключевые слова: универсалия, культурно-универсальный анализ, «онтологическая поэтика», тема, образ, мотив, инвариант / вариант.

The article defines the place of the universal structures in the art, particularly in fiction, presents cultural-universal approaches to the fiction work in the system of contemporary humanities. It justifies the content of the category of cultural universality according to such literary concepts as theme, motif, image, etc.

Key words: a universal, cultural-universal analysis, "ontological poetics", theme, image, motif, invariant / variant.

Piotr Chomik

KULT ŚWIĘTYCH PRAWOSŁAWNYCH W MONASTERACH WIELKIEGO KSIĘSTWA LITEWSKIEGO W XVI WIEKU

Autor porusza w artykule zagadnienie kultu świętych jako jeden z głównych przejawów życia duchowego w Kościele prawosławnym. Szczególna uwaga poświęcona tu zostaje kultowi świętych jako składnikowi życia monastycznego. Autor odnosi się do historii ruchu monastycznego, począwszy od XVI wieku, kiedy głównymi ośrodkami kultu świętych były właśnie monaster. W omawianiu historii kultu poszczególnych świętych szczególne miejsce, jako źródła informacji, zajmują zabytki piśmiennictwa monastycznego z terenów Wielkiego Księstwa Litewskiego. Interpretacja tych źródeł wskazuje na częste i wielopłaszczyznowe związki tamtejszych form kultu świętych w ruchu monastycznym z kultami ruskimi oraz południowosłowiańskimi.

Słowa kluczowe: monastycyzm, kult świętych, prawosławie, Wielkie Księstwo Litewskie.

Jednym z głównych przejawów życia duchowego i kultowego Kościoła prawosławnego jest kult świętych. Właśnie ze względu na związek z życiem duchowym, kult świętych jest istotnym elementem życia monastycznego.

Kult świętych, szczególnie w XVI wieku był ważnym elementem literatury religijnej, ze względu na reformację i kontrreformację, ale też z uwagi na polemikę wyznaniową katolicko-prawosławną w przededniu unii brzeskiej. Monasterium były wówczas ośrodkami kultu świętych w dwojaki sposób. Po pierwsze, w monasterach rozwijano kult świętych, powszechnie znanych, pochodzących z różnych miejsc i kanonizowanych w różnym czasie. Po drugie, to w nich żyli mnisi czy mniszki, którzy po śmierci zostali kanonizowani ze względu na swój sposób życia.

Już w czasach wcześniejszych prawosławie w Wielkim Księstwie Litewskim i Koronie nawiązywało do tradycji Rusi Kijowskiej i Halickiej. Państwo kijowskie budowało fundament duchowości, między innymi, w oparciu o kult św. Olgi, św. Włodzimierza, św. Borysa i Gleba, czy świętych Antoniego i Teodozego Pieczerskich. Również monastycyzm Rusi Północno-Wschodniej w XV wieku wypracował swoją specyfikę kultu świętych. Nie można też zapomnieć o Nowogrodzie Wielkim, szerzącym kult własnych świętych, na czele z Warłaamem Chutyńskim czy Antonim Rzymianinem [17, 53; 19, 189–196; 20, 27].

Jeszcze przed wiekiem XVI w Wielkim Księstwie Litewskim szerzył się kult świętych związanych z tym obszarem. Przede wszystkim należy przypomnieć postaci: św. Eufrozyny Połockiej, św. Cyryla Turowskiego i św. Abrahama Smoleńskiego. W Połocku istniał też kult świętych biskupów. Byli to: Mina (1105–1116), Dionizy (1166–1187), Szymon (1266–1289). Odegrali oni doniosłą rolę w rozwoju chrześcijaństwa na ziemi Połockiej; swoją religijną, oświatową i społeczną działalnością przyczynili się do wzrostu znaczenia Cerkwi prawosławnej. Wśród świętych turowskich, oprócz wspomnianego św. Cyryla i opisywanego wcześniej św. mnicha Marcina, należy wymienić, biskupa Ławrencjusza (1182–1194). Życie wszystkich wymienionych świętych turowskich przypadło na okres największego rozkwitu ziemi turowskiej [14, 6–21]. Należy tu przypomnieć świętych archimandrytę Szymona (1351–1392) i Charytynę, księżnę litewską zmarłą w 1281 r., która wyjechała z Litwy do Nowogrodu i tam została ihumenią monasteru św. św. Piotra i Pawła [31, 124–126, 171–174].

Prawdopodobnie w XIII wieku żył święty mnich Elizeusz Ławryszewski związany z monasterem Przenajświętszej Bogurodzicy w Ławryszewie k. Nowogrodka. Pamięć o nim dotarła do wieku XVI, bowiem właśnie wówczas podczas soboru lokalnego w Nowogrodku w 1514 r. Elizeusz został kanonizowany

z inicjatywy metropolity kijowskiego Józefa Sołtana [29, 217; 31, 143].

W XV wieku na terenie państwa polsko-litewskiego powstała koncepcja autonomizacji prawosławia, której autorem był metropolita kijowski Grzegorz Camblak. Wprowadził on na tereny Rzeczypospolitej kult wielu świętych pochodzących z Bałkanów i obszaru zamieszkałego przez południowych Słowian. Chodzi tu głównie o tradycje kultowe greckie, bułgarskie, serbskie i rumuńskie. Wśród świętych, których kult rozpowszechnił metropolita Grzegorz Camblak, przede wszystkim należy wymienić: św. Paraskiewę-Petkę (Tyrnowską, z Epiwatu) i św. Jana Suczawskiego, patrona Mołdawii. Grzegorz Camblak rozpowszechnił także kult św. męczenników wileńskich: Jana, Antoniego i Eustachego oraz ustanowił nową datę obchodzenia ich pamięci na trzecią niedzielę przed Bożym Narodzeniem. W czasach Camblaka rozpowszechnił się również na terenie Rzeczypospolitej kult serbskich świętych: św. Sawy i św. Symeona [17, 53].

O kulcie tych świętych świadczą zachowane rękopisy cerkiewnosłowiańskie. Rękopisy te zostały omówione w tekstach A. Naumowa i A. A. Turiłowa [21, 45–56; 39, 247–285; 40, 147–175]. Również autor niniejszego tekstu przeprowadził w latach 2006–2008 badania rękopisów, pochodzących głównie z monasteru Zwiastowania NMP w Supraślu, a przechowywanych w Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie.

Rękopisy cerkiewnosłowiańskie wskazują na dużą popularność kultu św. Paraskiewy-Petki [27, 99–115], który na terenie państwa polsko-litewskiego był znacznie silniejszy niż kult św. Paraskiewy-Piatnicy. Kult Paraskiewy-Petki upowszechnił się w XIII wieku, gdy po zwycięskiej bitwie Bułgarów z armią cesarstwa Tessalonik pod Kłokotonicą (9.03.1320 r.) car bułgarski Iwan Arsen II przeniósł jej relikwie do stolicy swego państwa — Wielkiego Tyrnowa i ogłosił patronką stolicy i kraju. Paraskiewa należała do grupy najbardziej czczonych bałkańskich świętych w ruskiej cerkwi. Początki kultu łączone są z XII wieczną Tracją. Rozwój kultu wiązany jest przede wszystkim z falą emigracji, jaka nastąpiła w wyniku inwazji tureckiej na Półwysep Bałkański pod koniec XIV wieku. Imię Paraskiewy-Petki było umieszczone w synaksarionie psalterza kijowskiego metropolity Cypriana (1390–1406), mającego bałkański rodowód. Już Dymitr Tuptało (św. Dymitr Rostowski) przypisywał wprowadzenie dnia jej pamięci do kalendarza metropolice kijowskiemu Grzegorzowi Camblakowi, który był autorem kilku utworów dedykowanych tej świętej. W XVII wieku, ważne znaczenie dla umocnienia kultu św. Paraskiewy Tyrnowskiej miała polityka cerkiewna metropolity kijowskiego Piotra Mohyły, który w obliczu nowej sytuacji w jakiej znalazło się prawosławie w Rzeczypospolitej po unii brzeskiej, postawił na autonomizację kijowskiego prawosławia i ukierunkował kontakty zewnętrzne raczej na patriarchat w Konstantynopolu, niż na budującą swą

potęgę Moskwę. Kult Paraskiewy cieszył się ogromną popularnością na obszarze dawnej metropolii kijowskiej, a także halickiej i litewskiej. Promieniował na Podkarpacie i Chełmszczyznę, dotarł także na Podlasie [7, 331–348; 10, 173–174; 24, 89]. Jak pisał A. Naumow, w chwili obecnej w Polsce znamy około 40 służb ku czci św. Paraskiewy-Petki. W kilku rękopisach znajdują się też tropariony i kondakiony na jej święto, są też krótkie żywoty przedstawiające życie świętej i losy jej relikwii. W homiliarzach są pieśni o tej postaci, a kalendarze umieszczone w księgach liturgicznych często ją wymieniają [21, 49–50, przyp. 5–11].

W zbiorach wileńskich zachował się natomiast obszerny żywot św. Paraskiewy, pióra bułgarskiego patriarchy Eutymiusza z dodatkiem autorstwa Grzegorza Camblaka, także pełna służba (bez kanonu), kilka kondakionów i różne wspomnienia na jej temat [1, 70, 79, 191, 204, 205, 208, 223, 224; 2, 770, 800; 3, 80]. A. Naumow pisał też o nowej pieśni poświęconej tej świętej, przepisanej w 1742 r. [21, 50–51]. Rękopis zachowany w Wilnie pod sygnaturą 19–79 — zgodnie z najnowszym datowaniem N. Morozowej — pochodzi z drugiej ćwierci XVI wieku i zawiera wspomniany żywot św. Paraskiewy [30, 30–31]. Jest to tzw. *Minieja czetna* z monasteru w Supraślu. Księga jest połączeniem kilku tekstów i zawiera 663 karty. Na karcie 5 zachowana zastawka w kolorach czerwonym i zielonym. *Minieja* obejmuje teksty liturgiczne na miesiące wrzesień-listopad. Żywot Paraskiewy Tyrnowskiej został zapisany na karcie 315. Tekst rozpoczyna się słowami: «Месяца октября 14 день житие и жизнь преподобных матере нашей Параскевы списаное Ефимием патриархом Тырновским, к концу же слова и како принесена бысь в славную сербскую землю списано Григорием Цамблаком». W tekście znalazł się też opis przeniesienia kultu św. Paraskiewy na ziemię serbską [1, nr 79, k. 315; 32, 120, 133; 35, 111]. *Minieja* zawiera również teksty dotyczące innych świętych oraz pouczenia duchowe różnych autorów, w tym świętych mnichów pochodzących z Bizancjum i Półwyspu Synajskiego.

Inną kopię żywotu św. Paraskiewy autorstwa Eutymiusza, zawiera rękopis zachowany pod sygnaturą 19–70. Jest to dokument zawierający pouczenia katechetyczne i naukę o sakramentach św. Cyryla Jerozolimskiego. W tekście umieszczony został również żywot św. Jana Złotoustego (k. 223). Natomiast żywot św. Paraskiewy został zamieszczony na karcie 401. Obecny stan zachowania rękopisu nie pozwala jednoznacznie stwierdzić czy żywot świętej kończył cały dokument, czy był, na przykład, początkiem części zawierającej żywoty świętych, których kult w sposób szczególny odnosił się do ziem ruskich Korony i WKL. Rękopis bowiem urywa się na żywocie św. Paraskiewy. Opisany manuskrypt pochodził z monasteru w Dubnie i stamtąd został „pożyczony” w 1537 r. do monasteru św. Trójcy Wilnie.

W XVII wieku rękopis trafił do, unickiego wówczas monasteru w Żywotcach [1, 70, k. 223, 401; 35, 90].

XVI-wieczny Typikon z monasteru w Supraślu, w którym umieszczono kondakion poświęcony św. Paraskiewie Tyrnowskiej zawiera również teksty liturgiczne dotyczące pamięci licznej grupy świętych ruskich. Wśród nich znaleźli się: Sergiusz Radoneżski, Warłaam Chutyński, Borys i Gleb oraz Teodozy Piecherski. Zamieszczono tu również teksty dotyczące kultu Włodzimierskiej Ikony Matki Bożej. W Typikonie, pod datą 14 kwietnia umieszczono też teksty poświęcone świętym męczennikom wileńskim Janowi, Antoniemu i Eustachemu [1, 204, k. 50–272].

W XVI wieku rozpowszechniony był też kult św. Jana Nowego Suczawskiego, z datą pamięci ustaloną na 2 czerwca. W Wilnie znajduje się manuskrypt zawierający nabożeństwo ku czci świętego wraz z pełnym tekstem męczeństwa autorstwa Grzegorza Camblaka i nieznanego dotychczas — jak pisał A. Naumow — tekst prologu ze stichirą [1, 169; 21, 51–52]. Rękopis ten został dokładnie opisany przez S. Tiemczina [36, 143–203]. Co do pochodzenia rękopisu warto zauważyć, że mimo iż jest opisywany jako rękopis pochodzący z Witebska z monasteru markowego, a zatem z monasteru założonego w wieku XVII, to jednak bez wątpienia — przynajmniej to Tiemczin — jest to rękopis pochodzący z pierwszej połowy XVI wieku. Prowadzi to do dwóch wniosków: kult św. Jana Suczawskiego był wówczas rozpowszechniony i szeroko rozbudowany, a rękopis mógł pochodzić pierwotnie z jakiegoś monasteru położonego na wschodnich rubieżach WKŁ, który po 1596 r. przyjął postanowienia unii brzeskiej. Według S. Tiemczina w tekście nabożeństwa do św. Jana odbijają się wpływy językowe okolic Smoleńska, Pskowa i Witebska, co może wskazywać, że pierwotnym miejscem przechowywania rękopisu był monaster z pogranicza moskiewsko-litewskiego, być może (jest to tylko przypuszczenie) monaster pustyński pod Mścisławem. Mogło być też tak, że jedynie autor rękopisu pochodził, z tego obszaru [39, 251–252, przyp. 48, 270–271].

Manuskrypt wileński, opisywany przez Tiemczina to rękopis z pierwszej połowy XVI wieku, będący księgą liturgiczną Kościoła prawosławnego, tzw. Minieją służebną. Jest to księga o wymiarach 15x20 cm, zawierająca 358 kart. Karty te w wielu miejscach noszą ślady zalania woskiem, co może świadczyć o ich częstym wykorzystaniu.

Służba z żywotem św. Jana Nowego zajmuje karty 8–39 i stanowi cykl czterech tekstów metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka. Przypomnę, że oprócz działalności cerkiewnej, Camblak był znakomitym hymnografem, a jego twórczość literacka i liturgiczna były wielokrotnie opisywane przez badaczy [25, 105, przyp. 1; 36, 146–147, przyp. 12]. Grzegorz Camblak pewną część życia spędził w Suczawie i tam wziął udział w ustanowieniu kultu św. Jana Suczawskiego i ogłoszeniu go niebiańskim patronem

Mołdawii. Został też realizatorem liturgicznego oblicza kultu tego świętego. Grzegorzowi polecono przygotowanie tekstów niezbędnych do oficjalnego wprowadzenia kultu: służby oraz żywotu, ustalając datę święta na 2 czerwca [36, 147]. Grzegorz Camblak wykorzystał postać św. Jana do stworzenia modelu kultury, jaki w jego przekonaniu powinien obowiązywać w Mołdawii — państwie położonym na styku kulturowym. Postać męczennika jest skontrastowana z trzema wrogimi typami — katolickim, pogańskim i żydowskim. Właśnie na takich antytezach buduje Grzegorz kult Jana i model kultury Mołdawii, model prawosławnego państwa, zmuszonego do obrony własnej tożsamości przed innowiercami.

Św. Jan Suczawski urodził się w Trapezuncie (dziś Trabzon w Turcji) nad Morzem Czarnym. Był zamożnym kupcem. Około 1330 r. płynął włoskim statkiem i w trakcie podróży popadł w konflikt z kapitanem (czy też właścicielem) statku o imieniu Reiz. Gdy statek wpłynął do Białogrodu, tatarskiego portu na prawym brzegu zatoki nad Dniestrem (obecnie na Ukrainie) kapitan potajemnie poinformował zarządcę miasta, że Jan wyraził chęć wyparcia się Chrystusa i dołączenia do wyznawców boga-słońca. Jan jednak bronił nieugięte swojej wiary, za co został poddany mękom. Po chłóście przywiązano go do końskiego ogona i wleczono przez miasto, aż w końcu ścięto mu głowę. Jan został pochowany przez chrześcijan, ale Reiz chciał wykraść jego ciało, jednakże Jan objawił się miejscowemu kapłanowi i nakazał mu udaremnienie porwania. Ciało świętego zostało pochowane w miejscowej cerkwi i przebywając tam ponad 70 lat obdarzało wiernych kolejnymi cudami [8, 17–18].

Według typikonu jerozolimskiego służba poświęcona świętemu powinna składać się z trzech części: małej wieczerni, wielkiej wieczerni i jutrzni. Taki układ miała pierwotnie służba poświęcona św. Janowi i układ ten został zachowany w miniejach moskiewskich. Jednak niekiedy w rękopisach służba św. Janowi występuje w formie skróconej, z jedną wieczernią, stosownie do wymogów typikonu studyjskiego [9, 27–36; 36, 148, 150].

W opisywanej Miniei wileńskiej absolutna wielkość służb jest skonstruowana według wymogów typikonu studyjskiego. Jednak służba św. Janowi Suczawskiemu zachowała dawną strukturę z podziałem na małą i wielką wieczernię. Może to oznaczać, że ważność kultu św. Jana na obszarze, z którego minieja pochodziła [36, 150].

Częścią wileńskiego nabożeństwa ku czci św. Jana Suczawskiego jest opis jego męczeństwa. Męczeństwo św. Jana Suczawskiego jest szeroko rozpowszechnionym zabytkiem średniowiecznej literatury słowiańskiej. Na jego podstawie w 1534 r. ihumen mołdawskiego monasteru niamieckiego Teodozy ułożył słowo pochwalne na cześć św. Jana. Oryginalny tekst męczeństwa był wykorzystany przez duchownego-mnicha nowogrodzkiego Eliasza w 1538 r. do napisania żywotu św. Jerzego Nowego Sofijskiego.

Męczeństwo św. Jana mogło też być wykorzystywane przy sporządzaniu żywotu metropolity moskiewskiego Filipa oraz w opowieści o Piotrze Kazańskim i w żywocie Jana Kazańskiego [36, 161].

Wileński wariant męczeństwa św. Jana Suczawskiego zawiera jego pełny tekst w pierwotnej autorskiej redakcji i według S. Tiemczina jest najbardziej poprawną wersją tekstu, spośród znanych XVI wiecznych wersji. Jedynie prolog zawiera kilka błędów w stosunku do innej wersji męczeństwa z 1574 r., przechowywanej w Bibliotece Akademii Nauk w Petersburgu [36, 162–163]. S. Tiemczin wysunął także przypuszczenie, że tekst wileński pozostaje w ścisłym związku ze starszymi XV-wiecznymi wariantami tego tekstu pochodzącymi z Mołdawii i Rumunii [36, 169, 171]. Potwierdza to ścisłe związki kultu świętych prawosławnych w Wielkim Księstwie Litewskim z kultami południowosłowiańskimi, a kult św. Jana Suczawskiego, obok kultu św. Paraskiewy-Petki jest tego najlepszym przykładem.

Wspomniane postaci to święci otoczeni szczególnym kultem w prawosławiu polsko-litewskim. O kulcie innych świętych wnioskujemy z kolejnych ksiąg liturgicznych i żywotów świętych przechowywanych w bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie. Zachowane księgi pochodzą głównie z monasterów supraskiego i żyrowickiego i to właśnie one są najcenniejszym materiałem dla odtworzenia kultu świętych w WKL w środowisku monastycznym.

Zachowany materiał świadczy, iż popularny był też kult św. Sawy Serbskiego [11, 97–124]. Żywot tego świętego zamieszczony został w księdze z monasteru supraskiego, zawierającej Pouczenia abby Doroteusza, pisanej półustawem XV wieku. Księga pochodzi z pierwszej ćwierci XVI wieku i zawiera 368 kart, a żywot św. Sawy został zamieszczony na kartach 137–190 [1, 61]. Innym rękopisem zawierającym żywot oraz opis męki św. Sawy Serbskiego autorstwa Teodozego mnicha klasztoru Chilandar, jest pochodzący z połowy XVI wieku (uściślając datowanie rękopisu N. Morozowa użyła sformułowania druga tercja XVI wieku) zbiór żywotów świętych, w którym umieszczono też, między innymi, żywot św. Cypriana oraz słowo pochwalne poświęcone Eutymiuszowi Tyrnowskiemu, którego autorem był Grzegorz Camblak [1, 104; 32, 120]. Żywot św. Sawy oraz jego ojca króla Stefana — św. Symeona, spotykamy też w kodeksie z XVI wieku zawierającym głównie żywoty świętych ruskich, ale też żywot świętych męczenników wileńskich Jana, Antoniego i Eustachego. Kodeks zawiera też żywot św. Abrahama Smoleńskiego, jednej z najważniejszych postaci życia monastycznego w Smoleńsku. Spośród innych świętych ruskich zwracają uwagę żywoty metropolitów kijowskich: Piotra, Aleksego, Teodozego, żywot kniazia Fiodora Smoleńskiego i Jarosławskiego, żywot św. św. Borysa i Gleba z dodatkiem opisu dwóch cudów, żywot św. Leoncjusza Rostowskiego oraz żywot św. Cyryla Biełozierskiego [1, 76; 32, 120; 35, 99, 100, 101,

102]. Żywot metropolity Piotra, autorstwa Cypriana Camblaka, zachował się też w innym zbiorze pochodzącym z monasteru supraskiego, przepisany tam w 1518 r. o czym świadczy zapis na marginesie karty 581 [1, 80; 32, 120, 130].

Wspomniałem, że kult św. Sawy był bardzo popularny. Święty Sawa jest czczony w Grecji, Bułgarii, Rumunii i Rosji. W dawnym państwie polskoliteńskim kult Sawy był również rozpowszechniony. A. Naumow stwierdził, że św. Sawa jest wymieniony w rękopisach zgromadzonych w Polsce 74 razy (a św. Symeon 73 razy). Warto jednak zwrócić uwagę, że pełnych służb ku czci św. Sawy w Polsce nie ma, są natomiast w Wilnie [1, 152, 153, 156; 19, 193; 21, 54, przyp. 32, 34; 22].

Z Supraśla pochodzi też XVI wieczny kodeks zawierający służbę ku czci św. Arsenija, następcy św. Sawy na serbskim tronie arcybiskupim [1, 145]. Według przypuszczeń Naumowa, protograf tego kodeksu mógł pochodzić ze zbudowanej około 1314 roku cerkwi św. św. Joachima i Anny w Sudenicy, natomiast A. Rogow twierdził, że miejscem pochodzenia protografu mógł być monaster Narodzenia Bogurodzicy w Skopje lub cerkiew Zaśnięcia Matki Bożej we wsi Nerodimlje w Kosowie. Podstawą tych twierdzeń był fragment dołączony do oficjum ku czci św. Arsenija: «В сий же день Уроша краля, ктитора места сего, паче же новые сей цркве». Różnica zdań pomiędzy autorami hipotez wynika z podawanej przez nich różnej liczby cerkwi fundowanych przez wspomnianego w cytowanym fragmencie kanonizowanego króla Stefana Urosza Milutina. Według Naumowa, miał on udział w fundacji około 40 cerkwi, w tym kathedronu monasteru Chilandar na św. Górze Athos, a według Rogowa liczbę tę należy ograniczyć do dwóch [21, 55, przyp. 35; 23, 68].

Jeden z XVI wiecznych kodeksów z monasteru supraskiego zawierał żywoty świętych Warłaama i Jozafata. Na końcu księgi została zamieszczona uwaga: «року 1593 месяца февраля, 14 дня Иван Проскура писал тую книгу в монастырю Супрасльском отцу Исаию уставнику и священноиноку того монастыря» [1, 75; 35, 98]. Mimo tej notatki przechowywany w Wilnie tekst, nie jest oryginalnym dziełem Iwana Proskury, ani jego odpisem, lecz tekstem, z którego Proskura przepisywał. Jak stwierdziła N. Morozowa jest to tekst wcześniejszy niż zapis Proskury, który to zapis był błędnie uważany za notatkę pochodząca od kopisty — autora kodeksu [18, 114, przyp. 29; 32, 128; 34, 203–204].

W pochodzącym również z Supraśla „Paterikonie” pisany półustawem XV wieku zamieszczono żywoty świętych mnichów z terenu Palestyny a także żywot św. Dymitra Wielkomęczennika, czy św. Makarego Egipskiego. Cała księga składa się z dwóch części: pierwszą stanowi, tzw. „Paterikon azbucznyj” inaczej nazywany ogólnym, a drugą Paterikon Jerozolimski. W drugiej części oprócz żywotów nieznanymi szerzej mnichów zwraca uwagę żywot św. Efrema Syryjczyka

oraz jego różne pouczenia kierowane do mnichów [1, 85].

Żywoty świętych zawiera też "Paterikon skitski" pochodzący z monasteru supraskiego, pisany półustawem XVI wieku. Kodeks rozpoczyna żywot św. Paisjusza Wielkiego, na dalszych kartach zapisano żywot św. Antoniego Wielkiego, jednego z założycieli ruchu monastycznego. W skład księgi weszło też słowo św. Maksyma Wyznawcy do "miłujących Boga całym sercem. Oprócz tego zamieszczono słowa św. Jana Złotoustego, św. Makarego Egipskiego czy św. Piotra z Damaszku. W Paterikonie zawarto również szereg anonimowych pouczeń dotyczących życia duchowego i moralnego mnichów" [1, 87].

Kolejną księgą pochodzącą z Supraśla jest XVI-wieczny Prolog, który zawiera żywoty świętych czczonych w miesiącach wrzesień-luty, a także pouczenia i przypowieści na różne okazje [1, 95; 37, 203–231; 38, 3–21]. Wśród świętych, jakich żywoty zostały tu zamieszczone, spotykamy św. Borysa, męczenników wileńskich Jana, Antoniego i Eustachego, a także Mojżesza Węgrzyna, mnicha z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Na przedostatniej karcie zbioru zamieszczono notatkę, która wyjaśnia jego pochodzenie. Według tej notatki księgę przepisano, gdy królem był Zygmunt, a wojewodą nowogrodzkim Jan Janowicz Zabrzeziński (funkcję tę sprawował od 1510 r.) [4, s. 393]. Oznacza to, że księga została sporządzona w czasach panowania Zygmunta Starego, bowiem wspomniany Jan Zabrzeziński to syn wojewody trockiego Jana Jurewicza Zabrzezińskiego, zamordowanego skrytobójczo w Grodnie z rozkazu kniazia Michała Glińskiego na początku lutego 1508 r. Notatka mówi też, że metropolitą kijowskim był wówczas Józef — chodzi tutaj o metropolitę Józefa Sołtana, który prawdopodobnie polecił sporządzenie tego Prologu. Autorem kodeksu była grupa kopistów pod kierownictwem diakona Joakima z nowogrodzkiego soboru św. Borysa i Gleba. Pracę nad kodeksem kontynuował następnie diakon Ignacy z Wilna. Na odwrocie ostatniej karty zbioru podano natomiast, że oprawę wykonało w roku 1512, "ręką jereja Porfirja z Lubczy". Dane te pozwalają określić czas powstania księgi na okres pomiędzy latami 1510–1512. Jako kolejne tomy tego Prologu można traktować, opisywane poniżej kodeksy przechowywane w Wilnie pod sygnaturami F. 19–98 i F. 19–101. Wszystkie bowiem pisane są na jednakowym papierze, charakter pisma w tych dwóch częściach jest identyczny i zbliżony do charakteru pisma w kodeksie o sygnaturze F. 19–95.

Żywoty świętych zawiera też XVI-wieczny Prolog na miesiące wrzesień-listopad. Opisani tutaj święci to: św. Gleb, brat Borysa, męczennica Ludmiła, św. Sergiusz z Radoneża, św. Wiaczesław, św. Iwan Ryłski, św. Warłaam Chutyński [1, 96]. Ten kodeks dokładnie pokazuje czym była wspomniana powyżej obecność różnych tradycji liturgicznych w prawosławiu Wielkiego Księstwa Litewskiego, bowiem wymienieni tu święci należą zarówno do tradycji moskiewskiej,

jak i bułgarskiej czy nowogrodzkiej. Kolejny Prolog na miesiące grudzień-luty zawiera między innymi żywoty św. Jana, Antoniego i Eustachego, męczenników wileńskich [1, 97]. Prolog ten zawiera informacje dotyczące okoliczności jego powstania. Zostały one umieszczone na ostatniej karcie prologu. Karta informuje, że Prolog został spisany w roku 1530 w czasach panowania Zygmunta Starego i wielkiego księcia litewskiego Zygmunta Augusta. Prolog zaczęto spisywać w Łucku, prawdopodobnie w miejscowej cerkwi św. Jana Teologa. Zlecającym spisanie był biskup łucki Makary. Kontynuatorem pracy nad Prologiem był mnich Makary Lwowicz pochodzący z Holszan. Makary był mnichem w dubiskim monasterze Wprowadzenia do świątyni NMP. Autor kończy tekst słowami: "отцы святые и братия чтете исправляюще где буду описан, а мене грешного не кленете, но прощайте" [1, 101, k. 404; 35, 199–200]. Karta zawierająca powyższe informacje została w okresie późniejszym doklejona do Prologu przechowywanego dzisiaj w Wilnie pod sygnaturą F. 19–101. Z tego powodu Dobrjanskij zamieścił te informacje przy opisie tej pozycji ze zbioru dawnej wileńskiej Biblioteki Publicznej. Kartę przeklejono wówczas gdy w monasterze supraskim pojawiły się Prologi z Łucka. Przeklejając kartę do Prologu z 1512 r. chciano najwyraźniej sprawić wrażenie, że wszystkie te Prologi stanowią jeden nowy komplet, zawierały bowiem łącznie materiał liturgiczny na cały rok.

Jeszcze jeden Prolog na miesiące marzec-maj zawiera żywoty św. Wiaczesława, św. Nifonta Nowogrodzkiego, św. Antoniego i Teodozjusza Pieczerskich, św. Leoncjusza Rostowskiego, św. Metodego, opowieść o przeniesieniu relikwii św. Borysa i Gleba, św. Eufrozyny Połockiej, a także pod datą 14 kwietnia żywot męczenników wileńskich [1, 97, 98].

Prologi te są dowodem na trwałość istniejącej od XV wieku w Wielkim Księstwie Litewskim tradycji obchodzenia pamięci męczenników wileńskich dwukrotnie: właśnie w kwietniu i w grudniu przed Bożym Narodzeniem.

Podobny materiał liturgiczny zawierają inne prologi z monasteru supraskiego, datowane na wiek XV. Pod datą 14 sierpnia, zawiera on opis przeniesienia relikwii św. Teodozjusza do Kijowa, a pozostałe elementy obu prologów są tożsame. Pod datą 27 czerwca znajdujemy słowo o Marcinie mnichu z Turowa, żyjącym w monasterze św. Borysa i Gleba w Turowie w pierwszej połowie XII wieku. Prolog zawiera też żywot św. Antoniego Pieczerskiego, nazwanego tu "naczelnikiem wszystkich ruskich mnichów" oraz opis jednego cudu św. Antoniego. Elementy te zostały zapisane pod datą 10 lipca, a dzień następny przynosi teksty dotyczące św. Olgi, babki św. Włodzimierza Wielkiego. Żywot samego św. Włodzimierza został zamieszczony pod datą 15 lipca. Oba prologi zawierają też opis żywotów i cudów św. Borysa i Gleba, a także obecnego w opisywanych już wyżej prologach

Mojżesza Węgrzyna. Wart odnotowania jest fakt umieszczenia pod datą 20 sierpnia św. Abrahama Smoleńskiego. Z adnotacji zamieszczonej na ostatniej karcie Prologu wynika, że został przepisany w 1496 r., z polecenia Sołtana Sołtanowicza, nazywanego tu “namiestnikiem bielskim”. Może tu chodzić raczej o Sołtana Aleksandrowicza, który był starostą bielskim w latach 1492–1493 i zmarł pod koniec 1493 r. Oznacza to, że polecenie, o którym mowa w adnotacji, mogło być wydane nie później niż we wrześniu 1493 r. [1, 100, 101; 26, 59; 35, 198–201].

W “Paterikonie Pieczerskim” pochodzącym z monasteru w Żyrowicach, zawierającym 459 kart, zamieszczone zostały żywoty świętych ojców z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej. Paterikon zawiera żywot jednego z założycieli Ławry św. Teodozjusza, opis przeniesienia jego relikwii, a także opowieść o powodach nazwania monasteru kijowskiego Ławrą [1, 86]. Zarówno opisywany Paterikon jak i przedstawione wyżej prologi są świadectwem żywotności kijowskiej tradycji liturgicznej w monasterach Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Interesującego materiału dostarcza też pochodzący z monasteru żyrowickiego zbiór żywotów świętych. Pisany pólustawem XV wieku kodeks rozpoczyna się fragmentem żywotu metropolity kijowskiego Piotra. W zbiorze umieszczono ponadto żywot św. Sawy Serbskiego i jego ojca św. Symeona, opis przeniesienia relikwii św. Mikołaja Cudotwórcy z Mir Lycejskich do Bari, wraz z opisem jednego cudu, żywot św. Cyryla Biełozierskiego, św. Leoncjusza arcybiskupa rostowskiego, św. Aleksego, metropolity kijowskiego z opisem siedmiu cudów, żywot św. Teodozego ihumena pieczerskiego, żywot świętych męczenników wileńskich Jana, Antoniego i Eustachego, żywot św. Włodzimierza Wielkiego, opis męki św. Borysa i Gleba z dodatkiem opisu przeniesienia ich relikwii, żywot św. Abrahama Smoleńskiego oraz żywot św. Onufrego. Jak zauważył Dobrjanski ze spisu treści zamieszczonego materiału wynika, że w kodeksie znajdował się jeszcze żywot św. Sergiusza z Radoneża. Druga część kodeksu zawiera służby liturgiczne poświęcone opisanym wcześniej postaciom świętym [1, 158; 35, 204]. Zbiór ten jest doskonałym potwierdzeniem obecności różnych tradycji liturgicznych w prawosławiu polsko-litewskim. Mamy tu bowiem przykład zaadaptowanego na gruncie rodzimym wpływu południowosłowiańskiego (święci serbscy), przykład tradycji moskiewskiej (św. Cyryl Biełozierski) oraz rdzennej tradycji własnej (św. męczennicy wileńscy, święci kijowscy).

Z przedstawionego powyżej materiału wynika, że ważne miejsce w kulcie świętych na terenie państwa polsko-litewskiego (nie tylko w znajdujących się tam monasterach) zajmowali święci południowosłowiańscy. Badaczem zajmującym się przenikaniem kultów tych świętych na teren dawnej Rzeczypospolitej jest wspomniany tu już wielokrotnie A. Naumow. Od jakiegoś czasu w swoich publikacjach prezentuje on

tezę mówiącą o tym, że obecność południowosłowiańskiego elementu (substratu) w tradycji liturgicznej prawosławia w państwie polsko-litewskim jest lokalną specyfiką odróżniającą prawosławie na obszarze Rzeczypospolitej i Wielkiego Księstwa Litewskiego od prawosławia wielkoruskiego — moskiewskiego. Wprowadzony przez A. Naumowa podział na trzy (a ostatnio na cztery) tradycje liturgiczne obecne w prawosławiu polsko-litewskim nie jest akceptowany przez wszystkich badaczy, czy wręcz kwestionowany przez zwolenników homogeniczności tradycji ruskiej. Z faktu tego zresztą, A. Naumow doskonale zdaje sobie sprawę [19, 191]. Jednym z badaczy, którzy przeciwstawiają się tezie Naumowa jest badacz rosyjski A. Turiłow. Swoje poglądy wyłożył on w artykule *Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской. Русь XV — первой половины XVI в.* Według tego badacza zarówno A. Naumow jak i wyrażający podobne poglądy S. Tiemczin i N. Morozowa [33, 23–35], świadomie ignorują lub nie posiadają wiedzy na temat realnej sytuacji kultury piśmienniczej Rusi Moskiewskiej. Turiłow zauważa, że zabytki południowosłowiańskie analizowane przez Naumowa należą do dwóch odrębnych grup: tekstów czasu pierwszego Cesarstwa Bułgarskiego (koniec IX–X w.) oraz bułgarskich i serbskich utworów z okresu od XIII w. do pierwszej ćwierci XV w., pośród których szczególnie miejsce zajmują dzieła metropolity Grzegorza Camblaka. Pierwsza z tych grup ma charakter — według autora — wspomnieniowy (według mnie przede wszystkim źródłowy — P. Ch.) bowiem wyraża nie żywe kontakty wschodnich obszarów Rzeczypospolitej i WKL (Turiłow używa anachronicznego określenia “Zachodnia Rus”), a tylko mało znaczące regionalne osobliwości tekstów, które znane były na Rusi już w okresie przedmongolskim [39, 248–249]. Turiłow dokładnie wymienia zabytki piśmiennictwa południowosłowiańskiego, które były znane na Rusi Moskiewskiej dowodząc, że teksty południowosłowiańskie były tam bardziej rozpowszechnione niż na terenach Rzeczypospolitej. Problem w tym, że Turiłow nie odnosi obecności tych tekstów do konkretnych zjawisk w łonie moskiewskiego prawosławia, a Naumow w swych tekstach wskazuje, że obecność substratu południowosłowiańskiego jest związana z żywą tradycją liturgiczną polsko-litewskiego prawosławia. Omawiając literaturę hagiograficzną Turiłow przyznaje obecność w prawosławiu na terenie Rzeczypospolitej żywotów świętych południowosłowiańskich: św. Paraskiewy Tyrnowskiej, św. Sawy Serbskiego, św. Symeona Serbskiego, św. Jana Nowego Suczawskiego, czy św. Eutymiusza, patriarchy Tyrnowskiego, znajdując nawet cenne osobliwości w wileńskim tekście żywotu św. Sawy pozwalające zidentyfikować jego autorstwo i przypisać je zgodnie z faktami mnichowi Teodozjuszowi, podczas gdy wielkoruskie wersje żywotu przypisują jego autorstwo najczęściej prezbiterowi Domencjuszowi. Zaraz potem

Turiłow podaje jednak, że tradycja wielkoruska dotycząca żywotów świętych południowosłowiańskich jest o wiele bogatsza niż tradycja „zachodnioruska” i przytacza szereg przykładów obecności żywotów świętych bułgarskich i serbskich w zabytkach piśmienniczych pochodzących — jak sam pisze — „ze starych zbiorów monasterskich”. Argumenty przytaczane przez Turiłowa prowadzą do wniosku, że obecność substratu” południowosłowiańskiego w tradycji liturgicznej prawosławia polsko-litewskiego nie była aż taką osobliwością, jak można by o tym sądzić z prac A. Naumowa. Pozostaje wszakże pytanie o rolę tradycji południowosłowiańskiej w kulcie i liturgice polsko-litewskiego prawosławia: czy rola ta była taka sama jak w prawosławiu moskiewskim czy jednak zdecydowanie inna. W ocenie piszącego te słowa była właśnie zdecydowanie inna i stanowiła ważny element tożsamości prawosławia w Rzeczypospolitej od wieku XV, po schyłek wieku XVII.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na XVI-wiecznych świętych wywodzących się z monasterów WKL. Niestety informacje o świętych wywodzących się ze środowisk monastycznych w tym okresie są bardzo skąpe. W tym kontekście możemy mówić w tylko o dwóch postaciach: św. Antonim Supraskim i św. Genadiuszu Mohylewskim.

Postać św. Antoniego Supraskiego zasługuje na szczególną uwagę. Antoni prawdopodobnie był mnichem supraskim od początku istnienia klasztoru. Spis mnichów z kroniki klasztornej sporządzony w czasach ihumena Pafnucego Siehienia, czyli przed 1510 r., wymienia dwóch mnichów o imieniu Antoni, w grupie czterdziestu braci [28, 12]. Jednym z nich mógł być przyszły święty. Oznaczałoby to, że święcenia mnisze przyjął za czasów pierwszego ihumena supraskiego. Decyzja o wstąpieniu do klasztoru była podyktowana skrucą za czyn popełniony w młodości. Mnich Antoni został wówczas, jeszcze jako człowiek świecki, oskarżony o zabójstwo. Jak twierdził A. Mironowicz, w 1518 r. Antoni, jako przełożony monasteru supraskiego, brał udział w sporze z poddanymi włości suraskiej, którzy zajęli część ziem położonych w dobrach choroskich, będących uposażeniem klasztoru [15, 7–23; 16, 130]. Sprawa ta budzi jednak poważne wątpliwości. Źródła klasztorne nie mówią nic o ihumenie Antonim wymienionym w dokumencie sądowym, w sprawie dóbr choroskich [12, 108; 13, s. 12]. Nie ma zatem pewności, że dokumenty majątkowe monasteru supraskiego, mówią właśnie o świętym Antonim. Niezależnie od tego, żywot świętego podaje, że Antoni pod wpływem braci opuścił Supraśl i udał się na św. Górę Athos, gdzie przyjął święcenia wielkiej schimy z imieniem Onufry [5, 11; 6, 56]. Twierdzenie to wprowadza zamieszanie do chronologii dziejów świętego. Nie mógł Antoni przyjąć takich święceń w czasie sporu o włości suraskie w dobrach choroskich, ani też nie mógł przyjąć takich święceń w czasie, gdy rzekomo mógł być ihumenem supraskim. Nie byłby przecież

wówczas nazywany Antonim. Poza tym wątpliwe jest, by ihumenem monasteru był mnich, który przyjął święcenia schimnicha. Oznacza to z wielkim prawdopodobieństwem, że Antoni wymieniany w dokumentach sądowych i określany ihumenem to jednak inna postać, czyli najprawdopodobniej drugi z Antonich wymienionych w spisie mnichów sporządzonym za czasów ihumena Pafnucego. Spis mnichów z czasów następcy Pafnucego, ihumena Kalista rozróżnia zwykłych mnichów i mnichów, którzy przyjęli święcenia wielkiej schimy, ale wśród nich brak Onufrego. Spis ten wymienia jednak na pierwszym miejscu jakiegoś Onufrego bez określenia stopnia święceń, co sugeruje, że był to zwykły mnich [28, 29–30]. Ihumen Kalist zmarł w 1512 roku. Jego następcą według kroniki monasterskiej był Jonasz, który na pewno pełnił funkcję ihumena w 1516 roku, a zmarł w 1532 r. Spis mnichów sporządzony w czasach, gdy zarządzał on monasterem, nie wymienia żadnego Antoniego, ani Onufrego, schimnicha. Być może, zatem Antoni wcale nie przyjął święceń schimnicha i w tekście żywotu świętego jest to interpolacja późniejsza, pochodząca od nieznanego z imienia autora żywotu. Problemem trudnym do ostatecznego rozstrzygnięcia jest czas opuszczenia przez Antoniego monasteru supraskiego. Być może stało się to w pierwszych latach ihumenstwa Jonasza, nie wcześniej niż w 1516, a nie później niż w 1519 roku. Datę jego śmierci należy zatem umieścić w czasie po tym roku.

Co jednak było prawdziwym powodem opuszczenia monasteru supraskiego? Żywot świętego mówi, że przyczyną wyjazdu z Supraśla było dążenie do oddania życia za prawosławie w krajach muzułmańskich, jest to jednak najprawdopodobniej późniejsza wstawka nawiązująca do odgrywanej istotną rolę w żywocie świętego męczeńskiej śmierci młodzieńca Jana. Być może rzeczywistym powodem opuszczenia monasteru był konflikt z braćmi lub przypuszczalne konsekwencje błędów z lat młodości. Antoni Supraski w czasie pobytu na św. Górze Athos kilka lat przebywał w wieży św. Sawy, niedaleko świątyni Protatu. Dowiedziawszy się o męczeńskiej śmierci wspomnianego młodzieńca Jana, zamęczonego przez Turków w mieście Serres, Antoni postanowił spełnić — wbrew woli starców — swój zamiar (czyli ponieść męczeńską śmierć za wiarę). W tym celu udał się do Salonik i wszedł do cerkwi Bogurodzicy, zamienionej w XV wieku na meczet. Zaczął modlić się podczas odprawianego właśnie nabożeństwa, za co został aresztowany. Podczas przesłuchania odmówił przejścia na islam, krytykując jednocześnie tę religię i przesładowanie chrześcijan. W rezultacie skazano go na śmierć, a po wykonaniu wyroku ciało spalono. Żywot św. Antoniego spisano w jednym z monasterów na podstawie relacji mnichów athoskich. Do naszych czasów zachował się XVI-wieczny odpis żywota św. Antoniego, przechowywany w Moskwie [16, 131].

Święty Genadiusz Mohylewski (podczas chrztu otrzymał imię Grzegorz), urodził się na początku

XVI wieku w Mohylewie. Dlatego też jego osoba współcześnie kojarzona jest ze świętymi białoruskimi; nie wiadomo natomiast nic o kulcie tej postaci w WKL. Życie św. Genadiusza jako mnicha związane było z klasztorami wielkoruskimi. Jak podaje żywot świętego, Grzegorz jako człowiek młody udał się do Moskwy, a stamtąd do Nowogrodu Wielkiego by poszukiwać odpowiedniego monasteru. Z Nowogrodu Grzegorz trafił do starca Aleksandra (późniejszego św. Aleksandra Świrskiego), który pobłogosławił Grzegorza by udał się do zamieszkałego w okolicach Wołogdy starca Korneliusza (późniejszego św. Korneliusza Komelskiego). U boku starca Korneliusza Grzegorz przebywał kilkanaście lat, poznając trudy życia mniszego. Korneliusz przyjął od Grzegorza śluby mnisze i nadał mu imię Genadiusz [6, 50]. Rzeczą interesującą jest, że informacje o tym etapie życia Genadiusza pochodzą nie tylko z jego żywota, ale też z opisu życia św. Korneliusza Komelskiego. To właśnie z żywota tego świętego dowiadujemy się, że Genadiusz „przyjął na siebie trud milczenia” i aby wypełnić obietnicę opuścił monaster udał się do pustelni, a wkrótce z błogosławieństwa starca założył tam monaster. Jak zauważył A. Mielnikow nie można ustalić ram chronologicznych tych wydarzeń, opisanych w żywocie św. Korneliusza. Z żywota tego świętego wynika, że działo się to na krótko przed śmiercią

św. Korneliusza, jednak stoi to w sprzeczności z tekstem żywota św. Genadiusza, w którym zamieszczono opowieść o założeniu kolejnego monasteru przez obu świętych [31, 82]. Św. Genadiusz zasłynął jako opiekun cerkwi, monasterów, malarz ikon. Żywot podawał też, że miał dar uzdrawiania chorych i przewidywania przyszłości. Zmarł 23 stycznia 1565 roku i został pochowany na terenie swojego monasteru. Żywot świętego został spisany przez jednego z jego uczniów o imieniu Aleksy, prawdopodobnie pomiędzy latami 1584–1586. Wspomniany Aleksy był autorem nie tylko żywota świętego, lecz całego cyklu utworów jemu poświęconych [31, 186].

Kult świętych w monasterach Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI wieku dotyczył przede wszystkim świętych południowosłowiańskich i ruskich i służył przede wszystkim podtrzymywaniu i rozwijaniu własnej tożsamości religijnej. Do pewnego stopnia przyczynił się do rozwoju liturgicznego piśmiennictwa religijnego. Ze środowiska monastycznego w omawianym okresie „nie wyszedł” praktycznie żaden świętych (omówione przykłady św. Antoniego i św. Genadiusza są wyjątkowe i specyficzne). Pojawienie się nowych postaci świętych z obszaru Korony i WKL było możliwe dopiero w wieku XVII w okresie gdy prawosławie znalazło się na tych terenach pod silną presją i było zmuszone walczyć o przetrwanie.

LITERATURA

1. Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius (LMAB), F. 19.
2. Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius (LMAB), F. 21.
3. Lietuvos Mokslų Akademijos Biblioteka, Vilnius (LMAB), F. 22.
4. Boniecki A. Poczet rodów w Wielkim Księstwie Litewskim w XV–XVI wieku, Warszawa 1887.
5. Charkiewicz J. Św. Antoni Supraski, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, nr 3 (184), 2005.
6. Charkiewicz J. Święci ziemi białoruskiej, Hajnówka 2006, s. 56.
7. Kruk M.P. Gregory Tsamblak and the cult of Saint Parasceva, w: Byzantium, New Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century (Byzantina et Slavica Cracoviensia, V), red. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorań-Różycka, Dedicated to the Memory of Anna Różycka-Bryzek, Cracow 2007.
8. W. Krysiński, Święty Jan Nowy Suczawski — patron Bukowiny, „Wiadomości PAKP” nr 6 (187)/2005.
9. Kuczyńska M. Grzegorza Cambłaka Nabożeństwo ku czci św. Jana Nowego Suczawskiego 2 VI, w: Literatura i język rosyjski w świecie. Materiały z III konferencji MAPRJAŁ, pod red. E. Kucharskiej, Szczecin, 1993.
10. Kuczyńska M. Kult św. Paraskiewy-Petki Tyrnowskiej we współczesnej Polsce — zarys problemu, „Latopisy Akademii Supraskiej”, vol. 2, Kościół prawosławny na Bałkanach i w Polsce — wzajemne relacje oraz wspólna tradycja, red. U. Pawluczuk, Białystok, 2011.
11. Lis I. Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu (do XV w.), Kraków, 2004.
12. Maroszek J. Pogranicze Litwy i Korony w planach Zygmunta Augusta, Białystok, 2000.
13. Maroszek J. Rewelacyjne odkrycie nieznanych najstarszych dokumentów dla Białegostoku, „Białostoczczyzna”, 1, 1999.
14. Mironowicz A. Kult świętych na Białorusi, „Wiadomości PAKP”, nr 4, Warszawa, 1992.
15. Mironowicz A., Męczennik Supraski. „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, 41, 2014.
16. Mironowicz A.: Związki monasteru supraskiego ze Świętą Górą Athos w XVI wieku, w: Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu, pod red. M. Kuczyńskiej, Gniezno, 2009.
17. Naumow A. Domus divisa, Kraków, 2002.

18. Naumow A. Monaster supraski jako jeden z głównych ośrodków kulturalnych Rzeczypospolitej, w: *Z dziejów monasteru supraskiego: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej "Supraski monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy i jego historyczna rola w rozwoju społeczności lokalnej i dziejach państwa"*, Białystok, 2005.
19. Naumow A. Święci południowo-słowiańscy w ruskiej tradycji liturgicznej na terenie metropolii kijowskiej do końca XV wieku, w: *Orthodox church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, ed. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, W. Walczak, Białystok, 2006.
20. Naumow A. Utwory południowo-słowiańskie w cerkiewnosłowiańskim piśmiennictwie w Rzeczypospolitej, "Latopisy Akademii Supraskiej", vol 2, Kościół prawosławny na Bałkanach i w Polsce — wzajemne relacje oraz wspólna tradycja, red. U. Pawluczuk, Białystok 2011.
21. Naumow A. Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich, "Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne", t. 1, Kraków, 1996.
22. Rękopisy cerkiewnosłowiańskie w Polsce. Katalog, oprac. A. Naumow, A. Kaszlej, E. Naumow, J. Stradomski, Kraków, 2004.
23. Rogow A. Supraśl jako jeden z ośrodków więzów kulturowych Białorusi z innymi krajami słowiańskimi, "Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego", 3, 1981.
24. Stradomski J. Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich, "Biblioteka Ekumenii i Dialogu", t. 9, red. W. Stępnia-Minczewska, Z. J. Kijas, Kraków, 1999.
25. Stradomski J. Twórczość hagiograficzna metropolity kijowskiego Grzegorza Cambłaka w kontekście tradycji południowo-słowiańskiej literatury XIV–XV wieku, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. II, Historia, język, kultura, red. Z. Abramowicz i J. Ławski, Białystok, 2010.
26. Urzędnicy podlascy XIV–XVIII wieku. Spisy, opr. E. Dubas-Urwanowicz, W. Jarmolik, M. Kulecki, J. Urwanowicz, Kórnik, 1994.
27. Ziemsy aniołowie, niebiańscy ludzie. Anachoreci w bułgarskiej literaturze i kulturze, wybór i wstęp G. Minczew, Białystok, 2002.
28. Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, Т. 9., Вильна, 1870.
29. Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви / Голубинский Е.Е. — Москва, 1903.
30. Кириллические рукописные книги, хранящиеся в Вильнюсе: каталог, Vilnius 2008, сост. Н. Морозова.
31. Мельников А.А. Путь не печален: исторические свидетельства о святости Белой Руси / Мельников А.А. — Минск, 1992.
32. Морозова Н. Древнейшие рукописи Супрасльского Благовещенского монастыря (1550–1532 гг.) / Морозова Н., Темчин С. // w: *Z dziejów monasteru supraskiego: Materiały międzynarodowej konferencji naukowej "Supraski monaster Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy i jego historyczna rola w rozwoju społeczności lokalnej i dziejach państwa"*, Białystok, 2005.
33. Морозова Н.А. Об изучении церковнославянской письменности Великого княжества Литовского / Морозова Н.А., Темчин С.Ю. // "Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne", t. 2, Kraków 1997.
34. Нікалаеў М. Палата кнігапісная: Рукапісная кніга на Беларусі ў X–XVIII стагоддзях, Мінск 1993.
35. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских / сост. Ф. Добрянский. — Вильна, 1892.
36. Темчин С. Гимнографическое творчество Григория Цамблака: вильнюсский список службы с житием Иоанну Новому Сучавскому, 2 VI. / Темчин С.Ю. // "Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne", t. 2, red. S. Temcinas. — Kraków, 1997.
37. Темчин С.Ю. Исследования по кирилло-мефодиевистике и палеославистике / Темчин С.Ю. // "Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne", t. 5. — Kraków, 2010.
38. Темчин С.Ю. Почему древнеславянский календарный сборник кратких житий был назван Прологом (Об одном палеославистическом недоразумении) / Темчин С.Ю. // «Славяноведение», 2. — Москва, 2001.
39. Турилов А.А. Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской. Руси XV — первой половины XVI в.: парадоксы истории и географии культурных связей / Турилов А.А. // «Славянский альманах 2000». — Москва, 2001.
40. Турилов А.А. Южнославянские переводы XIV–XV вв. и корпус переводных текстов на Руси. — Ч. 1 / Турилов А.А. // «Вестник церковной истории», 1–2 (17–18), 2010.

Автор статті звертається до культу святих як одного з провідних свідчень духовної культури православної церкви. Особлива увага присвячена культурі святих як чинникові монастирського

життя, яке автор досліджує починаючи від XVI ст. У осмисленні історії культу святих важливе місце належить пам'яткам літератури з території Великого Князівства Литовського. Інтерпретація цих джерел вказує на часті й багаторівневі зв'язки форм культу святих у монастирському житті з руськими або південнослов'янськими культурами.

Ключові слова: монастирське життя, культ святих, православ'я, Велике Князівство Литовське, література.

The author of the article refers to the cult of saints as one of the leading evidence of spiritual culture of the Orthodox Church. A great attention is paid to the cult of saints as an important factor of the monastery life which the author examines from XVI century. Literature artifacts from The Great Lithuanian Principality are important for conceptualization of the history of cult of saints. Interpretation of these literature artifacts indicates frequent and multilevel interconnection of the forms of the cult of saints in the monastery life with Russian and South Slavonian cults.

Key words: monastery life, cult of saints, Orthodoxy, Great Lithuanian Principality, literature.

Grzegorz Kowalski

KOZAK, DANDYS, NIHILISTA. OBRAZ ŚWIATA W TWÓRCZOŚCI WŁADYSŁAWA SŁOWACKIEGO

Autor szkicu opisuje postać polskiego pisarza, Władysława Słowackiego, który pozostawił po sobie nieprzebadaną, lecz wartą uwagi spuściznę literacką. Mimo że Słowacki tworzył w okresie późnego romantyzmu (około roku 1847), jego twórczość zwiastuje już pewne kierunki europejskiego modernizmu, jak na przykład: pesymizm, dekadencja, erotyzm. Władysław Słowacki należał do rodziny poetów: Euzebiusz Słowacki (wujek Władysława) oraz Juliusz Słowacki (syn Euzebiusza) są znanymi powszechnie twórcami z okresu polskiego klasycyzmu i romantyzmu. Autor artykułu skupia się na głównym dziele Władysława Słowackiego — zbiorze opowiadań pt. *Narracje* — jedynym utworze, które udało mu się wydać (planowana jest w Polsce edycja krytyczna utworu). Tom wyszedł w 1847 roku w Kijowie, co jest istotne w kontekście polsko-ukraińskich związków literackich.

Słowa kluczowe: Władysław Słowacki, spuścizna literacka, edycja krytyczna, romantyzm, modernizm, Ukraina.

I. Postać

Osoba Władysława Słowackiego oraz jego teksty nie funkcjonują w obiegu czytelniczym — ostatnie, jedyne zresztą, wydanie dzieła tego autora, miało miejsce w roku 1847. Rozważania nad jego twórczością w niniejszym artykule mają więc z konieczności charakter szkicu, którego głównym celem jest próba określenia miejsca Władysława Słowackiego w przestrzeni literackiej XIX wieku, jego orientacji estetycznej, a w miarę możliwości również światopoglądowej¹. Pociąga to za sobą pytanie o zasadność kategorii wskazanych wprost lub zasugerowanych w dotyczących Słowackiego, nielicznych tekstach krytycznych. Te bardzo rozległe tematy wymagają oczywiście dokładniejszych badań, wobec czego zapre-

zentowane tu refleksje traktować należy jako pewien punkt wyjścia. Nim jednak będzie można poświęcić uwagę tekstom Słowackiego, warto przytoczyć w tym miejscu kilka istotnych informacji biograficznych.

II. Rys biograficzny

Władysław Słowacki urodził się w roku 1825 w Illaszowie na Wołyniu — jako syn Erazma Słowackiego i Anny z Rohozińskich². Erazm Słowacki był prawnikiem w Departamencie Cywilnym Sądu Głównego Guberni Wołyńskiej w Żytomierzu, a także bratem Euzebiusza Słowackiego, znanego wykładowcy literatury klasycznej na Uniwersytecie

¹ Artykuł niniejszy został opracowany w ramach projektu NPRH: 0003/NPRH2/H11/81/2013: *Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w Naukowej Serii Wydawniczej "Czarny Romantyzm" w dziesięciu tomach.*

² Bibliografia literatury polskiej "Nowy Korbut" podaje inne informacje (1826 jako rok urodzenia, zaś Illaszówkę jako miejsce), ale błędy te zawiera już tekst Jana Prusinowskiego, znającego rodzinę Słowackich osobiście, będący kluczowym źródłem informacji na temat życia Władysława Słowackiego [zob. 9, 1]. Sprawdzone w oparciu o poszukiwania archiwalne informacje podaje Stanisław Makowski [4, 203–233].

Wileńskim. To czyniło Władysława bratem stryjcznym syna Euzebiusza: Juliusza Słowackiego. Obaj twórcy wymieniali korespondencję, z której zachował się tylko jeden list, autorstwa Juliusza. Wynika z niego jednakże, że relacje między braćmi były bardzo serdeczne — na co wskazuje również fakt, że Władysław był jednym ze spadkobierców matki Juliusza, Salomei Słowackiej-Becu, i dostał w spadku szereg pamiątek po Juliuszu.

Władysław Słowacki spędził dzieciństwo w Żytomierzu. Ożenił się z Aleksandrą Witkowską i osiadł w jej majątku w Drennikach w powiecie żytomierskim. Z nielicznych źródeł o nim wiemy, że prowadził życie awanturnika: dość wcześnie, bo w 1839 roku, w wieku 14 lat stracił ojca, który ponoć był wymagający, surowy, to zaś niezbyt korzystnie wpłynęło na jego wychowanie: Władysław, choć solidnie wykształcony, spędzał czas na zabawach, chętnie trwonił czas i talenty. Jeden z badaczy pisze, że “wylał się na życie hulaszczcze, kozacze — koń, burka i step — pomimo małego wzrostu i słabej kompleksji młodzieńca stały się jego ideałami (...)” [9, 2]. Doszło w końcu do tego, że w 1855 roku Władysław Słowacki zabił w pojedynku swego sąsiada, Piotra Trypolskiego, i uciekł za granicę. Jaka była przyczyna pojedynku — nie wiadomo do końca. Niektóre źródła mówią o oszustwie karcianym, jednak większość wskazuje na inny czynnik: najprawdopodobniej poszło o żonę Trypolskiego, w której Słowacki się ponoć kochał. Według relacji Szymona Konopackiego, Słowacki, patrząc na szczęście sąsiada, zazdrościł mu i szukał powodu do zwady. Gdy go w końcu znalazł obraził szkaradnie przeciwnika, a potem zabił go w sprowokowanym pojedynku na pistolety [zob. 4, 214–215]. Potępiony przez opinię publiczną, wyjechał i przez kilka miesięcy przebywał na terenie Galicji. Spędził jakiś czas we Lwowie, po roku od ucieczki powrócił z Bukaresztu z paszportem holenderskim i 28 kwietnia 1858 roku w wieku 33 lat popełnił samobójstwo we wsi Brody (wcześniej: Lubicz).

III. Krytyka literacka

Władysław Słowacki powinien zwracać uwagę historyka literatury choćby z tego względu, że jest on trzecim twórcą z rodziny Słowackim, notowanym przez bibliografię pisarzy polskich “Nowy Korbut” (pozostali to: Euzebiusz oraz Juliusz Słowaccy).

Poza tym był on właśnie osobnym zjawiskiem literackim, po którym pozostała warta przebadania spuścizna. Władysław Słowacki wydał w 1847 roku w Kijowie tom opowiadań *Narracje*, znany również projekt jego tomu poetyckiego *Ukrainki*, zawierającego dumki ukraińskie, wiersze i pieśni, pisane w stylu tak zwanej “szkoły ukraińskiej” w poezji polskiej; szczególnie twórczość Bohdana Zaleskiego stanowi dla nich właściwy punkt odniesienia³. Możemy

³ Wśród wyróżników poezji Bohdana Zaleskiego jako twórcy reprezentatywnego dla “szkoły ukraińskiej”, Lucylla

dziś sięgnąć do tych fragmentów poetyckich dzięki artykułowi Jana Prusinowskiego, który — jako przyjaciel rodziny Słowackich — widział je w rękopisie [zob. 9, 2–3]. A rękopisy Władysława Słowackiego spłonęły. O wierszach swego brata pisał życzliwie Juliusz Słowacki, z kolei *Narracjom* poświęcił recenzję Józef Ignacy Kraszewski. Ten liczący ponad sto stron zbiór tekstów zasługuje na ponowną lekturę, która być może przyniesie nowe odczytania i nową jego ocenę, zwłaszcza, że podobna próba nie miała miejsca prawie od półwiecza. Ostatni tekst, w którym pojawia się omówienie i ocena *Narracji*, autorstwa Stanisława Makowskiego, został opublikowany w 1967 roku [zob. 4, 203–233].

W kwestiach najistotniejszych Makowski powtarza wyroki, ferowane przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w jego recenzji pism Władysława Słowackiego z roku 1849, stwierdzając między innymi: “Niestety, ze względu na duże braki stylistyczne niewysoka jest ranga artystyczna opowiadań Władysława Słowackiego. Język ich surowy, chropawy, zanieczyszczony galicyzmami i rusycyzmami, nie jest wolny nawet od potknięć gramatycznych. Brak mu poetyckiej sprawności i finezji” [4, 223].

Temu właśnie problemowi — językowi i stylowi *Narracji* — poświęcona jest w przeważającej części recenzja autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego, która ukazała się w 1849 roku w “Tygodniku Petersburskim”. By dać pewne wyobrażenie na temat stawianych Słowackiemu zarzutów, wymieńmy słowa, które raziły Kraszewskiego, piewę dawności i pięknej, literackiej polszczyzny: “narrator”, “efemeryczność”, “deprawacja”, “kwestia”, “skandal”, “tentowanie”, “dywersja” [zob. 4, 224] — były to zatem słowa, które już wkrótce na stałe zadomowiły się w polszczyźnie literackiej. Dość wspomnieć, jak często pojawia się słowo “skandal” w *Lalce* Bolesława Prusa. A i sam Kraszewski nierzadko używał go w późniejszej twórczości!

Również Jana Prusinowskiego raziły bardzo te “nowości”. Przyjaciel rodziny Słowackich pisał: “W roku 1847 Władysław Słowacki wydał w Kijowie kilka drobnych szkiców prozą, pod *scudzoziemczalym* tytułem: *Narracje*, przepełnionych *scudzoziemskimi* wyrazami i *zepsutych* *poglądem* na świat i stosunki prywatnego

Pszczołowska wymienia śpiewność i ukraińskość. Tę drugą cechę, trudniej uchwytną niż “śpiewność”, badaczka opisuje następująco: “Mieści się tu zarówno miłość i przywiązanie do Ukrainy, jej przyrody i dziejów — deklarowane bezpośrednio i wyrażające się poprzez tematykę utworów, czasem również ich warstwę językową — jak i korzystanie z ukraińskich pieśni ludowych, z ich motywów i właściwości stylistycznych, włącznie z wzorcami wierszowej budowy” [10, 35]. Utwory Władysława Słowackiego z pewnością cechuje tak rozumiana “ukraińskość”, zważywszy na projekt tytułu tomiku poetyckiego (*Ukrainki*) oraz realizację wszystkich wymienionych przez Pszczołowską cech charakterystycznych dla tego typu poezji.

życia, także nie naszym” [9, 2]⁴. Prusinowski zwraca uwagę na jeszcze jedną słabość dzieła Słowackiego: na “zepsuty”, czy też “psujący utwór” pogląd na świat i społeczeństwo. Można się domyślać, że chodzi o pesymizm, ironię, ale także — odnosząc te zarzuty do treści opowiadań — o sportretowanie człowieka jako istoty zdominowanej przez zmysły. Również Kraszewski zwracał uwagę na aspekt obyczajowy w utworach Słowackiego: “Wszystkie drobniotki opowiadanka, z których składa się ta książeczka, mają za przedmiot kobietę. Jak tu znać młodzieńca!” [cyt. za: 4, 224]. Nadto ubolewał autor Starej baśni, że wszędzie w Narracjach “znajdujemy tę niewiarę w kobietę, to staroświeckie, oklepane wprowadzanie na scenę jej słabości” [cyt. za: 4, 224].

A zatem: pesymizm, zepsucie, niestosowność, nadmierna zmysłowość, silenie się na nowoczesność (także w warstwie językowej), jakieś nawiązywanie do “nie naszego” (w domyśle: polskiego) światopoglądu — oto główne zarzuty stawiane *Narracjom* od momentu wydania po dziś dzień (nikt bowiem ich dotąd nie próbował podważyć, część z nich powtórzył Makowski). Można by pomyśleć, czytając krytyczne wobec Słowackiego wypowiedzi, że mamy do czynienia ze sporami literackimi drugiej połowy XIX wieku, u progu Młodej Polski. Przypomnijmy tylko, co na przykład raziło krytyków niezmiernie jako nieuzasadniona ekspozycja nagości, wulgarne epatowanie erotyzmem i deprawujące czytelników ekscesy w *Małazsce* Gabrieli Zapolskiej: były to mianowicie odsonięte, brudne kolana głównej bohaterki, ukazane w jednej ze scen [zob. na ten temat: 3, 89]. Oto skandal na miarę nadciągającej moderny! Podobnie jak w przypadku Władysława Słowackiego, tak i w dyskusji nad Zapolską mieszano kryteria etyczne z estetycznymi: w ocenie krytyków to, co wątpliwe światopoglądowo, moralnie, musiało być niechybnie obarczone wadami w zakresie stylu, warsztatu — i na odwrót [zob. 3, 87]. Z kolei Kraszewski pisał o autorce *Małazski*: “(...) p. Zapolska, (niestety, jest to choroba czasu), również jest smutną i rozpaczoną, jak inne jej siostry po piórze. Pesymizm, mniej lub więcej wyraźny, jest na porządku dziennym” [cyt. za: 3, 90]. I znów pesymistyczny ogląd rzeczywistości nie przypadł do gustu krytykom. Ale to przecież było pisane w roku 1885! Natomiast Słowacki wydał swoje *Narracje* niemal czterdzieści lat wcześniej.

Innymi słowy, utwór Władysława Słowackiego miał niewielkie szanse na rzetelną ocenę w momencie wydania, a to ze względu na obowiązujące w ówczesnej polskiej krytyce literackiej kryteria, pozostające w dziedzinie erotyzmu i obyczajowości bez wielkich zmian aż do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Zaskakujące jednak, że ocena pism tej ważnej postaci, jednego z trzech poetów rodziny Słowackich, pozostaje niezmiennie po dziś dzień.

A twórczość i życie autora *Narracji* to temat bardzo ciekawy z kilku względów.

IV. Portret niespójny

Pierwszą i może nadrzędną cechą, jaka wyłania się z biografii Władysława Słowackiego oraz dotyczących go pism, jest jakaś ogólnie pojęta awanturniczność. Jan Prusinowski uznał, że prowadził on życie “kozackie”, ponieważ zamiast pracy i nauki oraz moralnego, duchowego doskonalenia, wybierał głównie zabawę w gronie podobnych mu młodzieńców, którym czas upływał przeważnie na pijaństwie, dzikiej jeździe po stepach, a także innych podobnych przyjemnościach [9, 2–3]. Stanisław Wasylewski w swych wspomnieniach pisał, że Władysław Słowacki był “nieopanowanym alkoholikiem” [cyt. za: 4, 216]. Stanisław Makowski, omawiając młodość autora *Narracji*, stwierdza rzecz ciekawą: że wyrastał on “na typowego przedstawiciela swego czasu i regionu — na bałagułę” [4, 212]. A także, że jego życie to “żywa, historycznie sprawdzalna ilustracja tego, co w *Latarni czarnoksiężskiej* Kraszewski pisał o bałagułach” [4, 217]. A Kraszewski pisał, w dużym skrócie, że byli to młodzieńcy buntowniczo nastawieni do obowiązujących norm życia społecznego, zdziczali, zepsuci, miłujący tylko swoje konie, niebezpieczni, lubieżni i obsceniczni⁵.

Aleksander Nawarecki, zarysowując historię bałagułów, przytacza sporo innych opisów tej postawy (pomijam tu inne, późniejsze znaczenie terminu “bałaguła”, czyli “furman żydowski”), z których wynika obraz szalonego jeźdźca, dążącego nie tyle do rozrywki i swawoli, co wręcz wprost ku nicości, zatracie: była to więc poniekąd postawa desperacka, powstała w wyniku upadku zasad, wartości [5, 124–133]. A towarzyszył jej nierzadko alkoholizm: o bałagułach pisano, że upijali się “po furmańsku” i “do szczytu”, najchętniej “prostą siwuchą” [5, 128], mając za nic lepsze trunki. Ich żelazną zasadą była: “ekonomia trwonienia: czasu, pieniędzy, energii, a także słów” [5, 130].

Wśród źródeł tego ruchu wymieniano często romantyczny sposób widzenia świata: “Poeci szkoły ukraińskiej (...), idealizując kozactwo i hajdamackie okrucieństwo, przygotowali grunt dla bałaguli. W tym ruchu można nawet widzieć praktyczne zastosowanie romantycznego stylu życia” [5, 132]⁶.

Badacz dodaje, że na początku XX wieku określano tym mianem artystów, których uważano za postępców, skandalistów: Jarosława Iwaszkiewicza i Juliusza Osterwę. Zamierzano ich więc za pomocą tego terminu zdyskredytować jako artystów nadmiernie nowoczesnych, czy też po prostu: kontrowersyjnych .

⁵ Pisał Kraszewski o bałagułach również to: “(...) kobietę, tego anioła, odarli z szat anielskich i po prostu zbezczeszcili ją dotknięciem swawolnym” [cyt. za: 4, 217].

⁶ Podkreślenie moje. — G.K.

⁴ Podkreślenia w cytacie moje. — G.K.

Władysław Słowacki tylko po części jednak pasuje do tych opisów — szczególnie w zakresie biografii, w tych jej fragmentach, które można by z pewnością przypisać bałagulskiej niefrasobliwości, awanturniczności. Jeśli przyjrzyć się zachowanym utworom, to z Wołyniem, Podolem, życiem “kozackim” związane są jako wyłącznie poezje z planowanego, lecz nigdy nie wydanego tomiku *Ukrainki*. Przytoczmy w tym miejscu wybrane ich fragmenty:

2.⁷

Kozak ogień, dziewczę róża,
Kozak spojrział, dziewczę zbladła
U Kozaka w sercu burza
A dziewczyna burzę zgadła...

3.

Zmierzcha dzień mego żywota,
Oj jesienny był to dzień!
Trochę mgły i wiele błota....
Czyż nie miłszy nocy cień!

4.

Oj za szal, oj przez szal,
Chłopiec djabłu duszę dał,
Djabłu duszę, wrogom krew....
Oj za szal, oj przez szal;
A oddając śmiał się, śmiał....
Bo wspominał czarną brew,
Czarna brew, czarna brew,
Za nią duszą, za nią krew!...
(...)

5.

Stepie, stepie nasz zielony
Kiedy bujny, kiedy młody,
Dla uciechy, dla swobody,
Chciałem latać jak szalony...
(...)
Stepie, stepie nasz zielony,
Dziś, gdy na twym drugim końcu
Smutno, chmurno memu słońcu,
Jam bezsilny i strudzony...
[9, 1–2]

To właściwie młodzieńcze, rzucone ledwie na papier szkice, ale pozwalają one na kilka uzasadnionych domysłów.

⁷ Numeracja pochodzi najpewniej od Jana Prusinowskiego, który, nadesławszy artykuł o Słowackich (Juliuszu i Władysławie) do “Gazety Codziennej”, zamieścił w nim “niektóre strofy, dające wyobrażenie o całości” [9, 2]. Dokonał więc wyboru z rękopisu, dziś zaginionego. Pisał Kraszewski o bałagulach również to: “(...) kobietę, tego anioła, odarli z szat anielskich i po prostu zbezczeszcili ją dotknięcie swawolnym” [cyt. za: 4, 217].

Podkreślenie moje. — G.K.

Numeracja pochodzi najpewniej od Jana Prusinowskiego, który, nadesławszy artykuł o Słowackich (Juliuszu i Władysławie) do “Gazety Codziennej”, zamieścił w nim “niektóre strofy, dające wyobrażenie o całości” [9, 2]. Dokonał więc wyboru z rękopisu, dziś zaginionego.

Poezje (to, co z niej zostało) Władysława Słowackiego w połączeniu ze szczegółami jego biografii, pozwalają w jakiejś mierze określić go mianem bałaguly, a także nihilisty: z przytoczonych opisów postawy bałagulskiej można wywnioskować, że ten pęd, który miał chyba być wyzwalający i dawać szczęście, był niczym innym jak próbą zatracenia się, zapomnienia w rozrywkach i zabawie. I Słowacki także “chciał latać jak szalony”, z pewnością nie tylko z hedonistycznych pobudek, bo pokusa zatracenia, zanurzenia się w nicości, w romantycznej *n o c y*, została tu wyrażona wprost (we fragmencie numer 3). Jeśli autor *Ukrainek* przejawia postawę nihilistyczną, to jednak trzeba również powiedzieć, że nie jest to nihilizm romantyczny, tak charakteryzowany przez jedną z badaczek:

“Romantyczny nihilizm” w równej mierze wydaje się pojęciem opisowym, co trafnie skonstruowanym oksymoronem; romantyk *odrzuca, neguje i relatywizuje* nie po to, aby stało się NIC, ale aby stało się NOWE, INNE, zwłaszcza GŁĘBSZE [6, 618].

Można chyba powiedzieć: tak realizuje się nihilizm, a raczej nihilologia, jako część składowa pewnego modelu romantycznego bohatera, zwróconego przeciwko światu, natomiast niekoniecznie przeciw życiu. U Władysława Słowackiego nie odnajdujemy właściwie znamion buntu — nie w *Ukrainkach* w każdym razie — jak również nie ma tu tego dążenia ku “nowemu”, “głębszemu”. Pokusa nicości, wzmiankowana tu za ledwie, jakiś instynkt zatracenia, pokieruje Władysława Słowackiego tam, gdzie romantycy odważali się kroczyć niezmiernie rzadko: w prawdziwą *n i c o ś ć*, ku samobójczej śmierci.

Biografia Słowackiego, jego niefrasobliwość, nieodpowiedzialność, ostatecznie: niepotrzebny pojedynek i śmierć z własnej ręki potwierdzają obraz bałaguly, pozwalają się także domyślać braku wartości, duchowej pustki i desperackiej potrzeby Władysława, by wyrwać się z życia, które najwyraźniej go dusiło. Marzył mu się może los brata, Juliusza, który zwiedzał krainy Lewantu i doznawał mistycznych objawień (w latach czterdziestych XIX wieku był już Juliusz Słowacki uznanym poetą-rewelatorem, mającym grono wiernych uczniów).

Ale jest jeszcze inny obraz, który trzeba by z tym pierwszym skonfrontować, a który wyłania się z dzieła *Narracje*. Na tomik ten składa się dziesięć miniaturowych opowiadań, przypominających popularne wówczas tzw. szkice fizjologiczne, a także “obrazki” (“obrazek”, jako wyraz wchodzący do tytułu dzieła, był w XIX wieku nierzadko emblematem literatury podróżniczej) — to znaczy opisy, zorientowane na oddanie pewnej sytuacji społecznej ze szczególnym skupieniem uwagi na wyglądzie, życiu, czynnościach, wykonywanych przez śledzonych okiem autora ludzi.

Władysław Słowacki sięgnął jednak po formułę na wskroś nowoczesną (wystarczy przypomnieć cytowane już wypowiedzi krytyków na temat stylu tych utworów), co zapowiada już tytuł: *Narracje*, a także

poszczególne tytuły opowiadań. *Cztery obrazy, Szósty zmysł, Świat artystów, Trzy pocałunki, Purytanie, Chiromantyk, Pół-sen, Gorączka pasji, Człowiek zręczny, Ludzie świata*. Wszystko to razem zwiastuje nietypową, niezwykłą tematykę, co istotnie potwierdza się w lekturze: Słowacki bierze na warsztat zjawiska emocjonujące, roztrząsane w ówczesnej prasie (chiromancja, istnienie szóstego zmysłu, komunია dusz — i inne), pasjonujące romantyków. Ale — co właśnie jest elementem zaskakującym — wpisuje je wszystkie w nietypowe dla nich *milieu*.

Otóż na tomik Słowackiego składają się przede wszystkim opowiadania, prezentujące w krzywym zwierciadle świat salonów, buduarów, życia bogatych mieszczan i panów. Świat ten przedstawiony w nich został z dawką gorzkiej ironii, która polega przede wszystkim na skonfrontowaniu romantycznych ideałów z rzeczywistością: miłość duchowa w opowiadaniu *Świat artystów* zamienia się w miłość cielesną, *Purytanie* to rozpustnicy, udający cnotliwych, bohater opowiadania *Chiromantyk* jest oszustem i deprawatorem nieszczęsnej kobiety, etc.. Tematem *Narracji* jest przede wszystkim człowiek jako istota zmysłowa, poddana działaniu namiętności i afektów, kierowana przez swój zwierzęcy nieomal erotyzm. I nie da się, na pierwszy rzut oka, przeprowadzić pomostu między *Narracjami* a *Ukrainkami*, między wcieleniem salonowca-ironisty a postawą bałagudy. W “bałagulskim” portrecie Słowackiego rysuje się pęknięcie: w całych *Narracjach* nie ma słowa o Ukrainie albo stepie. Radykalnie odmienna jest kreacja autora-opowiadacza. Kompletnie brak tam nawet szeroko rozumianego kolorytu lokalnego albo wręcz jakichkolwiek konkretów dotyczących miejsca/czasu akcji: opowiadania równie dobrze mogłyby się rozgrywać we Lwowie, w Kijowie, w Warszawie jak i w Paryżu.

Najbardziej zdaje się interesować autora zmysłowy, estetyczny aspekt przedstawianych wydarzeń, a ściślej: przełożenie stylu życia na uczucia ludzkie, oddziaływanie otoczenia na zmysły, podsycanie zmysłów przez złudzenia, miraże, fantazję, wreszcie: przełożenie romantycznego modelu odczuwania na rzeczywistość. Twórca określi to najlepiej we wstępie:

“Ja będę opowiadał kilka maleńkich scen posłyszanych albo podsłuchanych w świecie, kilka maleńkich scen, z których każda zawiązuje albo rozwiązuje jeden z maleńkich dramatów, jakie się ciągle odegrywają około nas, jeden z maleńkich dramatów, z których każdy prezentuje początek albo koniec, albo jedno i drugie, której z tych efemerycznych namiętnostek stworzonych potęgą k o m p l e t n e j d e p r a w a c j i n a s z e g o ś w i a t a, otóż to ja będę opowiadał”⁸ [11, *Wstęp* — str. nienumerowane].

To ciekawe — bałaguda, ubolewający nad “deprawacją świata”? Czy to możliwe? Można zapytać: czy to szczerze? Kraszewski powątpiewał chyba w jakąkolwiek celowość, głębszy sens opowiadań Słowackiego.

Pisarz w swej recenzji zauważył z przekąsem, że *Narracje* są jak bańki mydlane — ładne z zewnątrz (nie dość ładne, jego zdaniem), ale często puste w środku [zob. 4, 225]. Od tego, że jest to w pewnym sensie opowieść dla opowieści, czyli można chyba powiedzieć: forma wyeksponowana ponad treść, narracja prowadzona z potrzeby snucia narracji, nie odzęgnuje się wszakże sam autor: “Następuje druga kwestia dlaczego będę to opowiadał, otóż naprzód dla tego, że nie mam nic lepszego do opowiadania, a potem dla tego, że to nikomu nie zaszkodzi (...)” [11, *Wstęp* — str. nienumerowana]. Zdaje się w tym wyznaniu pobrzmiwać jakaś młodzieńcza dezynwoltura: piszę, bo nie mam nic lepszego do roboty. Ale także wyczuwalna jest tu jakaś wczesna forma postulatu “sztuki dla sztuki”. Można bowiem w słowach autora dostrzec również ślady postawy estety, który wycofuje się do pałacu sztuki, dystansując wobec “zdeprawowanej” rzeczywistości za pomocą ciętego dowcipu i ironii, jaką zaprawione są *Narracje*. We wszystkich opowiadaniach, wchodzących w skład tomu, zaznacza się ten dystans narratora do opisywanych wydarzeń. Pozornie nieobecny, niekomentujący niczego autor chce jakby zachować złudzenie, jakie starają się roztoczyć przed sobą (i czytelnikiem także) bohaterowie opowiadań, lecz — niechcący, zdawać się może — demaskuje ich nieustannie jako oszustów, egzaltowanych kabotynów, wytrawnych, cynicznych graczy, histrionicznych kochanków, którzy naczytali się wielkich romantyków — i tak dalej. Stowarzyszona z ironią elegancja, z jaką Słowacki formułuje opis, a zatem kreuje sam siebie, wyznacza zarazem granicę między nim — estetą, wytrawnym portrecistą — a światem: zdeprawowanym, a także komicznym.

O istnieniu takiej właśnie funkcji estetyzmu pisał już w XIX wieku Stanisław Brzozowski w kontekście twórczości Gustava Flauberta:

“Sztuka oddziela się od życia, lęka się, aby coś osobistego nie przedostało się do jej dziedziny. To, co człowiek czyni w życiu, to, co przeżywa jako członek konkretnego społeczeństwa, pozostać ma poza progiem sztuki, jeżeli ma ona zachować swą godność. Sztuka jest ocaleniem godności poza życiem. To, co przeżywa jej twórca — jest zawsze nie artystyczne, zawsze nie godne istnieć w swobodnym widzeniu sztuki. (...) Nieufność do życia stanowi tu punkt wyjścia; jeżeli się je tu przyjmuje, to jedynie jako przedmiot badania lub igraszki naszej samowoli” [1, 334]

Nawet na fotografii ze zbiorów Leopolda Méyeta Władysław Słowacki wygląda jak dandys: drobny wąsik, elegancki strój, staranna fryzura [zob. ilustracja na końcu artykułu, źródło: 4, 208–209: *Aleksandra i Władysław Słowaccy według współczesnej fotografii. Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Dokumentacji. Zbiory L. Méyeta*]. Wizerunek ten w rażącym stopniu nie licuje nijak z opisem typowego bałagudy, który nosić miał ponoć wąsy polskie, bokobrody, bródkę

⁸ Podkreślenie moje. — G.K.

hiszpańską oraz (jako drugą) brodę żydowską, “dzikie fryzury” i ogólnie bujne owłosienie [przytaczam za: 5, 128]. Nie warto już wspominać o ubraniu (przeważnie skórzanym), bałagułom zdarzało się bowiem rezygnować z tego luksusu i przejeżdżać przez rynki miast nego [zob. 5, 127].

Jak połączyć w wizerunku Władysława Słowackiego “bałagulię” i dandyzm, estetyzowanie, ironię? Myślę, że na swój paradoksalny sposób oba te wcielenia były wariantami postawy, którą można opisać jako bunt przeciwko wielkopańskim (również: mieszczańskim) obyczajom, ukierunkowany na przenicowanie dogmatu o tym, że człowiek jest istotą duchową.

Dla Władysława Słowackiego człowiek jest nade wszystko istotą z m y s ł o w ą, przesyconą erotyzmem do tego stopnia, że sugestie rozpasanych zmysłów tworzą niekiedy w *Narracjach* niesamowite złudzenia, parodiujące moc romantycznej intuicji.

Przyjaciel narratora w opowiadaniu *Szósty zmysł* zdaje mu następującą relację ze swej przygody:

“Plan mego dzisiejszego polowania kazał mi przejechać na drugą stronę B.... (miasteczko nasze parafialne), tam w jednym z zajezdnych domów zobaczyłem otwarte okno, domyślałem się że musi tu ktoś z podróżnych nocować, ale kiedym mijał to okno, ta miękka, lubieżna atmosfera co powiała na mnie stamtąd, przekonała mię, że to musi być sypialnia kobiety i to ładnej. —

Zatrzymałem konia, ale okno było wysoko, żaden promień mego oka nie mógł wedrzeć się do środka i już miałem dalej jechać, kiedy z tegoż okna wyrosła mała, pieszczona kobieca rączka. —

Nigdy jeszcze nie widziałem ręki tak ładnej, tak miękkiej, i tak ekspresjonalnej razem, tak ekspresjonalnej mówię, bo ją ożywiało jakieś lekkie, ledwo dojrzone drganie, jakiś ruch mięśni, co wyraźnie mówił, że ta ręka potrafi ścisnąć drugą i w tym ścisnieniu tyle powiedzieć szczęścia, tyle obiecać rozkoszy, że nadludzkiej chyba siły mózgu nie wprawiloby w ruch takie ścisnienie. —

Matematycy za pomocą trzech liczb znajomych dochodzą czwartej nieznamym, ja więcej chciałem zrobić, bo znając jeden wdzięk chciałem odkryć tysiące nieznamych i tu użyłem szóstego zmysłu. —

Za pomocą szóstego zmysłu zobaczyłem ją rozkosznie wyciągniętą na sofie, widziałem jak ranny strój zdradza każdy najlżejszy zarys jej wiotkiej kibici, widziałem jak jej piersi nie ściśnięte sznurówką z ranną swobodą podnoszą się za każdym uderzeniem serca, widziałem jak śliczne jej włosy puszczone w rannym nieładzie otaczają jej anielską twarzyczkę rannym rumieńcem pomalowaną, widziałem jak jej oczy błyszczą tym połyskiem rannym pół-sennym, tym, co to zuchwałej wyobraźni pozwala się pieścić obrazem pięknej śpiącej, widziałem jak wszystko się składało na stworzenie tej czarownej istoty, kobiety ładnej, i to rano, widziałem i pięć minut dłużej to byłbym oszalał, widząc to” [11, 16–18].

Co ukazuje się jednak oczom nieszczęsnego narratora, gdy opisywana przez niego idealna kochanka staje wreszcie w oknie, w całej krasie?

“(…) kiedy za pomocą tych innych, tych pięciu pierwszych zmysłów zobaczyłem jej grubą figurkę w brudny szlafrok zawiniętą, kiedy zobaczyłem jej rude, rozczochrane włosy rozsypane po brzydkiej i żółtej twarzy kiedy zobaczyłem jej krzywe, maleńkie, siwe oczki, ciekawie we mnie wlepione, kiedy nareszcie posłyszałem ten obrzydliwy wykrzyk fałszywej pruderii, to odwieczne, prowincjonalne *ach!*, które wydały jej grube usta na widok kogoś, kogo można było wziąć za admiratora, nie, to diabeł przylepił takie ciało do takiej ręki (...)” [11, 19].

Opowiadanie przywodzi na myśl fragment *Pani Bovary*, w którym również mamy do czynienia z jakąś nad-czynnością imaginacji, nadmiarem erotycznej fantazji, dobudowującym gotowe, romantyczne scenariusze do banalnej sytuacji. Wpływ romantycznego modelu miłości na rozedrgane zmysły i tłumione potrzeby bohaterki Flauberta jest w tym passusie ewidentny. Mam na myśli ów epizod, gdy Państwo Bovary zostają zaproszeni do Vaubeysard na bal u markiza d’Andervillien (markiz pragnie w ten sposób przysporzyć sobie sprzymierzeńców politycznych). Po balu, powracających do Younville Bovarych mija kilku jeźdźców, jednemu z nich wypada cygarnica. Emma, myśląc, że należy ona do wicehrabiego, z którym zauroczona tańczyła na balu, rozstrzuwa taką myśl:

“Często, gdy Karol wychodził, wyjmowała z szafy zieloną, jedwabną cygarnicę schowaną między bieliną.

Patrzyła na nią, otwierała i nawet wdychała zapach podszewki nasiąkłej werwą i tytoniem. Do kogo mogła należeć?... Do wicehrabiego. Może to był podarunek od kochanki. Wyhaftowano tę cygarnicę na palisandrowych krosienkach, malutkim sprzęcie, ukrywanym przed oczyma wszystkich. Przez długie godziny pochylały się nad robotą miękkie pukle zamyślonej pracownicy. Tchnienie miłości przewiało przez oczka kanwy. Każdy ścieg utrwalił tam jakąś nadzieję lub jakieś wspomnienie i wszystkie te skrzyżowane nitki jedwabiu były jednym nieprzerwanym pasmem cichej namiętności. A potem któregoś ranka wicehrabia zabrał cygarnicę ze sobą” [2, 60].

Potem madame Bovary imaginuje sobie pełne tęsknoty do lepszego świata wyobrażenie Paryża, w którym być może była ta cygarnica.

Jeśli w ogóle porównanie obu tych fragmentów można uznać za adekwatne, to należy jednak podkreślić, że Władysław Słowacki nie wyśmiewa namiętnej miłości jako takiej — ani też kobiety, co zarzucali mu krytycy, jak pokazaliśmy na wstępie. Ostrze ironii kieruje raczej w coś, co można nazwać romantycznym modelem miłości, ale sponiewieranym, strywializowanym przez epigonów, podjętym wreszcie przez bogate mieszczaństwo i szlachecki

zaścianek w formie atrakcji towarzyskiej. Podobną strategię pisarską przyjął zresztą autor *Madame Bovary*:

“Flaubert nie deprecjonuje miłości: opisuje bez żadnych złudzeń mieszczańskie społeczeństwo, tę ohydłą płataninę kompromisów, słabości, obłudy, małych i wielkich zdrad, podłego egoizmu. *Madame Bovary c'est moi* — to nie tylko zgrabne sformułowanie, lecz prawda. Tak jak on sam, Emma Bovary nie tyle była ofiarą miłości, co ofiarą społeczeństwa i swojej klasy. Jak wyglądałoby jej życie, gdyby nie mieszkała na obrzydliwej francuskiej prowincji? (...)” [7, 109].

Wyraźnie fascynuje Słowackiego w jego wiwisekcjach sposób odczuwania namiętności — w dużo większym stopniu niż ich przedmiot. Można wręcz powiedzieć, że przedmiot odczuwania jest w ogóle mało istotny, jakże często okazuje się przecież złudzeniem — to raczej tajemnicza siła, która wprawia człowieka w rozedrganie, w amok, w nadmierną pracę rozpalonej wyobraźni jest właśnie główną bohaterką *Narracji*. Podobną uwagę wygłasza Albert Thibaudet na temat *Madame Bovary*, porównując powieść Flauberta ze słynnym dziełem Cervantesa:

“Mówiąc ściślej, u Emmy jak u Don Kichota pożądanie i przedmioty pożądania nie mają wspólnego mianownika, nie zostały umieszczone przez autora na tej samej płaszczyźnie. Zmysłowe pożądanie Emmy, szlachetna wyobraźnia Don Kichota są same przez się wspaniałymi wartościami, w których Cervantes i Flaubert potwierdzają i przekazują to, co w nich najlepszego. Podziwiają pragnienie i upojenie, ale rzeczy upragnione, butelka pochodząca z komicznej apteki, budzą ich uśmiech. Ani jednej, ani drugi nie ma złudzeń co do wartości przedmiotów pożądania i wyobraźni. I półartysta a półrealista Flaubert odmaluje bezlitośnie te pospolite i śmieszne przedmioty. Flaubert napisał swoją *Panią Bovary* dopiero, gdy odbył podróż do samego kraju Eklezjasty po nowe powody do niesmaku, po swój dyplom kapelana pań z Zakonu Rozczarowania” [12, 590].

Porównując teksty Władysława Słowackiego i Gustave'a Flauberta, mam oczywiście świadomość niewspółmierności, kolosalnej różnicy proporcji i rangi literackiej wskazanych utworów. Chciałbym jednak podkreślić, że postawę, jaką prezentuje autor *Narracji* wobec romantycznego modelu odczuwania, a także: świadomość wyczerpania się tego modelu; specyficzną wrażliwość pisarską, wyrażającą się w wyczuleniu na sygnały zmierzchu, końca epoki, pozostawiającej po sobie puste formy bez treści oraz rozczarowanie; fascynację degeneracją i deprawacją — to wszystko łatwiej chyba odnieść do dzieł francuskiego symbolizmu czy naturalizmu, jak również angielskiego estetyzmu (por. twórczość Oscara Wilde'a), niż znaleźć w okolicach połowy XIX wieku odpowiednią analogię na gruncie literatury polskiej.

V. Mężczyzna fatalny

Myślę, że Władysław Słowacki sprawia w swej twórczości wrażenie jeszcze bardziej rozczarowanego (światem, życiem, miłością) niż Flaubert, tym bardziej, że — podobnie jak Flaubert — wyraźnie fascynował się i kształtował swoje gusta, ideały w oparciu o wzorce romantycznej poezji. U Słowackiego nie ma nawet tego podziwu dla siły uczucia — choć płonącego, to jednak żywego, szczerego — która jest obecna u Flauberta. To, co znajdziemy na przykład w *Narracjach*, to przede wszystkim ironia, dystans, z jakim obserwuje się życie egzaltowanych salonów, ironia na tyle wszechobecna i konsekwentna, że można odnieść wrażenie iż jest pozą — maską, którą założył w gruncie rzeczy zagubiony i rozczarowany młodzieniec.

Wstępną **tezę**, rozpoznanie, jakiego chciałbym dokonać u progu dokładniejszych badań nad tą twórczością, można sformułować tak: wszystkie te dysonanse, kontrasty, jakie można zaobserwować w życiu i twórczości Władysława Słowackiego, mają swoje źródło w postawie, którą możemy określić jako formę wczesnego dekadentyzmu. Mówię tu o dekadentyzmie w takim znaczeniu, o jakim pisze Mario Praz, ujmując go jako kontynuację literatury romantycznej, zaś oba te kierunki charakteryzując stwierdzeniem, że w stopniu większym niż kiedykolwiek przedtem, podstawowym tematem powstających wówczas dzieł wyobraźni były zmysły [8, 9], niepoohamowany sensualizm [8, 101]. Badacz zwięźle oddaje istotę tej płynnej transmisji wzorców odczuwania i opisywania uczuć ponad arbitralnie ustanowionymi cezurami historycznoliterackimi: “Baudelaire i Flaubert to dwa oblicza tego samego posągu wzniesionego w połowie stulecia, na granicy romantyzmu i dekadentyzmu, na granicy epoki mężczyzny fatalnego i epoki fatalnej kobiety, epoki Delacroix i epoki Moreau”⁹ [8, 152].

W przypadku Władysława Słowackiego mamy do czynienia ze znamionami takiego właśnie “okresu przejściowego”: otóż postawa dekadenccka, wynikająca ze zmierzchu romantyzmu, z przewartościowania romantycznych ideałów życia i poezji, owszem: rodzi bunt, owszem: każe poszukiwać oparcia w sztuce, i także: podsuwa inne perspektywy stymulacji wyobraźni poprzez sięganie ku temu, co zakazane. Zarazem jednak próżno szukać w tej postawie jakiegś wiary w “absolut sztuki” albo w to, że można rzeczywiście zaznać w życiu ostatecznej rozkoszy. Słowem: nie ma tu tego przewrotnego entuzjazmu, jaki jednak cechował literaturę dekadenccką. Jest tylko gorzki śmiech, ironia, zabawa formą literacką, z której wynika jej ostateczne wyczerpanie.

Zgodnie z mądrością epoki, jaką był wiek XIX, naturalną kolejną rzeczą było nadejście w fazie zmierzchu romantyzmu ideałów i koncepcji pozytywistycznych, “nowej wiary” — można powiedzieć.

⁹ Podkreślenie moje. — G.K.

Możliwe jednak, że na Wołyniu, czy Podolu w owych latach nie było na to miejsca. W każdym razie nie ma na to miejsca w twórczości Władysława Słowackiego. Tu romantyzm nie tyle nawet przechodzi w dekadentyzm ponad biedermeierem i pozytywizmem, co raczej: bez pośrednictwa i następstwa innych epok, nurtów, koncepcji wchodzi w swą fazę dekadencją i obrazuje tym samym, co właściwie determinowała postawa romantyczna w ponurych konsekwencjach, o ile nie odnalazła lekarstwa na *mal du siecle*: bałagulski pęd ku nicości, na który jednak zdecydował się mało jaki romantyk. Byłby to więc dekadentyzm zwichnięty, przedwczesny — ale jednak prekursorski!

Jest w tym może pewna prawidłowość, że ów przekwit romantycznej wrażliwości — bo o niej tu mowa przede wszystkim — zaznaczył się tak silnie i wcześniej tam właśnie, gdzie najwcześniej rozwinął się romantyzm u swego zarania w XIX-wiecznej Polsce: na jej wschodnich krańcach.



Fotografia Władysława Słowackiego z żoną Aleksandrą — ze zbiorów Leopolda Méyeta

LITERATURA

1. Brzozowski St. Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej, wyd. drugie, Lwów 1910 (reprint: Kraków — Wrocław 1983), 596 s.
2. Flaubert G. Pani Bovary, przeł. A. Micińska, przedmowa: J. Parandowski, Warszawa 1983, 272 s.
3. Janicka A. Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki, Białystok 2013, 373 s.
4. Makowski St. Biografia poety bałaguly (Rzecz o Władysławie Słowackim), w: St. Makowski, Z. Sudolski, W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego. Szkice i materiały, Warszawa 1967, s. 203–233.
5. Nawarecki A. Bałaguly, w: tegoż, Pokrzywa. Eseje, Chorzów — Sosnowiec 1996, s. 117–133.
6. Nietresta-Zatoń A. „Axis mundi”, czyli po co roztrząsować to, co jest dane?, w: Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok — Warszawa 2009, s. 617–628.
7. Paz O. Podwójny płomień. Miłość i erotyzm, przeł. P. Fornalski, Kraków 1996, 234 s.
8. Praz M. Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne: M. Brahmer, Gdańsk 2010, 536+32 s. (strony z ilustracjami).
9. Prusinowski J. Jeszcze słówko o Juliuszu Słowackim i próbki pism Władysława Słowackiego, „Gazeta Codzienna” Warszawa 1860 nr 225, s. 1–3.
10. Pszczołowska L. O wierszu „słowika ukraińskiego”, w: Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie, pod red. St. Makowskiego, U. Makowskiej, M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 35–52.
11. Słowacki W. Narracje, Kijów 1847, 144 s.
12. Thibaudet A. „Pani Bovary”, w: Sztuka interpretacji, wybór i oprac. H. Markiewicz, tom I, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1971, s. 583–606.

Автор статті описує постать польського письменника Владислава Словацького, який лише по собі недосліджений, але варту уваги літературну спадщину. Хоча Словацький творив у період пізнього романтизму (близько 1847 року), проте його творчість провіщає вже певні мотиви європейського модернізму — песимізм, декадентство, еротизм. Владислав Словацький належить до відомої письменницької родини з доби романтизму та класицизму. Автор статті зосереджує увагу на найважливішому творі поета, збірці оповідань «Оповіді» (Narracje), єдиному творі, який вдалося йому видати 1847 року в Києві.

Ключові слова: Владислав Словацький, літературна спадщина, критична редакція, романтизм, модернізм, Україна.

The author of the article sketches a profile of the Polish writer, Władysław Słowacki, who left some unknown but worthwhile literary heritage. Although Słowacki created during the late Romanticism (around 1847), his literary works reflect some tendencies of European modernism: pessimism, decadence, eroticism. Władysław Słowacki belonged to the family of Polish poets: Euzebiusz Słowacki (Władysław's uncle) and Juliusz Słowacki (Euzebiusz's son) are well-known writers of Polish classicism and romanticism. The author of the article focuses mostly on Władysław Słowacki's main work — collection of short stories "Narracje", which was going to be edited in Poland — the only his work that was published. What is the most important it was published in Kyiv in the context of Polish and Ukrainian relationships.

Key words: Władysław Słowacki, literary heritage, critical edition, romanticism, modernism, Ukraine.

Jarosław Ławski

GŁOS "POLSKIEGO WYGNAŃCA" O UKRAINIE W AMERYCE W 1837 ROKU — PO ANGIELSKU

Autor omawia postać Antoniego Augusta Jakubowskiego, nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego, znakomitego, choć przedwcześnie zmarłego poety i autora pamiętników. To właśnie pamiętnikom Jakubowskiego poświęcone zostaje najwięcej miejsca, gdyż ich autor wielokrotnie poruszał w nich temat Ukrainy — z perspektywy polskiego wygnańca, choć po angielsku. Jest to perspektywa o tyle jeszcze ciekawa, że Jakubowski znał Ukrainę z autopsji i był jednym z prekursorów związanego z jej ziemią i historią nurtu w literaturze romantycznej — tzw. czarnego romantyzmu.

Słowa kluczowe: August Antoni Jakubowski, emigracja, Stany Zjednoczone, Ukraina, "czarny romantyzm"

"I Mała Ruś szczęścia zażyje, lecz nadzieje dla niej czas, w którym wielkie zajdą rzeczy; mówiłem o nich, ale się boję, aby Dniepr ze swoich nie wystąpił łożysk".

*Przepowiednie Wernyhory, ukraińskiego chłopca*¹⁰.

Z Podola do Ameryki

W dziejach polsko-ukraińskich relacji w XIX wieku August Antoni Jakubowski jawi się jako rzadki fenomen, którego przesłania z wielu przyczyn nie wysłuchano ani w Polsce, ani na Ukrainie, więcej: wysłuchać w ogóle nie było można.

Urodził się około 1814/1816 roku na Podolu, na Ukrainie, jako nieślubny syn Antoniego Malczewskiego, autora *Marii* (1825), którą historia literatury w Polsce uznała za zjawisko wyjątkowe wraz z ukazaniem się książki Maurycego Mochnackiego *O literaturze polskiej w wieku XIX* (1830). Od tego roku trwa nieprzerwanie literacka sława *Marii* i Malczewskiego, której nie zagrozili

(o, dziwo!) ani Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, ani pisarze późniejsi. Co ciekawe, wymienieni "wieszczowie" sami z najwyższą atencją nawiązywali do poematu i jego autora¹¹. Malczewskiego uznano za przewodawcę nowej szkoły — ukraińskiej — w poezji polskiej: metafizycznej, zanurzonej w kresowej historii, głębinno-symbolicznej. Mochnacki tak kreował żywy po dziś dzień mit wielkiego, niepoznanego na czas liryka:

"(...) wreszcie nie narzucam tego zdania, sądzę jednak, że niemasz dzieła w dzisiejszej poetyckiej literaturze polskiej, które by tę powieść *Malczewskiego* przechodziło bądź wielkością układu, bądź ustawiczością ducha, bądź nakoniec umiejętną, szykowną zręcznością, prawdziwie artystowskiej *expozycji*. — Nieliczny był poczet osób, składających żałobny orszak na pogrzebie *Malczewskiego*. Nie mówiono wtenczas: >umarł wielki poeta<. Przyjaciele żalowali tylko przyjaciela, — geniusz przemknął się nieznan, jak cień bez szelestu! Połóżmy mu teraz na ustroniu kamień z skromnym napisem: >autorowi *Maryi*<" [6, 111–112].

Ledwie sześć lat po tej apoteozie Malczewskiego kończyło się życie Augusty Antoniego Jakubowskiego, który 25 kwietnia 1837 roku w Northampton w stanie Massachusetts popełnił — ledwie 20 lub 22 lata przeżywszy — samobójstwo, strzelając do siebie

¹⁰ Motto cyt. za: J. Chociszewski, *Księga sybillińska o przyszłości: zbiór objaśnień, prorocत्व, przepowiedni i jasnowiedzeń o różnych narodach, a szczególnie o Kościele katolickim, Polsce i Słowiańszczyźnie* [4, 275].

— Artykuł niniejszy został opracowany w ramach projektu NPRH: 0003/NPRH2/H11/81/2013: *Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w Naukowej Serii Wydawniczej "Czarny Romantyzm" w dziesięciu tomach.*

¹¹ Zob. prace zebrane w tomie: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji "Marii"* [1].

z pistoletu. Wychowanek, jak jego ojciec, Liceum Krzemienieckiego, patriota już w wieku kilkunastu lat zamieszany w wypadki powstania listopadowego, uzdolniony poetycko (znów: jak ojciec!), został w 1833 roku aresztowany przez zniechęconych Austriaków wraz z innymi polskimi konspiratorami; może zresztą zamieszany był w tzw. partyzantkę Zaliwskiego z tegoż roku.

Więziony w twierdzach Brunn (Brno) i Triest, został w końcu — po odmowie Francji przyjęcia Polaków — wraz z 234 Polakami na fregatach „Hebe” i „Guarriera” deportowany do Stanów Zjednoczonych Ameryki. W Ameryce błyskawicznie nauczył się języka angielskiego tak dobrze, że mógł biegle mówić i pisać. Zaopiekowali się nim presbiterianie z miasta Albany w stanie Nowy Jork z pastorem — sławnym w Ameryce — Williamem Buell Sprague’em na czele. Uczył w szkole języka francuskiego z wielkim powodzeniem — aż do momentu podjęcia fatalnej decyzji o wyjeździe do Meksyku, by odwiedzić mieszkającego tam od lat stryja, Konstantego Malczewskiego (1797 — ?), generała armii meksykańskiej, występującego pod imieniem Pablo Tarnava de Malchesqui. Spotkanie z nim okazało się podobno wielkim rozczarowaniem. Jakubowski zapadł na nieznaną ciężką chorobę, w wyniku której, jak podaje jego starszy przyjaciel, też rodem z Ukrainy, z Podola, Marcin Rosienkiewicz (1792/93–1847), został „zdefigurywany garbem na plecach” [30, 69].

Dla młodzieńca, który i tak był niezwykle pesymistą, był to psychiczny ciężar nie do udźwignięcia. Chyba nie ma racji Rosienkiewicz, kiedy przekonuje, że „co [ów garb] najmniejszego na nim nie robiło wrażenia; sam nawet, żartując ze swojej figury, nazywał się Ezopem” [30, 69]. W cyklu IV *Dumań* poetyckich odmalował swój psychiczny, duchowy stan beznadziei, który zaraz potem przywiódł go do samobójstwa¹². Jakubowski pisał wiersze po polsku i angielsku, uprawiał też, jak dziś byśmy rzekli, esystrykę po angielsku. Wiersze zaczął — uzdolniony poetycko — pisać jeszcze na Podolu (tu: *Kamieniec, Alopeus, Czarniecki w Monasterzyskach*). Jak podaje Rosienkiewicz, w głowie, w pamięci składał sobie kunsztowne strofy. Zachowały się wiersze „pisane” w czasie więzienia (*Dzwon wieczorny, Dumka Podolanina*) i długiej podróży przez Atlantyk, trwającej od 22 listopada 1833 do 28 marca 1834 roku, w czasie której omal nie zatonała fregata „Hebe” w wyniku pożaru na środku Atlantyku (wśród wierszy pisanych wtedy: *Pożeganie, Burza, Bonaparte, Dumanie I*).

Poezję uprawiał i w Ameryce. Po śmierci dorobkiem tym zaopiekował się Marcin Rosienkiewicz [zob. hasło: 12, 261–262] — kilkadziesiąt

¹² Biografię Jakubowskiego zrekonstruował, a wiersze podał do druku Julian Maślanka. Patr: tegoż, *Wstęp do: A.A. Jakubowski, Poezje* [18]. Por. też: J. Ławski, *Siedem. O Auguście Antonim Jakubowskim* [22].

liryków i fragment polskiej prozy pod tytułem *Major Aleksander* trafiły do Biblioteki Polskiej w Paryżu. Dopiero (i na szczęście!) w 1973 roku Julian Maślanka wydał *Poezje* Jakubowskiego ze znakomitym *Wstępem*, zarysowującym tułaczą biografię autora i wskazującym na kunszt poetycki, upodobanie liryka do egzystencjalnych mroków. Od tego czasu — powoli, lecz systematycznie — zainteresowanie Jakubowskim w Polsce rośnie, powstają prace naukowe i studenckie o nim.

Drugi biegun jego twórczości określa anglojęzyczna proza niewielkiej 67-stronicowej książki pod tytułem *The Remembrances of a Polish Exile*, którą w XIX wieku 5-krotnie wznawiano w Ameryce. A i tak stała się bibliofilskim rarytasem, nieznanym w Polsce do 1930 roku, gdy opisali ją Julian Krzyżanowski i Stanisław Pigoń [27; 18]. Obaj zresztą z dystansem, akcentując, iż jej autor był „synem Malczewskiego” i choćby z tego powodu godzien jest pamięci. Tymczasem była to pierwsza w Ameryce publikacja zawierająca informacje o polskiej kulturze i literaturze wraz z tłumaczeniami na język angielski fragmentów *Marii* Malczewskiego, *Farysa*, *Konrada Wallenroda*, *Dziadów* Mickiewicza, wierszy Maurycego Gosławskiego, Juliana Korsaka, Tymona Zaborowskiego i samego Jakubowskiego [zob. 9].

To przedsięwzięcie zrealizował Jakubowski w 1834 i 1835 roku, tuż przed wyjazdem do Meksyku. Książka doczekała się w 2013 roku pierwszego polskiego i zarazem angielskiego, krytycznego wydania. Można skonkludować, iż bardzo długo trwało przyswajanie w samej kulturze polskiej książki opowiadającej między innymi o polskiej literaturze i kulturze. Jak powiada sam Jakubowski, apogeum rozwoju poezji narodowej przypadło wraz z wystąpieniem Mickiewicza. W 1837 roku, gdy Jakubowski kończył życie, ówże Mickiewicz był wciąż żywotny jako pisarz. Umrze przecież w Konstantynopolu 26 listopada 1855 roku, gdy o Jakubowskim już wszyscy... zapomną. Ale, oddając hołdy Mickiewiczowi, zarysował Jakubowski także horyzont odmiennej niż Mickiewiczowska wersja romantyzmu: ukraińskiej, reprezentowanej przez Malczewskiego (nie przyznał jednak we *Wspomnieniach*, że to jego ojciec), Goszczyńskiego i w ogóle poetów rodem z Ukrainy:

„Zaleski, poeta ukraiński, chwycił się wszystkich pieśni ludowych i stworzył je od nowa, świeżym niczym ukraińskie zioła i dzikie niczym nurt Dniepru. Niewiele dał on swych dzieł czytelnikom, jednak skrzę się one geniuszem. Goszczyński, pierwszy, który rozpoczął naszą rewolucję, prócz patriotycznego ducha posiadał też wiele zasług poetyckich. Jego poemat *Zamek kaniowski* oraz pieśni patriotyczne wynoszą go na najwyższy poziom”¹³ [R, 76].

¹³ Wszystkie cytaty na podstawie: A. A. Jakubowski, *Wspomnienia polskiego wygnańca / The Remembrances of a*

Wiara w ocalającą moc poezji, która jest silniejsza niż jakikolwiek aparat państwa imperialnego, była isticie romantyczna, podobnie, jak wskazanie na ludowe i historyczne źródła liryki. Taką krainą była dlań Ukraina, w szczególności Podole, “polska Szkocja”, źródło metafizycznie pogłębionej liryki. Właśnie Ukrainie Jakubowskiego trzeba w tym miejscu poświęcić szczególnie wiele miejsca. *The Remembrances of a Polish Exile* to esej, książka sylficzna, złożona z wielu drobnych elementów, które składają się na różnorodny obraz kultury polskiej i ukraińskiej (sic!)¹⁴. Jak sądzę, to Jakubowski w popularnym esejju jako pierwszy przekazał Amerykanom i nade wszystko Amerykankom wiedzę o Ukrainie jako świecie i polskiej, i kozacko-ruskiej kultury. Warto się temu przyjrzeć bacznie.

Wspomnienia Jakubowskiego to przykład tekstu, który wspaniale łączy polską i ukraińską kulturę na obcym gruncie kulturowym: amerykańskim. Trzeba powiedzieć, że to niezwykła sytuacja, gdyż Amerykanie w ogóle mało do dziś wiedzą o Polsce. Jeszcze w 1943 roku Stephen P. Mizwa, edytor tomu *Great Men and Women of Poland*, konkludował, wyrażając pewne nadzieje na przyszłość:

“Comparatively little is known of Poland in America; still less of a good many of her great sons and daughters. Because of the partitions of Poland during the eighteenth century, many a Pole had been >appropriated< by the ruling nations. The more adventurous like Konrad Korzeniowski, or the more restless, like Maria Skłodowska, who found no opportunity for growth or expression at home, sought freer atmosphere in other countries and added to the luster of their adopted fatherlands” [11, XVII].

Tak wyglądała sytuacja w połowie XX wieku, a co dopiero w I połowie XIX stulecia. Doliczono się 22 publikacji o Polsce w USA do 1897 roku [zob. 38]. To dużo i mało. Jakubowski — co podkreślam z naciskiem — nie tylko daje przegląd wiedzy o Polsce i jej dziejach w pigułce, ale równocześnie tłumaczy polskie utwory wierszowane na angielski. To już — po ledwie roku nauki angielskiego — było niebywałe!

Intermedium metodologiczne

Zapytajmy: a co wtedy Amerykanie wiedzieli o Ukrainie? Sądzę, że nic. W sposób naturalny ci niezbyt liczni w I połowie XIX wieku emigranci z Polski przywozili do Ameryki wiedzę o swej ziemi rodzinnej — także Podolu, Wołyniu, Kijowszczyźnie. Rzadko opuszczała ta wiedza, będąca najczęściej

sentymalnym wspomnieniem, próg ich domostw. Przede wszystkim — w bólach, bo nie byli nawykli do ciężkiej pracy fizycznej — osiedlali się, budowali domy, migrowali, zakładali sklepy, uczyli francuskiego etc. Lecz, dodam, część z nich z Ameryki jako utopii zdekonstruowanej uciekała. W Paryżu sam Joachim Lelewel ostrzegał przed amerykańskim marzeniem¹⁵. Z Ameryki wrócił rozczarowany Cyprian Norwid [23]. Byli też zgoła inni, Polacy-entuzjaści, ale ci zostawali w Ameryce. Od XVIII wieku Polacy tworzyli mit Ameryki — Tadeusz Kościuszko i Kazimierz Pułaski — ale najczęściej podróżowali do niej, mieszkali tam kilka lat, a potem wracali “do kraju”, Europy (bo Polski nie było), jak Tomasz Kajetan Węgierski, Julian Ursyn Niemcewicz, Maksymilian Jatowt, Cyprian Norwid [zob. 16; 19].

Fenomen Jakubowskiego polega na tym, że stał się on w naturalny sposób medium, poprzez które Amerykanie mogli choć na krótko usłyszeć o Kozakach, Chmielnickim, Ukrainie. Zastanawiam się, czy to pośrednictwo Jakubowskiego — jako *de facto* polskiego pisarza romantycznego z ukraińskiej szkoły¹⁶ — może dziś zostać zrozumiane przez Ukraińców?

W ukraińskim literaturoznawstwie XX i XXI wieku stawia się postulat narodowości badań literackich, ich służebności wobec losów narodu już tyle wieków dobijającego się o wolność i państwo niepodległe. Nie tylko nie unieważnia tego postulatu rewolucja pomarańczowa 2004–2005 roku, a potem rewolucja Majdanu z 2013 roku. W zgodzie z tym postulatem czasem szuka się i ocenia pisarzy *sub specie* “czystości” ich postawy narodowej.

Postaci takie, jak Pantelejmon Kulisz, budzą pewną nieufność. Ukuto nawet kategorie “krętactwa” i “krętacza”, wyraźnie źle odbierane w kulturach takich, jak Polska. Krętacz byłby pisarzem, myślicielem lawirującym między różnymi biegunami swej tożsamości, między językami i kulturami, na przykład: polską i ukraińską, rosyjską i ukraińską¹⁷. Równocześnie, dość paradoksalnie, płodnie rozwija się na Ukrainie badania na temat “polskojęzycznej literatury ukraińskiej” [36, 104–113]. Ale: język to kultura. Bardzo trudno być polsko- czy ukraińskojęzycznym pisarzem niemieckim czy szwedzkim.

Zmierzam do tego, że te trzy figury myśli: narodowość literatury i nauki o literaturze jako postulat kultury w opresji, nacechowana idiosynkrazją figura

¹⁵ Chodzi o *List do pułkownika Feliksa Breańskiego* [20].

¹⁶ Zob. ukraińskie prace o ukraińskiej szkole w poezji polskiej: *Polscy romantycy szkoły ukraińskiej*: Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski [28]; W. Hnatiuk, *Ukraińsko-polska prawobrzeżna literatura romantyczna* [13]; *Ateny Wołyńskie 1805–1833* [2].

¹⁷ Wnikliwie tę problematykę analizuje Mariya Bracka: *teżże, Polska proza 40-80.-lat XIX wieku: mit — historia — wartości* [3].

Polish Exile [15]. Wydanie to oznaczam skrótem R, po którym podaję — w tekście — głównym, w nawiasie — numer strony.

¹⁴ Oczywiście, jest to esej, sylwa, książka naukowa w duchu romantycznym etc. Por. też: E. Sławkowa, *Z zagadnień typologii odmian funkcjonalnych współczesnej polszczyzny. Pomiędzy językiem naukowym a językiem artystycznym: “Pokrzywa” Aleksandra Nawareckiego* [34].

kulturowego “krętaacza”, który nie chce lub nie może opowiedzieć się za “czystą” ukraińskością, no i figura polskojęzycznego pisarza ukraińskiego — stoją w pewnej sprzeczności. Jak się wydaje, jest to sprzeczność, którą przewycięży dopiero długa epoka intelektualnej wolności w wolnym państwie ukraińskim. Wszakże Anno Domini 2014 pozostaje ona pobożnym, choć świętym dla Ukraińców i ich sąsiadów takich, jak Polacy, życzeniem. Historia wre. I wrzeć będzie długo.

Nie zwalnia to Polaków i Ukraińców — szczególnie filologów — z obowiązku głębokiego namysłu nad zjawiskiem dwu- i trójkulturowości, nad fenomenem i pogranicznością, i (tak!) kresowości. Trzeba unikać postaw, które odbierane są jako skrajne: z jednej strony negatywizmu, polegającego na obojętnym odrzuceniu wszystkiego, co nie nasze, nieukraińskie, niepolskie. Z drugiej: anektyzmu, wywołującego tyle głupich drwin (z kogo się śmiejecie? sami z siebie się śmiejecie...) po obu stronach, kiedy jedni drugim przechwytyją pisarza jako “tylko naszego”. W niepomniernie większym, wprost bolesno-dramatycznym stopniu, problem anektyzmu i negacjonizmu dotyczy pogranicza kulturowego polsko-białoruskiego i litewsko-polskiego (ewentualnie: litewsko-białorusko-polskiego), ale już w zupełnie nikłym stopniu polsko-łotewskiego czy niemiecko-polskiego [26]. Z kolei Aleksander Bronikowski jest w Polsce uważany za pisarza polskiego, choć pisał po niemiecku, a powieści jego zaraz potem przekładano na polski. Jednak oczywistością jest, iż to także — równocześnie pisarz niemiecki [17].

Nie wywołują już wojen i drwin oświecone przykłady bilingwizmu (T.K. Węgierski, St. Trembecki), czy nawet fenomen światowej skali, jakim jest twórczość Jana Potockiego, autora *Pamiętnika znalezionego w Saragossie*, *Parad*, podrózpisarskich arcydzieł. Aristokrata w ogóle słabo mówił po polsku, a pisał po francusku. Słusznie i Polacy, i Francuzi uważają go za własnego pisarza [32]. (A, dodajmy, do początków XIX wieku znani są ukraińscy i polscy pisarze tworzący po łacinie).

Zmierzam do prostej konkluzji: postulaty narodowości kultury czy nawet kulturalnego nacjonalizmu są w sytuacji Ukrainy słuszne i racjonalne, ale czasowo. Tak samo czasowo tylko można próbować rozumieć polskie lęki przed ukraińskim “ekspansjonizmem” (itp.). Ziemia ukraińska od Kijowa i Odessy do Medyki pozostaje ziemią-matką niezliczonych polskich pisarzy, naukowców, całych rodów polskich. Fenomen przynależności człowieka do dwu kultur wcale nie jest czymś nadzwyczajnym.

Jakże zdziwiłoby się wielu Ukraińców, wiedząc, jak wielką liczbę dramatów, poematów, wierszy, obrazów i prac historiograficznych wydała literatura polska o Bohdanie Chmielnickim — traktowanym tu jako tragiczna postać polskiej historii...

Wprawdzie dobrze zachowywać krytycyzm wobec wszelkich propozycji, ale współpraca z przedstawicielami innej kultury bez pewnej dozy idealizmu czy utopizmu, bez wiary we wzajemne zrozumienie jest bezsensowna [por. 21].

A Jakubowski? Uważał on Podole (szerzej Ukrainę) za swoją ojczyznę polską. Ale do pamięci historycznej i tożsamości własnej włączał kozactwo i historię od XVIII wieku na pograniczu polsko-ukraińskim. W ogólności w jego szczupłym dorobku zauważyć można aż kilka tendencji — od polskiego patriotyzmu po nadzwyczajną miłość do przeszłości Ukraińców. Czy naprawdę musi być Jakubowski obojętny Ukraińcom? Czy musimy się spierać o Tymka Padurrę, Erazma Izopolskiego lub pisarzy Baroku? I *nolens volens* pytanie zasadnicze: czy trzeba Polaków i Ukraińców wysyłać w obcą kulturowo przestrzeń, na przykład amerykańską, kazać im myśleć i pisać po angielsku dla “amerykańskich dam”, jak Jakubowski, by zrozumieli, że mają wspólną, zrosniętą na zawsze w duszach poetów historię? I przyszłość... (Albo nie mają jej wcale, to też możliwe!)

Odslony i meandry ukraińskości

Ukraina Jakubowskiego odslania się w kilku wymiarach...

Jest to k r a i n a w y o b r a ż n i: Podole i jego historia zostają poetycko przeniesione w teraźniejszość jako dominium żałoby, straty, imaginarium ruin, które świadczą o klęsce i Polaków, i Kozaków. Wspaniały urywek poematu *Bunt Chmielnickiego* pokazuje jednak również ekstatyczną dynamikę kozaczyzny, jej witalność, pewną nadekspresję mocy Ukraińców, prowadzącą do wypalenia:

*Grzmieć srogą burzą w stepach Ukrainy,
Delfinem nurzać się w Dniepru głębiny
(...)*

*Ale te dawne czasy ukraińskiej chwały
Jak wichry w stepach na zawsze przebrzmiały. [14, 30]*

Poeta lamentuje! Opłakuje Ukrainę zginioną: “Tylko ciebie i dusza, i serce zaboli/ Nad tą zmianą okropną — swobody, niewoli”. Końcowy wydzźwięk jest optymistyczny: “Lecz nie — nigdy nie stępi Zaporozca duszy/ Ni okropność niewoli, ni bojaźń katuszy”. Mniej optymizmu, choć zastosowawszy tę samą strategię opłakiwania, ewolucji melancholijnej straty, przynosi *Pieśń* (Song) samego Jakubowskiego: ruiny Kamieńca stają się znakiem ostatecznej klęski: “Gdzie sztandar wolności powiewał,/ Żałobne chorągwie łopoczą” (R, 106). Ukraina Jakubowskiego w liryce to jedna wielka strata: tragiczna i bezpowrotna. Dotyczy to Kozaków, a jeszcze bardziej Polaków.

W *The Remembrances of a Polish Exile* uruchamia się inny jeszcze plan rozumienia ukraińskości: e s t e t y c z n y. Ukraina staje się ziemią poezji, a poeci polscy ze szkoły ukraińskiej (Goszczyński,

Zaleski) eksploatują życiodajne pokłady mitu, ludowości i jej historii. Co ciekawe, tak zarysowana mapa poezji polskiej ma być głosem zapowiadającym odrodzenie narodowe i pomstę na okupantach, których Jakubowski najszczerzej nienawdził:

“Wielu jest młodych, obiecujących poetów, ale rozmiary owego krótkiego eseju nie pozwalają mi, by o nich wspomnieć.

Tak więc nasz kraj nigdy nie zaginie. Tyle chwały wiąże się z jego imieniem, tyle w nim ducha poświęcenia, jego język wzbogacony poezją i pieśnią — wszystko to mówi nam, że będzie on istnieć. Możemy jedynie żywić nadzieję, iż te pieśni pomogą w przebudzeniu się, w przyszłym dniu, dźwięku jego zemsty i zbawienia. Niech tak się stanie” [R, 7].

Dodajmy oczywistość: filarem alternatywnego wobec wzorca Mickiewiczowskiego nurtu liryki romantycznej (= narodowej) jest Antoni Malczewski, bo: “Malczewski należy do najznakomitszych pośród nich. W jego poemacie *Maria* znajdujemy siłę wyrazu i wspaniałe obrazy dawnych polskich obyczajów i postaci, są one tak doskonałymi opisami naszej romantycznej Ukrainy, iż mogą rywalizować z arcydziełami Mickiewicza”¹⁸ [R, 74].

Ukraina romantyczna to tutaj rezerwuuar polskości — ale nie jako kresowa stacja, chroniąca się przed Ukraińcami, lecz ziemia poezji, z której — jak z własnego domu, w sposób najnaturalniejszy — pochodzą Malczewski, Goszczyński, Zaleski. Tu, na Ukrainie, jest ich dom: podolski, wołyński, humański, kijowski. To naturalne. I to, że jest to najintensywniejsza sfera ukochanej matki: matki poety Jakubowskiego, ojczyzny-matki. Nic tu nie jest pro- czy antyukraińskie. Po prostu: i oni tutaj mają swoje domy i ojczyzny.

Nieco inną perspektywę zarysowuje powiastka *Polscy kochankowie* (*Polish Lovers*), tragiczna i niezwykle sentymentalna opowieść o losach Haliny i Kazimierza, “obrońcy kraju”. Spotykamy ich: “Na pięknych brzegach Dniestru, na Podolu, stoją [tu] ruiny zamku” [R, 89]. Znow ruina! Halina nuci pieśń z apostrofą, która brzmi dziś teatralno-operowym patosem...

*“Na ten sztandar może, mój ostatni dar,
Oddech jego padnie, jego oczu czar,
Kiedy zaśnie w grobie, sztandar ten powieje,
Pamiętka miłości, nad mym bohaterem.*

*A jeśli on zginie, dla naszej wolności,
Matko moja, Polsko, choć będę w żałości,
Smutków poniecham, myśli ci powierzę,
Mą miłość i życie złożę ci w ofierze”¹⁹ [R, 90].*

¹⁸ Pierwszym badaczem, który z całą mocą podkreślił odmienną dwójcę wizji romantyczności u Mickiewicza i Malczewskiego, był Józef Ujejski: *Antoni Malczewski (Poeta i poemat)* [37].

¹⁹ Pieśń ta w istocie najbardziej przypomina operową arię. Tego typu naśladownictwo gestu operowego było częste

To ujęcie jest więc policentryczne albo pisane w duchu Polski Jagiellońskiej, w którym naddnie-strzańska okolica to część polsko-litewsko-ruskiej Rzeczypospolitej już nie dwojga, ale trojga narodów. Lecz to tylko domysł mój, interpretatora. Jakubowski wzrusza tą historią przede wszystkim amerykańskie damy, którym dedykuje *Wspomnienia*. Osjaniczna melancholia znosi nawet tragizm egzekucji Kazimierza, przemieniając ideę w emocje, rozpacz w kataraktyczny szloch, a płaczowi temu nadaje wymiar pośmiertnej *katharsis, happy endu* dopełniającego się w niebie:

“Jeden głos głośny podniósł się z tłumu, długi i przeszywający żalony płacz, płacz kobiety, domyślić się można, z której wydobyl się piersi.

Wieczorem tego samego dnia ciało wojownika pogrzebano pod szubienicą. Kapłani Boga nie zmówili modlitw za jego duszę, sztandary czarne nie załopotwały nad jego ciałem, nie było muzyki żałobnej, werbli głuchych, bicia w dzwony i lamentów, które odprowadziłyby go na wieczny spoczynek.

A jednak znad grobu wzniosły się modlitwy, choć nie zmówili ich księża, na jego prochy padały łzy, choć wojownicy ich nie ronią. Postać piękna klęczała tam, postać jego ukochanej, jej duch piękny tam płakał, duch jego miłej. Błady księżyc wzeszedł i zaszedł, a ona wciąż klęczała przy mogile.

Rankiem przyszło chłopstwo chcąc spojrzeć na grób partyzanta, a ona wciąż klęczała, zimna jednak i błada. Piękny kwiat Podola zwiędł i umarł, niczym widmo róży na mogile wojownika, jej duch jednak, wolny i lekki, połączył się już z duszą Kazimierza. Taki był los polskich kochanków”²⁰ [R, 94].

“Piękny kwiat Podola” nie stanowi figury regionalnej lub narodowej tożsamości, lecz to chwyt, polegający na emocjonalnym poruszeniu kobiecego adresata książki i powiastki, który epatowany jest egzotyką imion i nazw: Halina, Kazimierz, Podole, Polska, Józefów, ale wciągany w hiperoperowy świat poprzez łzy: “Halina znow zapłakała gorzko, jej łzy były jednak święte, spadały na ołtarz patriotyzmu — płakała nad Polską, swą ojczyzną — była Polką” (R, 91). I jeszcze ważny szczegół: w *Polских kochankach* spotkamy “kozaka”, ale jest to rosyjski kozak-diabeł czy okrutnik, mający boską cześć dla “świętego Mikołaja”, cara (R, 93) i bezrozumnie wierny jego rozkazom: “— Rozkazem jego wysokości jest jednak, by go powiesić. Zbudujemy tutaj szubienicę i pokażemy mieszkańcom Józefowa, jak car karze buntowników” (R, 93). Rzekłbym: oto

w epoce, na przykład w IV cz. *Dziadów*. Zob. E. Nowicka, *Omamienie — cudowność — afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć* [25]; M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki* [35].

²⁰ Można tu dostrzec inspiracje zarówno *Pieśni Osjana* J. Macphersona, jak i sentymentalizmu *Pawła i Wirginii* Bernardina de Saint-Pierre’a.

kozak-diabeł, antykozak — z kozakiem ukraińskim nic nie mający wspólnego. Nic.

Jeszcze inną perspektywę ukraińskości uruchamiają poetyckie przekłady na angielski. Jakubowski przekłada Mickiewicza, jeden utwór miłosny Juliana Korsaka, poety z Litwy, naśladującego Mickiewicza. Poza tym: celowo wybiera 2 fragmenty (XI i V) z I Pieśni *Marii* Malczewskiego, potem *Pieśni z Podola* (*A Song of Podolia*), czyli *Dumkę na wygnaniu* (“Gdyby orłem być!...”) Maurycego Gosławskiego, a na koniec tomu *Dumę IV zatytułowaną Powstanie z Dum podolskich za czasów panowania tureckiego Tymona Zaborowskiego*.

Wszyscy trzej poeci — Malczewski, Gosławski, Zaborowski — to Wołyniacy, Podolanie “Ukraińcy”: Malczewski (1795–1826) urodził się w Kniahininie na Wołyniu²¹; Zaborowski (1799–1828) w Liczkowcach na Podolu; Maurycy Gosławski (1802–1834) we Franpolu na Podolu. Jakubowski z pełną świadomością dobrał “swojaków” do tłumaczenia. Ukraińskość jest tu więc regionalną, dzielnicową specyfiką. *Genius loci* Ukrainy — to już zapisują przełożone utwory — to heroiczna przeszłość, katastrofa niewoli i nie do końca wyartykułowane nadzieje mścicieli. I jeszcze jeden element: Malczewski, Gosławski, Zaborowski i Jakubowski — wszyscy byli absolwentami “Aten Wołyńskich”, Liceum Krzemienieckiego, uczniami mistrza, Tadeusza Czackiego (1765–1813). Nieprzypadkowo w kończącej książkę [po niej brzmi tylko *Pieśń* (*Song*) samego Jakubowskiego] *Dumie IV* Zaborowskiego wybrzmiewa ogólne wezwanie do walki o “wolność ludów”, a też przypomniany zostaje topos Cyncynata, który pług zamieniał na miecz w chwili zagrożenia ojczyzny: “Rolnik ryce rzem/ Ramę puklerzem/ Piersi pancerzem/ Orężem siła” (R, 106).

W kolejnej odsłonie *Wspomnień* Ukraina w części, jaką jest Podole, to p o l s k a S z k o c j a, kraj Osjana, wampiryczne imaginarium, romantyczny *locus horridus*. Z jednej strony *teatrum* wojen “najazdów Turków, Tatarów, Kozaków”, z drugiej raj czarnego romantyzmu:

“Nieszczęścia Podola odcisnęły się i na jego mieszkańcach. Ludzie mają tam charakter pełen fantazji, romantyczny i poetycki. Można zaprawdę rzec, że Podole jest tym dla Polski, czym Szkocja dla Anglii. Żaden lud nie jest tak zabobonny jak podolskie chłopstwo. Cmentarze pełne są upiórów i wampirów, każdy grób na polu i każdy krzyż ma swoją legendę. Jeżeli spytasz podolskiego chłopca o zarazę, opowie ci o kobiecie w białej sukni, która przeszła tamtędy machając grobowym całunem dzierzonym w jednej ręce, a w drugiej trzymała czarną chustę — oto zaraza. Żaden z nich nie

umiera, o ile nie zapowie mu tego krzyk sowy albo skowyt psa” [R, 104].

Bardzo blisko tej wizji do Ukrainy Goszczyńskiego czy Malczewskiego, ale chyba najbliżej do Podola Maurycego Gosławskiego, z ducha osjanizmu wyrosłego poematu opisowego [zob. 10]. Jakubowski nie jest dzikim ludomanem — tę poezjorodną funkcję Podola, Wołynia, Ukrainy widzi jako efekt rozwoju wysokiej kultury duchowej i literackiej, której rozsądnikiem było, jak powiada w *Historycznym szkicu o oświacie w Polsce*, Liceum Krzemienieckie... “Czacki założył także Liceum Krzemienieckie na Wołyniu i zaopatrzył je w bogatą bibliotekę, a nauka w nim szła wedle jego postanowień [zamiarów]. Był też opiekunem owej instytucji, którą nazywał swoim dzieckiem. Stała się ona kolebką wielu młodych geniuszy i patriotów” [R, 86] [por. 29].

Konkludując: zabobon tylko wtedy jest źródłem poezji i wartości literackich, gdy opracowuje go literacko znający światową literaturę “zabobonnik” — pisarz.

Inny wymiar ukraińskości-podolskości przebija z całych *Wspomnień polskiego wygnańca*. To rzeczywiście “wygnaniec” z raju, jakim była podolska ojczyzna. Tekst i lirykę przenika tu symbolicznie wyrażana głębina więz z ziemią, sferą domu rodzinnego, ojca i nade wszystko ukochanej matki Jakubowskiego. W jakimś sensie jest on niewolnikiem wspomnień Arkadii dzieciństwa na Podolu — i to go zabija. Ta choroba duszy odsłania też jednak głębie: obraz człowieka romantycznego, który bez swej domowej ojczyzny żyć nie może... Żyłby zapewne i dostatnio w Ameryce, kochany przez uczennice, które po śmierci ufundowały nagrobek Jakubowskiemu, stojący do dziś w Northampton, ale nie jest w stanie oderwać się od, tak to nazwę, Sfery Matki:rodziny, Podola, ojczyzny. Ginie.

Ukraina Chmielnickiego

Dopiero na tym tle zrozumiały i niezaskakujący staje się *Dodatek zawierający krótką wzmiankę o Ukrainie i Podolu*. 4,5-stronicowy tekst przynosi i zmityzowany, i bezstronny obraz Ukrainy, “jednej z najpiękniejszych ziem Polski” (R, 101). Niech nas nie myli słownictwo: nie o zawłaszczenie Ukrainy do Polski tutaj chodzi [zresztą tak samo nieistniejącej, jak Ukraina w 1837 roku]. Oto otwiera się opowieść o dzikiej, rozległej przestrzeni stepowej, którą zamieszkiwali dzielni Kozacy. Jakubowski wpisuje się w mit syna wolności — Kozaka, ale zapisuje ów mit na bogatym tle faktów w miarę obiektywnie odtwarzając dzieje polsko-kozackich aliansów i wojen. Poeta wydobywa bezrozumne okrucieństwo wojen, które... wykorzystwała Rosja. Chmielnicki jest tu “wielkim generałem”, choć okrutnym, uciążliwym przez hańbę, jaką zadał mu: “Pewien Czaplicki, polski szlachcic, [co] uwiódł żonę Bohdana Chmielnickiego, przywódcy Kozaków” (R, 102).

²¹ Miejsce urodzenia Malczewskiego jest niepewne: Kniahinie lub Warszawie. Ale pewne, że dzieciństwo spędził w Kniahininie. Por. H. Gacowa, “*Maria*” i *Antoni Malczewski*. *Compendium źródłowe* [7, 178-179].

Koniec końców giną Kozacy: “Ich resztką, zniewolona i zwyrodniała, pozostała jeszcze na Ukrainie. Okrutna polityka Rosji, zawsze napastującej Polskę, zachęcała ich do powstań i grabieży” (R, 103). Ginie i Rzeczypospolita; a z nią Ukraina i Podole, kraj lat dziecinnych poety:

“Taki był los Ukrainy. O Podolu będę jeszcze mówić. Była to kolebka mego dzieciństwa, miejsce, gdzie zakwitały pierwsze kwiaty mych młodzieńczych myśli.

To uroczy, piękny, żyzny i romantyczny kraj, w dawnych czasach zwany spichlerzem Polski. Ale nie był mu pisany szczęśliwy los” [R, 104].

Narracja o Ukrainie jest prowadzona z punktu widzenia Polaka z Ukrainy, ale nie pisze on przeciw Kozakom. Przeciwnie, widać u Jakubowskiego świadomość wspólnoty losu. Jego węzeł krwi doprowadził do zagłady Podola, “kolebki mego dzieciństwa”. Apologia Chmielnickiego ma zaświadczenie w urywku większego poematu *Bunty Chmielnickiego*²². Mityczny syn wolności — Kozak — ginie wraz z mitycznym obrońcą chrześcijaństwa — Polakiem.

Trzeba pamiętać, do kogo mówi Jakubowski — do ludzi, którzy o Polsce i Ukrainie dosłownie niczego nie wiedzieli. Nawet nie mogli ich sobie wyobrazić. Mitologia ludzi wolności (Pułaski, Kościuszko) była im bliższa, dlatego Kozacy stali się tu uosobieniem wolności. Intrygujące jest to, jak w całości *The Remembrances of a Polish Exile* Jakubowski dostosowuje opis obcych realiów do amerykańskich wyobrażeń. Oto step, po którym hulają Kozacy, to prairie: *large and deserted prairies*. Przeobrażają się nazwy: Humań to *Zluman*. Z kolei rejestr Kozaków to: “bardziej regularne ciało”, czyli: *a more regular body*²³. Podziwiam Jakubowskiego za ten

wysiłek — z jednej strony opowiadania o kraju tak egzotycznym jak Ukraina, cóż dopiero o “prowin-cjach” takich, jak Wołyń, Podole, Czarnomorze. Trzeba wyobrazić sobie odległość dzielącą Amerykanów ze Wschodniego Wybrzeża (New York, Albany, Massachusetts, Auburn, Philadelphia) od Polaków i Kozaków walczących pod Boremlem, Humanem, Kamieńcem Podolskim. Trzeba docenić to, że, jak wiele wskazuje, był to jeden z pierwszych, tak obszernych, przekazów o Ukrainie w Ameryce. Przecież emigracja Ukraińców do Ameryki zaczęła się dopiero w XX wieku.

I jeszcze coś: jest to przekaz empatyczny. Dodam: Jakubowski działał jako medium transferu kulturowego w obie strony: jest też autorem wierszy *Indianin* i *Indianka* po raz pierwszy w kulturze polskiej pokazujących plemiona indiańskie Ameryki nie jako byty wyobrażone albo istoty pół-ludzkie²⁴, ale jako ludzi godnych współczucia, posiadających własną kulturę i obyczaj²⁵.

Tego współczucia nie zabrakło Podolaninowi i dla Ukraińców, i dla Polaków, nieszczęsnych nacji, które póty się zmagają, póki “ten trzeci” nie zaprowadził w ich ojczyznach “pokoju” nabrzmiałego grozą terroru i niewoli. I taką mądrość Ukraińcom i Polakom przekazał w końcówce życia ten 20-latek, syn Malczewskiego, ale i ktoś, kto dopiął się samodzielnego miejsca w polskiej, amerykańskiej, a mam nadzieję także ukraińskiej kulturze. I tylko “biedna” Rosja nie ma go za co wielbić...

LITERATURA

1. Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji “Marii”, red. H. Krukowska, Białystok 1997.
2. Ateny Wołyńskie 1805 — 1833, red. S. Makowski, W. Sobczuk, Tarnopol 2006.
3. Bracka M. Polska proza 40-80-lat XIX wieku: mit — historia — wartości, Kijów 2013.
4. Chociszewski J. Księga sybillińska o przyszłości: zbiór objaśnień, prorocत्व, przepowiedni i jasnowidzeń o różnych narodach, a szczególnie o Kościele katolickim, Polsce i Słowiańszczyźnie, [1895], reprint, Warszawa 2012.
5. Dumy podolskie za czasów panowania tureckiego przez Tymona Zaborowskiego, wstęp K. Sienkiewicz, Duma IV: Powstanie, Puławy 1830.
6. Dzieła Maurycego Mochnackiego, wydanie jedynie prawne ogłoszone z wiedzą Matki Autora, T. V, O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym, Poznań 1863.
7. Gacowa H. “Maria” i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe, wstęp J. Maciejewski, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1974.

²² O Bohdanie Chmielnickim zob. W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy* [33].

²³ Podobne zabiegi “aktualizujące” stosuje Jakubowski w całej pracy, by przybliżyć Amerykanom trudne do wytłumaczenia realia kulturowe Polski i Ukrainy. W *Polskich kochankach* lutnię zmienia na bliższą czytelnikowi amerykańskiemu gitarę [R, 90].

²⁴ O sporach o człowieczeństwo Indian: R. Gaj, *Mit i legenda w kulturze hiszpańskiej* [8].

²⁵ Wydobył ten element Julian Maślanka we *Wstępie* do edycji *Poezji* Jakubowskiego [18, XXXIII–XXXV].

8. Gaj R. Mit i legenda w kulturze hiszpańskiej, w: Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.
9. Giergielewicz M. August Antoni Jakubowski and his "Remembrances of a Polish Exile", "The Polish Review" 1971/16, nr 2.
10. Gosławski M. Podole, poema opisane w czterech częściach, w: Poezje Maurycego Gosławskiego, z przedmową L. Zienkowicza, Lipsk 1864.
11. Great Men and Women of Poland, Ed. by Stephen P. Mizwa, New York 1943.
12. Hasło "Rosienkiewicz Marcin", w: Słownik krzemieńczan 1805–1832, wstęp i opr. haseł W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2005, s. 261-262.
13. Hnatiuk W. Ukraińsko-polska prawobrzeżna literatura romantyczna. Wybór prac, red. R. Radyszewski, Kijów 2008.
14. Jakubowski A.A. Poezje, opr. J. Maślanka, Kraków 1973.
15. Jakubowski A.A. Wspomnienia polskiego wygnańca / The Remembrances of a Polish Exile, wydanie polsko-angielskie, przekład, wstęp i red. tomu J. Ławski, P. Oczko, zasady wydania Ł. Zabielski, Naukowa Seria Wydawnicza "Czarny Romantyzm", Białystok 2013.
16. Jeglińska E., Między marzeniem a rzeczywistością. Ameryka w twórczości Juliana Ursyna Niemcewicza, Poznań 2010.
17. Kałużny J. Fiktion und Geschichte. Alexander von Oppeln-Bronikowski und sein Geschichtserzählen, Poznań 1996.
18. Krzyżanowski J. Wstęp, w: A. A. Jakubowski. Syn Malczewskiego, Kraków 1930.
19. Lerski J.J. A Polish Chapter In Jacksonian America. The United States and the Polish Exiles of 1831, Madison 1958.
20. List do pułkownika Feliksa Breańskiego, w: J. Lelewel, Listy emigracyjne, opr. H. Więckowska, T. 1, Kraków 1978.
21. Ławski J. Obraz literatury polskiej na wschodzie Europy, "Naukowi zapiski", Serija "Filologiczna", nr 36, Ostróg 2013.
22. Ławski J. Siedem. O Auguście Antonim Jakubowskim, w: Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok — Warszawa 2009, s. 17–78.
23. Łubieński T. Norwid wraca do Paryża, Kraków 1989.
24. Maślanka J. Wstęp, w: A.A. Jakubowski, Poezje, opr. J. Maślanka, Kraków 1973.
25. Nowicka E. Omamienie — cudowność — afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć, Poznań 2003.
26. Opowiedziany naród. Literatura polska i niemiecka wobec nacjonalizmów XIX wieku, red. I. Surynt i M. Zybura, Wrocław 2006.
27. Pigoń S. Syn Malczewskiego, "Ruch Literacki", 1930, nr 3;
28. Polscy romantycy szkoły ukraińskiej: Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski, red. R. Radyszewski, Kijów 2009.
29. Przybylski R. Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych, Warszawa 2003.
30. Rosienkiewicz M. Wiadomość biograficzna o Jakubowskim, w: A.A. Jakubowski, Poezje, opr. J. Maślanka, Kraków 1973.
31. Rosset F. D. Triaire, Jan Potocki. Biografia, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2006.
32. Ryba J. Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego, Wrocław 1993.
33. Serczyk W.A. Historia Ukrainy, Wrocław 1990.
34. Sławkowa E. Z zagadnień typologii odmian funkcjonalnych współczesnej polszczyzny. Pomiedzy językiem naukowym a językiem artystycznym: "Pokrzywa" Aleksandra Nawareckiego, w: tejez Tekst literacki w kręgu językoznawstwa, Katowice 2012.
35. Sokalska M. Opera a dramat romantyczny: Mickiewicz, Krasieński, Słowacki, Kraków 2009.
36. Sowtys N. Pisana po polsku literatura ukraińska w kontekście fenomenu kulturowego polsko-ukraińskiego pogranicza, "Bibliotekarz Podlaski", 2013, Rocznik XIV, nr 2 (XXVII), s. 104-113.
37. Ujejski J. Antoni Malczewski (Poeta i poemat), Warszawa 1921.
38. Wardziński Z. English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808–1897, "The Polish Review", 1995, t. 40, nr 4.

Автор звертається до постаті Антонія Августи Якубовського, позашлюбного сина Антонія Мальчевського, знаменитого, хоча й передчасно померлого поета й автора щоденників. Саме щоденникам Якубовського присвячено у статті найбільше місця, оскільки автор в численних місцях згадує про Україну — з перспективи польського емігранта, хоча й англійською мовою. Це тим більше цікаво, бо Якубовський знав Україну безпосередньо і був одним з перших адептів української школи польської поезії, так званого чорного романтизму.

Ключові слова: Август Антоній Якубовський, еміграція, Сполучені Штати Америки, Україна, чорний романтизм, автор.

The author studies the figure of August Antoni Jakubowski, Antoni Malczewski's illegitimate son, prematurely dead famous poet and the author of the diaries. The main attention in the article is paid to the diaries by Jakubowski, because their author mentions many times Ukraine in English from the perspective of a Polish emigrant. It becomes more interesting the fact that Jakubowski knew Ukraine himself and was one of the first followers of Ukrainian school of Polish poetry, so-called black Romanticism.

Key words: August Antoni Jakubowski, emigration, the USA, Ukraine, black Romanticism, author.

Marek Nalepa

RELACJE OSOBOWE W SIELANCE FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO "DO JUSTYNY. TĘSKNOŚĆ NA WIOSNĘ"

Najwcześniejsza z sielanki Franciszka Karpińskiego *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* powstała przed rokiem 1765. Uchodzi za jeden z najpiękniejszych erotyków w literaturze polskiej. Pozbawiona jest jednak całkowicie atrybutów poezji miłosnej. Monolog liryczny jest tu właściwie skargą "stroskanego gospodarza", który nie potrafi wstrzelić się w rytm wiosny pobudzającej przyrodę do nowego życia. Erotyczny charakter tej skardze nadają dwa słowa wymienione w tytule: "do Justyny". Jakże reguły rządzą aluzyjnym i metaforycznym charakterem owego wiersza? — na to pytanie usiłuje odpowiedzieć autor artykułu. Jego dociekania koncentrują się przede wszystkim na wewnątrztekstowych relacjach nadawczo-odbiorczych, dotyczących komunikacji na poziomie: podmiot liryczny — adresat monologu lirycznego i autor wewnętrzny — odbiorca wirtualny.

Słowa kluczowe: sielanka, charakter wiersza, podmiot liryczny, autor, odbiorca, monolog liryczny.

Kiedyś cię ktoś spyta z boku,
A gdzież jest to dobre chłopię?
Franciszek Karpiński, *Do Justyny. O wdzięczności*

1. Według ustaleń Romana Sobola²⁶, jeden z najpiękniejszych liryków literatury polskiej powstał pod koniec studiów lwowskich Franciszka Karpińskiego²⁷, najpóźniej w 1765 roku, a więc gdy poeta miał dwadzieścia cztery lata. Starsi historycy przesuwają tę datę na 1756/1757 (Roman Pilat), 1755–1760 (Konstanty Marian Górski), twierdząc, że ów arcyerotyk został napisany przez kilkunastoletniego chłopca, ucznia jezuickiego kolegium w Stanisławowie (w l. 1750–1758). Ma on być świadectwem młodzieńczej miłości poety do Marianny Broselówny (Brösellówny, potem Poźniakowej), miłości, której początki sięgają czasu drugiego kursu filozofii w kolegium stanisławowskim. Uczucie to zaważyło na decyzjach życiowych Karpińskiego, który ostatecznie zrezygnował z przybrania zakonnego habitu ("mocniejsza natura nad wymowne przekonywania [jezuitów, MN] swoją pójść drogą wołała" [4, 41]). O szczegółach dotyczących tego związku dowiadujemy się z pamiętników spisywanych przez poetę po 1800 roku. Marianna Broselówna została tu nazwana "najpierwszą kochanką", co niekoniecznie należy rozumieć wyłącznie w aspekcie chronologicznym. Była ona sierotą po ojcu kapitanie wojsk saskich i matce z d. Turkułównie. Na Pokuciu ucho-

dziła za najpiękniejszą i najcnotliwszą pannę, a opinię tę potwierdziła w relacjach z poetą, trzymając go na dystans i zadawałając się jedynie jego platonicznymi wyznaniem i wdychaniami podczas nocnych rozmów i zabaw. Owa pokucka Laura nie pozwalała swojemu Filonowi na żadne obłapiania, przytulania czy nawet pocałunki, dlatego gdy pewnego razu z zaskoczenia złożył pocałunek na jej białych piersiach otrzymał surową karę, wprawdzie nie tak surową jak major Płut, który "szerokim całusem w blade ramię klasnął" Telimenę (*Pan Tadeusz*, ks. IX, w. 299), ale dotkliwą. Panna przez dwa tygodnie nie odzywała się do niego.

Niewykluczone, że sprzeczka, do jakiej doszło pod jaworem, przy wschodzących zorzach i drugim pianiu koguta, przedstawiona przez poetę w sielance *Laura i Filon*, nawiązuje do wspomnianej w pamiętnikach nocnej zwady między kochankami. Osiemnastoletnia Laura miała za złe Filonowi, że za dużo sobie pozwala w czasie schadzki:

Ty mię daleko ściskasz goręcej,
A jam cię tylko dotknęła;
Nie przeto, Filon, kochasz mnie więcej:
Miłość mi siły odjęła [6, 47–48].

Filon jednak jest nieubłagany i domaga się dowodów uczucia, twierdząc, że przyjazne spojrzenie, czułe słówka i rozmowy to za mało: "taka miłość niecała":

²⁶ Zob. np. *Przypisy* w: F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* [4, 216 (przypis 12)].

²⁷ Odbiwał je w latach 1758–1765.

*Lauro! coś dotąd dla mnie świadczyła,
Jeszcze dowodzi to mało,
Że mię tak kochasz, jakieś mówiła:
Jeszcze mi prosić zostało [6, 48].*

Owa "niewinna miłość" między Karpińskim a Broselówną trwała kilka lat. Inicjatorem jej zerwania był zapewne sam poeta, który spodziewał się, że ich związek nabierze pełniejszych kształtów i nie będzie sprowadzał się jedynie do tkliwych rozmów. Twierdzi co prawda w swych pamiętnikach, że "Długo się można kochać, ale długim głodem, nie nasyceniem się" [4, 42], przyjmując poniekąd stanowisko swojej kochanki, ale gdy tylko na horyzoncie pojawił się konkurent w staraniach o względy Broselówny, uznał to za wymienitą okazję do wycofania się z niesatysfakcjonującego go związku. Oczywiście chciał usunąć się z życia "najpierwszej kochanki" z twarzą, więc wymyślił historyjkę o szlachetnym gościu, rozsądku życiowym i altruizmie. Poradził jej mianowicie, aby wyszła za mąż za rywala, co zapewni jej spokojne i dostatnie życie, a nie tułaczkę, biedę, niepewność, na które byłaby skazana w małżeństwie z ubogim poetą, którego ojciec zaledwie dzierżawił kilka wiosek. Skończyło się na żalach, szlochach, szarpaninie pożegnalnej, ale stało się zgodnie z życzeniem Karpińskiego. Panna wyszła ostatecznie za mąż za Poźniaka, a Karpiński po skończeniu drugiego kursu filozofii w kolegium stanisławowskim, wyjechał do Lwowa, aby w tamtejszej akademii "słuchać teologii".

Jeśli przyjąć propozycję Romana Sobola i Teresy Kostkiewiczowej o lwowskiej proveniencji wiersza *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*, wnosić można, że pomimo zaaranżowanego zdrowym rozsądkiem, może też po trosze wyrachowaniem i wygodą rozstania z "najpiękniejszą i najcnotliwszą panną na Pokuciu", Karpiński przynajmniej przez kilka lat nie potrafił o niej zapomnieć. "Ona to jest moja Justyna, do której tę najpierwszą z moich sielanek, *Tęskność na wiosnę do Justyny*, napisałem i która pod tym imieniem tyle razy potem wspominałem" [4, 42] — czytamy w pamiętnikach. Nieco dalej wyjaśnia, że owo "tyle razy" to zaledwie trzy wiersze (poza wspomnianą sielanką, napisaną jeszcze w "szkołach") jeszcze "ze dwa" [4, 80]. Pomimo owego wyraźnego "spuszczenia z tonu" w ocenie Broselówny, należy jej się absolutne pierwszeństwo zarówno w miłości jak i twórczości młodzieńczej Karpińskiego. Po prawie czterdziestu latach od rozstania zapytywał w przedświątecznym liście z 23 grudnia 1804 roku wysłanym do trzeciej Justyny (Franciszki Puzyniny z d. Koziebrodzkiej) o losy pierwszej, wyjaśniając, iż ma "interes wiedzenia [się] o życiu, sytuacji i losie jej w małżeństwie" [8].

Na początku 1780 roku we Lwowie w oficynie Kazimierza Szlichtyna ukazał się debiutancki zbiorek *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne*, zawierający 46 wierszy, podzielonych na *Sielanki* (erotyki) (20) i *Różne wiersze* (26), oraz dwa krótkie utwory pisane prozą: *Przykład uczynności dla bliźniego* i *Przykład*

religii. Poeta zadedykował go księciu Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu, który zaprosił go do Warszawy i zaofiarował funkcję sekretarza do interesów politycznych w Pałacu Błękitnym. W zbiorce znalazł się ów wiersz do Justyny, równie ważny w dorobku Karpińskiego jak debiutancki hymn "Czego chcesz od nas, Panie" Kochanowskiego, wśród sielanek. Był potem po wielokroć przedrukowywany, zarówno w tomikach, wyborach, zbiorach autorskich, jak i w różnych antologiach. Jeszcze za życia poety przetłumaczono go na język czeski (1797) i francuski (1792).

Wkrótce po przybyciu do Warszawy (1780), kierując się imieniem adresatki jego erotyków zgromadzonych w omawianym zbiorze, Karpiński zyskał sobie miano "kochanka Justyny", a pierwszym, który "przyprawił mu taką gębę" był król Stanisław August Poniatowski.

2.



*Już tyle razy słońce wracało
I blaskiem swoim dzień szczyści;
A memu światłu cóż to się stało,
Że mi dotychczas nie świeści?*

*Już się i zboże do góry wzbilo,
I ledwie nie kłos chce wydać;
Całe się pole zazieleniło;
Mojej pszenicy nie widać!*

*Już słowik w sadzie zaczął swe pieśni,
Gaj mu się cały odzywa;
Kłóć powietrze ptaszkowe leśni;
A mój mi ptaszek nie śpiewa!*

*Już tyle kwiatów ziemia wydała
Po onegdajszej powodzi;
W różne się barwy łąka przybrała;
A mój mi kwiatek nie schodzi!*

*O wiosno! Pókiż będę cię prosił,
Gospodarz zewsząd stroskany?
Jużem dość ziemię łzami urosił:
Wróc mi urodzaj kochany! [6, 31]*

Zatrzymajmy się na początek nad samym monologiem lirycznym, zapominając na chwilę o tytule wiersza. Wypowiada go "gospodarz zewsząd stroskany" (tak siebie określa), zmartwiony tym, co zastaje na swoich włościach w czasie wiosennego spaceru, być może pierwszego (kwietniowego, majowego — wtedy powracają słowiki). Tym samym czytelnik zaraz na wstępie jego skarg wrzucony

zostaje w krąg zagadnień poezji ziemiańskiej, której tradycja sięga drugiej połowy XVI wieku [3]. Mamy tu jednak do czynienia nie tyle z “wieśniami wczasami i pożytki”, do których nas przyzwyczaił Jan Kochanowski, Mikołaj Rej i inni poeci tego nurtu, ile z pomijanym przez nich (z drobnymi wyjątkami, np. *Modlitwa o deszcz*) kontekstem utrapień i niedostatków gospodarczych. Eksplicacja skarg dotyczy czterech stałych elementów codzienności wiejskiej wyznaczonych porą roku: “wędrowki” słońca nad widnokrzem (coraz dłuższy dzień), zieleniejących się traw zboża ozimego, szczególnie szlachetnej pszenicy, coraz bardziej dających osobie znać ptaków, zwłaszcza rozśpiewanego słowika, który zdążył już zapomnieć o długim i męczącym powrocie z Afryki, oraz łąk okrywających się różnokolorowym kwieciami. Uwaga podmiotu lirycznego skierowana jest na te właśnie aspekty budzącej się do życia przyrody. Ewokuje one różne wrażenia zmysłowe: wzroku, słuchu i powonienia. “Stroskany gospodarz” nie cieszy się jednak wiosną, która tchnęła w przyrodę nowego ducha, i obdarowuje wszystkich i wszystko wokół radością, beztrudną i wyzwoloną z okowów mrozu biologizmem. Skąd więc smutek owego rolnika, który nie potrafi dostosować się do rytmów natury? Powodów może być kilka:

a. Niedostatecznie dopełnił obowiązki rolnicze jesienią albo zbyt późno obudził się z zimowego letargu i zaniedbał to wszystko, o czym pamiętali inni gospodarze.

b. Jest życiowym nieudacznikiem, który wiecznie rozczula się nad sobą. Skoro w swej skardze mówi o **wielokrotnym** powrocie słońca i **kilkakrotnym** okryciu się łąki kwiatami, to możemy stąd wnosić, że podobne przykrości doświadczały go już wcześniej.

c. “Stroskany gospodarz” to tak naprawdę zazdrosny (po trosze zawistny) “chłop”, który nie potrafi uwolnić się od porównywania stanu swoich włości z sąsiadującymi. Skutki tych konfrontacji są dla niego opłakane.

d. Cięży nad nim od pewnego czasu fatum, którego nie rozumie; a przecież kiedyś było lepiej, stąd żarliwa prośba w ostatniej zwrotce o powrót “ukochanego urodzaju”.

Jak podkreśla Bożena Mazurkova, “Niczym w staropolskiej poezji ziemiańskiej podmiot liryczny głosem <<stroskanego gospodarza>> kieruje do wiosny prośbę: <<Jużem dość ziemię łzami urosił, / Wróc mi urodzaj kochany!>>. To wezwanie wzmacnia osobisty charakter pośrednio wyrażonego wyznania, które wprawdzie utrzymane jest w intymnej tonacji, ale zupełnie pozbawione erotycznych szczegółów” [12, hasło: *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*]. Można by rzecz ująć jeszcze dobitniej, w monologu lirycznym wiersza Karpińskiego w ogóle brakuje jakichkolwiek atrybutów liryki miłosnej.

3. W swoich pamiętnikach Karpiński podaje wersję tytułu sielanki, odbiegając nieco od tej, która pojawiła w tomikach jego wierszy i obowiązuje do

dzisiaj. Brzmi ona: *Tęskność na wiosnę do Justyny*. Pierwszy człon nazwy wciąż nawiązuje do ekspi-kowanej treści monologu lirycznego. “Tęskność na wiosnę” “stroskanego gospodarza” to pragnienie dobrych plonów (“urodzaju kochanego”; “nadziei oraczów”, jak pisał Kochanowski) i wejścia w rytm w radosny rytm budzenia się do życia. **Całą tą konstrukcją tematyczno-genologiczną zamieniają dwa słowa określające adresata skargi: “do Justyny”**. Imię to większość współczesnych poradników onoma-stycznie-magicznych, numerologicznych, astrologicznych łączy z wiosną i cechami, które się jej przypisuje, a więc żywotnością, pomysłowością, chłonnością, ruchliwością, entuzjazmem. Justyna w kontaktach z mężczyznami zachowuje się na początku ostrożnie i z dużym dystansem; musi dużo czasu minąć, aby się otworzyła i zwierzyła ze swoich uczuć. Patronują jej zwiastuny wiosny, m. in. jaskółka i fiołek. Jak z tego wynika, lepszego imienia na adresatkę swojego erotyku Karpiński nie mógł znaleźć, choć zapewne obce mu były jakiegokolwiek dywagacje i spekulacje etymologiczne tego typu. Obecność wyrażenia “do Justyny” przemyconego na końcu tytułu wiersza zmienia radykalnie jego charakter i wymowę, ukierunkowując jego lekturę na treści miłosne. Monolog stroskanego gospodarza przeobraża się jakby za pociąg-nięciem magicznej różdżki w wyznanie o dużym ładunku uczuć, motywowane niedawnym pożeg-naniem i związaną z nim niezagojoną jeszcze raną tęsknoty (“wróc mi urodzaj kochany”). Tym samym treść monologu lirycznego w kontekście adresu “do Justyny” nabiera innych niż ekspi-kowane znaczeń; z prostej skargi rolnika wrzucone zostaje w sieć meta-for, symboli, sugestii i aluzji. Brzmiące jednoznacznie na poziomie monologu “ja” lirycznego słowa zostają zągęszczone znaczeniowo w wyznaniu miłosnym. W efekcie otrzymujemy dwa szeregi odpowiadają-cych sobie pojęć przynależących do różnych kon-tekstów nadawczo-odbiorczych i znaczeniowych, np. gospodarz — kochanek, wiosna — Justyna, urodzaj kochany — miłość, słońce — siły witalne, słowik — natchnienie, zieleń — nadzieja, zboże — płodność etc. [7, hasła: *Kwiat, Ptak, Zboże, Zieleń*]. Skojarzenia te jednak można także szeregować koncentrycznie wokół wyłącznie Justyny: światło — blask oczu, śpiew słowika — głos ukochanej, łąka pokryta kwiatami — barwna suknia, pszenica — “najpiękniejsza i naj-notliwsza panna na Pokuciu”; pszenica wśród innych zbóż etc. Ale odwrotnie też, transformacja znaczeń czyni mniej skomplikowaną niż w przypadku “stro-skanego rolnika” osobę nadawcy miłosnej skargi. Rolnik może być zazdrosny, może leniwy, może nie-udaczny; kochanek jest przede wszystkim czuły, dla-tego w swej skardze prezentuje subiektywny punkt widzenia zogniskowany na bolesnej stracie obiektu uczuć. Niekoniecznie jednak mamy do czynienia z odrębnymi bytami przyporządkowanymi dwóm różnym komunikatom. Istnieje wszakże możliwość, iż rolnik i kochanek to ta sama osoba. Obserwacja

przyrody na wiosnę wywołuje w nim smutne przypomnienia pożegnania z Justyną. Dalsze paralele to już tylko konsekwencja owego skojarzenia. I dla rolnika, i dla kochanka, czy raczej dla rolnika i kochanka w jednej osobie natura nie jest rzeczywistością poddawaną obiektywnej obserwacji. Jak podkreśla bowiem Teresa Kostkiewiczowa, w poezji sentymentalnej “zwraca ona uwagę nie ze względu na przynależne jej cechy i walory, ale przede wszystkim ze względu na wartość, jaką ma dla obserwatora: na rolę wywołania w nim określonych doznań i emocji” [9, s. 230]. W wierszu Karpińskiego ów czuły i osobisty punkt widzenia zostaje zasygnalizowany częstym użyciem zaimków: *mój, mi, mojej*, słownictwem nacechowanym emocjonalnie: *tęskność, stroskany, łzami, kochany*, zastosowaniem kontrastu w budowie czterech pierwszych strof, uczuciowa retoryka i składnia, partykuła ograniczająca *już*, która nie pojawia się jedynie w ostatniej strofie, wyrażająca zniecierpliwienia. W konsekwencji funkcje komunikatu poetyckiego sprowadzają się tu przede wszystkim do emotywniej, zogniskowanej na adresacie (wiosna, Justyna), oraz magicznej, której celem jest pragnienie powrotu do minionego stanu rzeczy (“wróć mi urodzaj kochany”) lub też spowodowanie, aby nieobecna, pożegnana Justyna, stała się rzeczywistym odbiorcą konatywnego wyznania.

Konsekwencje podziałów komunikacyjnych ze względu na adresata (wiosna, Justyna) dotyczą również typu wypowiedzi. W przypadku monologu lirycznego mamy do czynienia z liryką osobistą; “gospodarz stroskany” wymienia swoje wiosenne niepokoje. Inaczej ma się sprawa, jeśli uwzględnimy nadawcę i adresata całego utworu. Kochanek swoje tęsknoty miłosne wypowiada z perspektywy rolnika, który nie potrafi cieszyć się wiosną, a więc w tym przypadku mamy do czynienia z liryką maski. Nie wyraża więc swoich uczuć bezpośrednio. W wierszu Karpińskiego nie znajdziemy atrybutów charakterystycznych dla poezji miłosnej, natomiast mamy do czynienia z przekierkowaniem na typ lektury miłosnej za pomocą wyrażenia “do Justyny”. Kluczem odczytania wiersza jest więc jego tytuł, którego pierwszy człon “tęskność na wiosnę” zapowiada tematykę monologu lirycznego, natomiast drugi “do Justyny” stanowi instruktaż jego odczytania.

Podobny chwyt zastosował Daniel Naborowski w “kolędzie” *Cień przypisany Ks. J.M. Januszowi Radziwiłłowi, podczaszemu naonczas W. Ks. L. A. 1607*, który jest komentarzem do sytuacji osobistej księcia, a jakiej się znalazł po przegranej bitwie z wojskami królewskimi pod Guzowem. W jej wyniku został odsunięty od czynnego życia publicznego, co wiązało się też z koniecznością opuszczenia kraju. Tyle że w wierszu nie ma ani jednej bezpośredniej uwagi o tych dramatycznych dla księcia wydarzeniach. Cały tok wywodu sprowadza się do konsolacyjnej perswazji, iż życie ludzkie, podobnie jak wszystko w przyrodzie, podlega nieubłaganym prawom oscyływania między światłem i cieniem. Nad monologiem więc, w

którym przypomniano różne przykłady tego prawa, unosi się “cień” wydarzeń z lata 1607 roku.

Jako przykład podobnego uwikłania monologu lirycznego w sieć wieloznaczności i różnych możliwych odczytań można podać także żydowską *Pieśń nad Pieśniami* albo też *Gadkę trzynastą* Jana Andrzeja Morsztyna.

W wierszu Karpińskiego prostota towarzyszy kunsztowności kompozycyjnej. Większość badaczy jest zgodna co do tego, że poeta inspirował się pieśniami ludowymi, gdzie powtórzenia, paralelizmy składniowe, refreniczność są cechami dystyngtywnymi stosowanej w nich strofiki i wersyfikacji. Stałym składnikiem twórczości ludowej jest też ekwiwalentyzacja przeżyć wewnętrznych za pomocą zjawisk przyrody. Dokonuje się ona jednak na zasadach zgodności, podczas gdy u Karpińskiego mamy raczej do czynienia z kontrastem i wykluczeniem. Niezgodność w pieśniach ludowych pojawia się zazwyczaj w apelach o zmianę stanu rzeczy, w apostrofach życzeniowych i określa zakres niepożądanych zachowań adresata/adresatki, odbiegających od norm przyrodniczych. Przeżycia wewnętrzne natomiast mają potwierdzenie w naturze na zasadzie analogii, prawa powszechnego czy wręcz powiernictwa, co stanie się częstym motywem w liryce romantycznej.

Karpiński zbudował swa pieśń za pomocą precyzyjnie i konsekwentnie zastosowanej metody paralelnego zestawienia obrazów wiosennej przyrody i kontrastujących z nimi intymnych przeżyć i wzruszeń bohatera lirycznego. Bardzo to prawdopodobne, że rolę wzorca dla takiej właśnie konstrukcji tekstu spełniła ludowa pieśń miłosna, znana poecie z hołoskowskiego dworku zarówno w kształcie autentycznym, jak też za pośrednictwem stylizacji folklorystycznych wprowadzonych do środowiska drobnoszlacheckiego przez staropolskich autorów i redaktorów zbiorów popularnych pieśni erotycznych, owych “pieśni — tańców i padwanów”. W ten sposób pieśń wiosenna do Justyny (najwcześniejszy utwór w całym cyklu sielankowym) inaugurowałby ważny i nasilający się nieustannie w twórczości Karpińskiego nurt folklorystyczny, który swój szczyt osiągnie po roku 1780 [14, XVII].

4. Sielanka Franciszka Karpińskiego posiada dobrze zarysowane relacje osobowe (nadawczo-odbiorcze), gdy idzie o aranżację sytuacji komunikacyjnej w wierszu²⁸. Na poziomie monologu lirycznego są nimi gospodarz i upersonifikowana wiosna. Relacja ta zostaje wchłonięta przez strukturę wyższą, którą jest cały utwór, a więc w naszym przypadku monolog liryczny i tytuł. Na jego nadawcę (podmiot utworu, autor wewnętrzny, podmiot czynności

²⁸ Zob. Henryk Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich* [10]; Edward Balcerzan, *Perspektywy poetyki odbioru* [1]; Aleksandra Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [13]; Michał Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego* [2].

twórczych, gospodarz utworu, nazwa oznaczająca autora) wykreowany został stęskniony kochanek (nie jest postacią przedstawioną w wierszu,) zwracający się w myślach do nieobecnej przy nim, pożegnanej niedawno dziewczyny o imieniu Justyna. Jest ona poniekąd odbiorcą wirtualnym wiersza; “wyprzedza bowiem pojawienie się czytelnika faktycznego, [...] powstaje w świadomości autora, istniejąc następnie w utworze jako hipoteza idealnego czytelnika” [11]. Z dwóch możliwych aspektów odbiorcy wirtualnego: przedstawionego i implikowanego, Justyna należy do tej pierwszej kategorii. Jest uobecniona w tekście poprzez zastosowane w tytule utworu wyrażenie. Ponieważ zaś tematyzacja na poziomie monologu lirycznego i całego utworu różni się od siebie, ważniejsza jest ostatecznie ta z poziomu wyższego przybierająca postać wyznania miłosnego.

Gdy zaś idzie o relacje zewnętrznotekstowe, mamy tu do czynienia z sielanką czułą, której nadawca, pozbawiony realnej ludzkiej egzystencji, manifestuje swą obecność jedynie w określonej funkcji. Autor podejmujący rolę wynikającą z wejścia w przebieg procesu twórczego jest dysponentem reguł poetyki sentymentalnej, w przypadku Karpińskiego wręcz prawodawcą, określającym kompetencje i dyspozycje poety czulego. Przypomnijmy jedną z nich:

W rzeczy, w której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz [...]. Na to obracaj całą moc twoją, niekoniecznie co przez pewny słów układ pięknym tylko, ale co czułym jest. Wejdz pierwej zawsze, ile możliwości w serce twoje, radź go się i słuchaj; a dopiero, co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy. Oto najmocniejsza sprzężyna sztuki [5, 213. Zob. też: 9, 217–239].

<i>poziom komunikacji</i>	<i>nadawca</i>	<i>odbiorca</i>	<i>komunikat</i>
<i>wewnątrztekstowy</i>	<i>mówiący bohater</i>	<i>słuchający bohater</i>	<i>dialog</i>
	<i>podmiot liryczny</i>	<i>adresat monologu lirycznego</i>	<i>monolog liryczny</i>
	<i>podmiot utworu (autor wewnętrzny)</i>	<i>odbiorca wirtualny</i>	<i>cały utwór</i>
<i>zewnątrztekstowy</i>	<i>nadawca utworu (podmiot czynności twórczych, dysponent reguł)</i>	<i>odbiorca idealny (projektowany, adekwatny)</i>	<i>konwencja</i>
	<i>autor konkretny</i>	<i>odbiorca konkretny</i>	<i>biografia</i>

<i>poziom komunikacji</i>	<i>nadawca</i>	<i>odbiorca</i>	<i>komunikat</i>
<i>wewnątrztekstowy</i>	<i>mówiący bohater</i>	<i>słuchający bohater</i>	<i>dialog</i>
	<i>“gospodarz zewsząd stroskany”</i>	<i>wiosna</i>	<i>monolog liryczny</i>
	<i>“[kochanek] zewsząd stroskany”</i>	<i>Justyna</i>	<i>cały utwór</i>
<i>zewnątrztekstowy</i>	<i>twórca sentymentalny, kierujący się dyrektywą stosowania trzech zasad: “pojęcie rzeczy, czułe serce, piękne wzory”</i>	<i>czytelnik “czuły” lub potrafiący zrekonstruować proces twórczy i historyczne (czyli nadane w momencie tworzenia) znaczenie wiersza dzieł</i>	<i>Konwencja sentymentalna</i>
	<i>Franciszek Karpiński</i>	<i>Marianna Broselówna²⁹</i>	<i>epizod miłosny i rozstanie (okres nauki poety w Stanisławowie i we Lwowie)</i>



²⁹ Lub taki czytelnik, który w przeciwieństwie do “odbiorcy idealnego”, ujawnia nieograniczoną wielość znaczeń nowych lub odmienionych, zależnie od tego, w kontekście jakich zespołów reguł utwór zostanie odczytany.

LITERATURA

1. Balcerzan E. Perspektywy poetyki odbioru, w: Problemy socjologii literatury, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław, 1971.
2. Głowiński M. Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego [w:] Studia z teorii i historii poezji, pod red. Michała Głowińskiego, Wrocław, 1967.
3. Grzeszczuk St. Ideały ziemiańskie w literaturze staropolskiej w: tenże, Materiały do studiowania literatury staropolskiej, cz. 1, Rzeszów, 1986.
4. Karpiński F. Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem, oprac. Roman Sobol, Warszawa, 1987.
5. Karpiński F. O wymowie w prozie albo wierszu, w: Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa, 1993.
6. Karpiński F. Wiersze wybrane, wybrał i wstępem poprzedził Jan Kott, Warszawa, 1966.
7. Kopaliński Wł. Słowniki: Słowik symboli, t. 6, Warszawa, 2007 (hasła: Kwiat, Ptak, Zboże, Zielen).
8. Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763-1825, zebrał i do druku przygotował Tadeusz Mikulski, komentarz oprac. Roman Sobol, Wrocław, 1958.
9. Kostkiewiczowa T. Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia, Warszawa 1979.
10. Markiewicz H. Odbiór i odbiorca w badaniach literackich, w: tenże, Wymiary dzieła literackiego, Kraków 1984;
11. Mazur P. Odbiorca w utworze literackim (Co utwór literacki “robi” z czytelnikiem? Jak steruje reakcjami czytelniczym?), “Serwis Humanistyczny ‘Hamlet’”, data dostępu: 22 stycznia 2014: <http://www.hamlet.edu.pl/shi/varia/?id=mazur>.
12. Mazurkowa B. Leksykon przypomnień Literatura polskiego oświecenia, Warszawa, 2002 (hasło: Do Justyny. Tęskność na wiosnę).
13. Okopień-Sławińska A., Relacje osobowe w literackiej komunikacji, w: Problemy socjologii literatury, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław, 1971;
14. Sobol R. Posłowie, w: F. Karpiński, Zabawki wierszem i prozą, t. 1, Warszawa, 1782 (reprodukcja pierwodruku, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1981).

Перша з ідилій Франциска Карпинського «До Юстини. Весняне бажання» [Do Justyny. Tęskność na wiosnę] виникла перед 1765 роком і вважається одним з кращих еротичних віршів у польській літературі. Однак вона позбавлена повністю ознак любовної лірики. Ліричний монолог є скаргою «стурбованого хазяїна», котрий не може увійти в ритм весни, яка пробуджує природу до нового життя. Любовний характер цієї скарзі надають два заголовних слова: «до Юстини». Які правила керують натяками та метафорикою цього вірша? На це запитання намагається відповісти автор статті. Його увага зосереджена насамперед на внутрішньотекстових стосунках адресанта й адресата на рівнях: ліричний суб'єкт — адресат ліричного монолога та внутрішній автор — уявний отримувач.

Ключові слова: ідилія, характер вірша, ліричний суб'єкт, автор, адресат, ліричний монолог.

The first idyll by Franciszek Karpiński “To Justyna. Springtime yearning” (“Do Justyny. Tęskność na wiosnę”) was written before 1765. Although the verse is regarded as one of the most beautiful erotic poems in Polish literature, it is almost completely deprived of textual features typical for love poetry. Lyrical monologue is in fact a complaint of a “worried farmer”, who is not able to follow the agricultural rhythm of environmental changes that stimulate springtime regrowth of nature. Only two words included in the title “To Justyna” implemented to indicate the female addressee of the verse, provide the whole poem with its erotic character. Thus the article discusses the issue: what are the rules that govern the allusive and metaphorical character of the poem? In order to answer this question the author of the article focuses most of all on a variety of intertextual sender - receiver relations referring to the communication level: lyrical subject — addressee of lyrical monologue and internal author — alleged recipient.

Key words: idyll, nature of the poem, lyrical subject, author, recipient, lyrical monologue.

CERKIEW W HAJNÓWCE. TRADYCJA I MODERNIZM

We współczesnej architekturze cerkiewnej w Polsce dostrzec można dwa nurty: współczesny i historyzujący. W artykule ukazano wyrazisty przykład obiektu pierwszego nurtu - cerkiew Świętej Trójcy w Hajnówce, zaprojektowaną w latach siedemdziesiątych przez profesora Aleksandra Grygorowicza. W obiekcie tym zastosowano modernistyczną transpozycję tradycyjnego dla tego rodzaju architektury układu krzyżowo-kopułowego.

Słowa kluczowe: architektura cerkiewna, tradycja, modernizm, układ krzyżowo-kopułowy, cerkiew, obiekt.

Wstęp

Architektoniczna tradycja cerkiewna w naszym kręgu kulturowym przejawia się przede wszystkim w bizantyńskim układzie krzyżowo-kopułowym lub jego ruskiej transpozycji (w ich dwu podstawowych odmianach — na planie krzyżowym lub prostokątnym, cztero- lub sześciosłupowym). Elementy budujące ten układ to plan, kolebki, pendentywy, bęben, kopuła oraz apsyda. Oczywiście na terenie Polski obecne też były wzorce regionalne, wypracowane na łemkowszczyźnie, bojkowszczyźnie i huculszczyźnie, a także pewne układy lokalne rozwinięte na białostoczczyźnie. Niekiedy powstawały też pseudobizantyńskie i pseudostaroruskie formy cerkwi zaczerpnięte z katalogu carskiego architekta Konstantego Thona.

Część świątyń jest związana z tradycjami krzyżowo-kopułowymi w stopniu silnym lub nieco luźniejszym — tworzą one pewien historyzujący nurt. Część ma formy zupełnie współczesne, tworzą one nurt współczesny [4]. Nurty te rozwijają się równoległe, raczej nie można mówić o godzeniu tradycji i nowoczesności, pomimo obecności wątku (czy wręcz postulatu) takiego kompromisu w literaturze przedmiotu [1, 72–74; 2, 45–46]. Obiekty, w których udało się zastosować ten postulat są wyjątkami. Przykładem takiego wyjątku jest cerkiew Świętej Trójcy w Hajnówce (1973-1992), zaprojektowana przez profesora Aleksandra Grygorowicza. Celem opracowania jest wykazanie, że integralna forma hajnowskiego obiektu jest zupełnie współczesna, w tym wypadku modernistyczna, a jednocześnie jest głęboko wpisana w architektoniczną tradycję chrześcijańskiego wschodu.

Cerkiew Świętej Trójcy w Hajnówce

Etap badań terenowych został poprzedzony analizą literatury pod kątem historycznego rozwoju form architektonicznych chrześcijańskiego wschodu. Badania obiektu dokonano dokumentując jego formę metodami rysunkowymi i fotograficznymi, a zebrany w ten sposób materiał poddano krytycznej analizie.

Cerkiew Świętej Trójcy w Hajnówce jest obiektem dużym, o zdecydowanej, awangardowej, wyrazistej formie [zob. 3]. Plan świątyni opiera się na transpozycji bizantyńskiej tradycji krzyżowo-kopułowej, na jej czterosłupowej wersji z krzyżem wpisanym (rys. 1). Świątynia zaprojektowana została w

oparciu o układ krzyżowo-kopułowy, a właściwie o jego nowatorską interpretację. Rozwiązana została na nieregularnym, asymetrycznym planie, wpisującym się w pewnym przybliżeniu w prostokąt, z dołożoną w zachodniej części wolnostojącą dzwonnica, której podkowiasty plan związany jest jednak organicznie z rzutem zasadniczej części świątyni. Pośrodku obiektu zaprojektowano cztery masywne słupy. Już w tych elementach odczytać można inspirację tradycyjnym układem krzyżowo-kopułowym. W planie przy prezbiterium zaznaczono krzywoliniowy rodzaj apsydy (kształt zbliżony do fragmentu okręgu). Jest ona słabo zaakcentowana, ale jednak czytelna. Dwa z czterech środkowych słupów stykają się z prostoliniowymi ścianami wewnętrznymi, dwa pozostałe są wolnostojące. Poza tym ściany kształtowane są nieregularnymi liniami krzywymi i łamanymi, tworząc bardzo swobodny plan. A zatem układ ścian nie został uzależniony od usytuowania słupów. W takiej konwencji planu nie zdeterminowanego regularnym rozstawem słupów, a raczej luźno kształtowanego w nawiązaniu do tych elementów konstrukcyjnych dostrzec można silne inspiracje modernizmem. Nieregularny plan jest bogaty w drobnoskalowe rozwiązania szczegółowe. Dodatkowa para słupów nie stanowiąca konkurencji dla czterech głównych podpór, nieregularnie usytuowane mniejsze podpory, ośmiokątne baptysterium, czy zbliżony do kwadratu, miękko rysowany ofiarnik, nieregularne kształty wejść bocznych tworzą dość urozmaicony układ, jednak z wyraźnie czytelną, dominującą, czterosłupową formą krzyżową. Plan narysowany w luźny, swobodny sposób, wręcz z pewną dezynwolturą stanowi jednocześnie nawiązanie do planu modernistycznej kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp Le Corbusiera.

Budynek przekryto przy użyciu współczesnej konstrukcji — łupinowej powłoki żelbetowej, opartej na ścianach zewnętrznych i słupach. Powłoka ta ponad głównymi osiami świątyni tworzy paraboliczne kolebki, a w ich skrzyżowaniu usytuowano wysoki stożek, oparty na czterech słupach. Przejście od kwadratowego planu, wyznaczonego przez słupy, do kołowego planu podstawy stożka wykonstruowane zostało za pomocą wydłużonych, parabolicznych pendentywów. Elementy te stanowią kontynuację zasygnalizowanego planem układu krzyżowo-kopułowego. Te zbliżone do kształtów geometrycznych

formy przekrycia połączone są płynnie w miękkiej, niegeometryczny sposób [4]. Łupinowa powierzchnia w ekspresyjny sposób przekrywa też pastoforia, a zwłaszcza przestrzeń nad ofiarnikiem oraz tworzy dodatkową, mniejszą stożkową kopułę nad baptysterium. Wydatne, choć nieregularne wysunięcie brzołów łupiny poza obrys ścian zewnętrznych dodatkowo podkreśla dominujący charakter przekrycia. Bryła, podobnie jak rzut jest rozrzeźbiona i bogata w rozwiązania szczegółowe: schody, słupy, rampę przed wejściem, przedsionek przekryty łupiną, podjazd dla niepełnosprawnych. Forma przekrycia nasuwa skojarzenie z miękką tkaniną, opadłą na bryłę świątyni. Oparcie powłoki na słupach, a także luźny sposób jej kształtowania również wskazuje na związki bryły z modernizmem. Forma dzwonnicy (rys. 2) zdradza inspirację wspomnianą kaplicą Notre Dame du Haut w Ronchamp Le Corbusiera. Wszystko to zdaje się potwierdzać modernistyczny kod kulturowy, którym posłużył się autor cerkwi. Krzywoliniowa forma górnej części właściwie przenosi istotne treści symboliczne (tradycyjnie oznacza świat duchowy) i odpowiednio ustawia akustykę. Jej zewnętrzna forma jednak jasno określa współczesną proveniencję świątyni.

Połączenie cerkwi przejściem na wysokości chóru z dzwonnica pozwoliło wyznaczyć przed głównym wejściem rodzaj placu, podkreślonego żelbetonową płytą o płynnej linii planu. Wejście zostało lekko nakierowane ku północnej stronie świątyni, ponieważ od zachodu działka nie sąsiaduje z ulicą. Wygenerowany w ten sposób skos został włączony w kompozycję świątyni w formie zręcznego przełamania jej osi głównej, wpisujące się w luźną konwencję kształtowania planu.

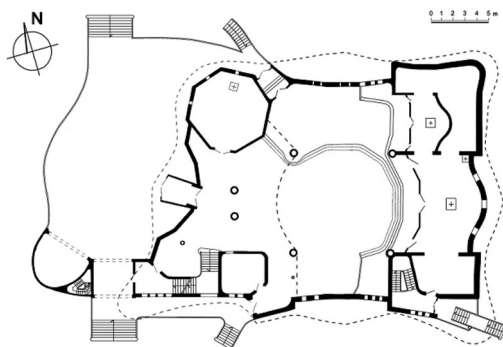
Można zauważyć pewne pokrewieństwo formy hajnowskiej świątyni z budowaną znacznie później (od 2000 roku) cerkwią świętego Jerzego w Białymstoku, autorstwa Jerzego Uścińowicza. Jest ona również inspirowana układem krzyżowo-kopułowym oraz posiada stożkową kopułę.

Asymetryczne elewacje cerkwi Świętej Trójcy w Hajnówce są swobodnie skomponowane. Odczytujemy w nich jednak, podobnie jak w całej

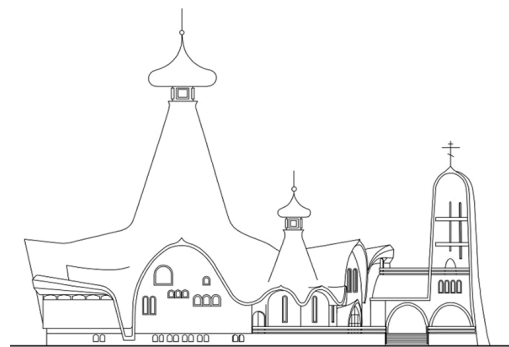


Rys. 2. Hajnówka. Cerkiew Świętej Trójcy. Dzwonnica (fot. Krzysztof Woźniak)

bryle, wyraźnie modernizujące tendencje. Kształty okien, z tradycyjnym półkolistym zwieńczeniem zostały jednak użyte w różnych wariantach i usytuowane w luźny, swobodny sposób. Takie rozwiązanie formy wymienionej wcześniej dzwonnicy, jak i pochylni-podjazdu dla niepełnosprawnych, podobnie jak dynamiczna, krzywokreślna forma dachu i rzeźbiarski wyraz plastyczny całego obiektu są wyraźnie modernistyczne. Nasuwa to na myśl inspirację wymienioną już kaplicą w Ronchamp. Podobnie jak zdecydowanie rzeźbiarski wyraz plastyczny obiektu. Prócz wymienionej wcześniej dzwonnicy wyraźnie corbusierowskie są też niektóre inne elementy, jak na przykład pochylnia-podjazd dla niepełnosprawnych, dynamiczna, krzywokreślna forma dachu. W ogólnym wyrazie plastycznym świątyni, identyfikowanej czasem jako "okręt płynący ku Wschodowi", przebrzmiewają (prócz wydzwiku teologicznego) pewne echa inspiracji twórców modernizmu estetyką okrętową. Świątynia zbudowana jest na zasadzie płynnego łączenia brył, inaczej niż cerkwie o bryłach historyzujących, budowane na ogół bardziej geometrycznie.



Rys. 1. Hajnówka. Plan cerkwi Świętej Trójcy (rys. Krzysztof Woźniak)



Rys. 3. Hajnówka. Cerkiew Świętej Trójcy. Elewacja północna (rys. Krzysztof Woźniak)



Rys. 4. Hajnówka. Cerkiew Świętej Trójcy. Elewacja południowa (fot. Krzysztof Woźniak)

Łuki i sklepienia, z krzywizną zbliżoną do kształtów parabolicznych, stanowią pewne novum. Wieża (kopuła) w przecięciu kolebek ma formę ściętego stożka, co również jest elementem nowatorskim. W zewnętrznej formie świątyni hajnowskiej odczytujemy pewną miękkość bryły i elewacji (rys. 3, 4), co niewątpliwie należy do cech tradycyjnych [2, 45—46]. Każda elewacja jest przemyślana i stanowi oryginalną kompozycję. Przy pomocy niewielu środków wyrazu, jak obramienia wokół okien, paraboliczny łuk, miękka linia, uzyskano bogactwo formalne. Cebulaste kształty kopuł na przeszklonych sześcianach, zwieńczające główną wieżę-kopułę i stożek nad baptysterium, wydają się organicznie wyrastać z formy świątyni, choć stanowią silny element sygnalizujący jej przynależność eklezjalną. Choć bryła cerkwi budowana jest przy pomocy linii krzywych, to jednak w rysunku elewacji ich przewaga następuje tradycyjnie w wyższych partiach, zwłaszcza w dachu. Wymowę tego dachu o dynamicznej formie, położonego na znacznej wysokości, a więc niedostępnego, wpływającego jednak miejscami do samego dołu można odczytać jako symbol fani Trójcy Świętej w ludzkiej rzeczywistości. Apsyda, oparta na planie wycinka koła, w elewacji została zaznaczona wyraźnie, choć subtelnie.



Rys. 5. Hajnówka. Wnętrze cerkwi Świętej Trójcy (fot. Krzysztof Woźniak)



Rys. 6. Hajnówka. Cerkiew Świętej Trójcy. Wnętrze kopuły (fot. Krzysztof Woźniak)

Choć autor świątyni zdecydowanie odcina się od eklektycznej, historyzującej manieri, powszechnej we współczesnych cerkwiach [4, *passim*] (co zapewne można wiązać z modernistyczną konwencją obiektu), to jednocześnie nie odcina się od tradycji. Pod tym względem jest to ewenement (*precedens*) w polskiej architekturze cerkiewnej. Na kanwie geometrycznych, uporządkowanych elementów oraz układu wyrastającego z bizantyńsko-ruskich tradycji zbudowana jest luźna, współczesna forma. Elewacje tej świątyni są zatem spójną z bryłą reinterpretacją historycznego układu, noszącą cechy modernistyczne. W ich rysunku również wyraźnie widać indywidualny styl twórcy.

We wnętrzu cerkwi Świętej Trójcy w Hajnówce czytelna jest inspiracja świątyni układem krzyżowo-kopułowym (rys. 5, 6), oraz jej nowatorska interpretacja. Widoczne są tradycyjne cztery słupy, wydłużone pendentywy, a także sklepienia o krzywiznach zbliżonych do kształtów parabolicznych i wieża (kopuła) w przecięciu kolebek o formie ściętego stożka. Godna podkreślenia jest daleko idąca zgodność wnętrza z artykulacją bryły na zewnątrz. Wnętrze nawy, zręcznie łączące cechy podłużnego i centralnego jest skoncentrowane wokół stożkowej kopuły, co podkreślają między innymi formowane dookoła linie solei, ikonostasu, chóru [3]. Związane z partią wejściową baptysterium wpisuje się w swym zasadniczym zrębie w założenia tradycyjne, głównie ze względu na bogaty pod względem symbolicznym ośmioboczny plan. Wejście do baptysterium jest ze stosunkowo dużego narteksu. Został on wydzielony z nawy w sposób umowny dwoma słupami, a także od góry podstawą chóru. O wiele wyższa nawa jest dodatkowo podwyższona optycznie wnętrzem stożka-kopuły, co nadaje wnętrzu ekstatyczności. W części prezbiterialnej zaprojektowano północny pareklezjon. W północnym ramieniu krzyża nawy wydzielono podestem z trzema schodkami przyporządkowaną mu część nawy. Pareklezjon jest wycięty z części północnego pomieszczenia zasadniczo trójdzielnej partii prezbiterialnej. Południowe pomieszczenie zawiera diakonikon, a

zertwiennik został usytuowany w północnej części sanktuarium. Dość interesująco, bo dookoła została zaprojektowana linia solei, z nieregularną linią kłirósów, i bez wydzielenia ambony. Wydaje się, że taki jej układ, a także układ części prezbiterialnej dobrze służy procesyjnemu "Wielkiemu Wejściu" — droga kapłana z darami eucharystycznymi została ukształtowana w sposób prosty. Światło we wnętrzu podkreśla prezbiterium, ale także i oś podłużną nawy. Nieco słabo została oświetlona stożkowa kopuła.

Świątynia spełnia zasadnicze wymagania kanoniczne: tradycyjną trójdzielność (narteks, nawa i trójdzielne prezbiterium) oraz jest zorientowana, z lekkim odchyleniem na południe. Wysoka wieża-kopuła podkreśla ekstatyczny wyraz obiektu. Użyte obficie we wnętrzu świątyni krzywizny linii rzutu i powierzchni przekrycia odwołują się symbolicznie do rzeczywistości świata duchowego. W świątyni zastosowano tradycyjne, wymowne teologicznie okno od wschodu.

Wnętrze świątyni jest bogate w rozwiązania szczegółowe — pojawiają się mniejsze słupy, łuki, krzywizna ścian, ciekawie komponowane boczne wejścia do nawy, dookólna linia chóru, nieregularnie zaprojektowany kształt ofiarnika. Rozwiązania te, a także paraboliczne kolebki nad nawą przywołują pewną modernistyczną manierę, inspirowaną twórczością

Le Corbusiera. We wnętrzu panuje jednak tradycyjny mrok, o dość silnym napięciu, który nadaje wnętrzu atmosferę tajemniczości. Temu wyjątkowemu wnętrzu udało się nadać wyraźny charakter sakralny. Wydaje się, że taka reinterpretacja formy cerkwi jest odpowiednią oprawą dla niezmiennych treści liturgicznych.

Wnioski

Choć widoczne są ewidentne związki formy obiektu z historycznym układem krzyżowo-kopułowym, to został on w przypadku świątyni hajnowskiej silnie przekształcony w twórczy sposób, nadając tradycyjnym założeniom zupełnie nowe formy, o modernistycznej konwencji i silnym piętnie indywidualnego stylu autora. Cerkiew ta jest zatem utworem całkowicie współczesnym. Podkreślić należy zgodność użytej konstrukcji z modernistyczną, dynamiczną formą obiektu. Uwydatniono w ten sposób możliwości, jakie daje projektantom żelbet.

W cerkwi tej kopuła jest i znakiem plastycznym i osiągnięciem technologicznym jednocześnie. Świątynia jest przy tym jednoznacznie rozpoznawalna jako wschodnia. Można zatem powiedzieć, że tradycja, ortodoksja w tej cerkwi jest znakiem, a nie dosłownym powtórzeniem historycznych form.

LITERATURA

1. Bodnar O. Od tradycji do nowatorstwa, Architektura nr 10/2000, Murator, Warszawa, 2000, s. 72-74.
2. Grygorowicz A. Pogodzić tradycje ze współczesnością, Polska, nr 12/1980, Polska Agencja Interpress, Warszawa, 1980, s. 45-46.
3. Uścińowicz J. Symbol, archetyp, struktura: hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej, Dział Wydawnictw i Poligrafii Politechniki Białostockiej, Białystok, 1997.
4. Woźniak K. Kierunki architektury cerkiewnej w Polsce od połowy XX wieku, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej, Poznań, 2010.

У сучасній церковній архітектурі Польщі можна помітити дві головні течії: сучасну та таку, що посилається на історичні тенденції. У статті представлено яскравий приклад об'єкта, який належить до першої течії: церкву Святої Трійці у Хайнувці, спроектовану у сімдесятих роках професором Олександром Григоровичем. У цьому об'єкті використана модерністська інтерпретація хрестово-купольної системи, традиційної для церковної архітектури.

Ключові слова: церковна архітектура, традиція, модернізм, хрестово-купольна система, церква, об'єкт.

In contemporary Orthodox architecture in Poland there are two trends: traditional and historical ones. The article presents a bright example of the subject — Saint Trinity Orthodox Church in Hajnówka which was designed by Aleksander Grygorowicz in seventies. Modernist interpretation of cross-dome system which is traditional for church architecture is used in this object.

Key words: church architecture, tradition, modernism, cross-dome system, church, object.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Адамська Уршуля** (Urszula Adamska) — магістр кафедри міждисциплінарних досліджень «Схід — Захід» Білостоцького університету (Польща).
- Айрес Алессандро** (Alessandro Ajres) — викладач славістики Туринського університету, доктор філології (Італія).
- Бітківська Галина Володимирівна** — доцент кафедри світової літератури, докторант кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат педагогічних наук, доцент.
- Бовсунівська Тетяна Володимирівна** — професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філологічних наук, професор.
- Вишницька Юлія Василівна** — доцент кафедри світової літератури, докторант кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент.
- Возняк Кшиштоф** (Krzysztof Woźniak) — доктор, ад'юнкт факультету будівництва, архітектури та інженерії середовища Лодзької політехніки (Польща).
- Гарачковська Оксана Олександрівна** — доцент кафедри видавничої справи та мережових видань Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат філологічних наук, доцент.
- Гілевич Аліна Василівна** — аспірантка кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.
- Дорошенко Каріна Сергіївна** — аспірантка кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Забельський Лукаш** (Łukasz Zabielski) — доктор, науковий працівник Підляської книгозбірні (Білосток, Польща).
- Землякова Тетяна Анатоліївна** — доцент кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат наук із соціальних комунікацій.
- Зуенко Марина Олексіївна** — доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка, кандидат філологічних наук, доцент.
- Казьмерчик Збігнєв** (Kazmierczyk Zbigniew) — габілітований доктор, професор кафедри історії літератури Інституту польської філології Гданського університету.
- Коваленко Ксенія Григорівна** — старший викладач кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією Вищого державного навчального закладу України «Українська медична стоматологічна академія», кандидат філологічних наук.
- Ковальський Гжегож** (Grzegorz Kowalski) — магістр, науковий працівник Підляської книгозбірні (Білосток, Польща).
- Корінна Фурньє Кісс** (Corinne Fournier Kiss) — доктор, старший викладач французької та порівняльної літератури Інституту французької мови та літератури Бернського університету (Швейцарія).
- Кушнір Анна Олегівна** — аспірантка кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.
- Лавський Ярослав** (Jarosław Ławski) — габілітований доктор, професор, керівник кафедри міждисциплінарних досліджень «Схід — Захід» Білостоцького університету (Польща).
- Малахова Олена Олександрівна** — аспірантка кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.
- Михайлова Тетяна Михайлівна** — аспірантка відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.
- Налепа Марек** (Marek Nalepa) — габілітований доктор, професор Жешувського університету (Польща).

- Приліпко Ірина Леонідівна** — доцент кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Сінченко Олексій Дмитрович** — доцент кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук.
- Тимофеев Андрій Володимирович** — доцент Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, кандидат філологічних наук.
- Ткаченко Тетяна Іванівна** — доцент кафедри української та світової культури і літератур Київського міжнародного університету, кандидат філологічних наук.
- Турган Ольга Дмитрівна** — завідувач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету, доктор філологічних наук, професор.
- Томашевська Гражина** (Grażyna Tomaszewska) — габілітований доктор, професор кафедри прикладної полоністики Інституту польської філології Іданського університету (Польща).
- Томашевський Фелікс** (Feliks Tomaszewski) — габілітований доктор, професор кафедри теорії літератури та художньої критики Інституту польської філології Іданського університету (Польща).
- Хавкіна Любов Марківна** — завідувач кафедри журналістики Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, доктор наук із соціальних комунікацій, професор.
- Хамедова Ольга Анатоліївна** — доцент кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат філологічних наук, доцент.
- Хомік Пйотр** (Piotr Chomik) — габілітований доктор, Інститут історії і політичних наук Білостоцького університету (Польща)
- Черкашина Тетяна Юріївна** — доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, кандидат філологічних наук.
- Штахельська Йолянта** (Jolanta Sztachelska) — габілітований доктор, професор Інституту польської філології Білостоцького університету (Польща).
- Яніцька Анна** (Anna Janicka) — доктор, працівник кафедри літератури Позитивізму й Молодої Польщі Білостоцького університету (Польща).

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ПОЕТИКИ

<i>Вишницька Юлія.</i> Текстова поліваріативність міфологічного сценарію початку як реалізація космогонічних та антропогонічних міфів (на матеріалі поезії Сергія Жадана)	3
<i>Зуєнко Марина.</i> Міфологічна тематика та мотивний комплекс в англійській бароковій драматургії	10
<i>Коваленко Ксенія.</i> Форми нарації в повістях А. Чехова другої половини 1890-х рр.	14
<i>Кушнір Анна.</i> Еволюція образу жінки у сучасній іспанській прозі	17
<i>Малахова Олена.</i> Вокальний дует і відтворення змістово-формальних особливостей пісенної лірики	21
<i>Михайлова Тетяна.</i> Василь Стус: до питання літературного впливу	25
<i>Приліпко Ірина.</i> Художня рецепція духовенства у творчості сучасних українських письменників	28
<i>Тимофеев Андрій.</i> Звуження кола символічних значень синього (блакитного) в українській літературі	33
<i>Хамедова Ольга.</i> Авторська стратегія впливу на читача у творах Тані Малярчук	35
<i>Ajres Alessandro.</i> Język sztuki w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego — Portret wenecki	40
<i>Zabielski Łukasz.</i> “Український смак” w “Ziemiaństwie polskim” Kajetana Koźmiana	44
<i>Ratuszna Hanna.</i> “Księga mych marzeń” — kijowskie lata Bolesława Leśmiana	54
<i>Tomaszewska Grażyna B.</i> Opukiwanie Niewiadomej. Reinterpretacje romantycznego mitu Północy w “Mojej Europie” Jurija Andruchowycza i Andrzeja Stasiuka	61

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР

<i>Бітківська Галина.</i> Інтермедіальний дискурс повісті Р. Іваничука «Смерть Юди»	68
<i>Бовсунівська Тетяна.</i> Роль екфразису в сучасному літературному процесі	72
<i>Землякова Тетяна.</i> Незалежна та комерційна комунікація у системі ЗМІ та PR-технологій	77
<i>Кисс Коринн Фурньє.</i> Тоска по домашньому очагу: Мандельштам, архітектура и русский язык	81
<i>Хавкіна Любов.</i> Категорія іміджу в соціокомунікаційному просторі та в системі журналістської освіти	89
<i>Kaźmierczyk Zbigniew.</i> Ciemna teofania Dostojewskiego w świetle etnogenetycznym	95
<i>Tomaszewski Feliks.</i> Izaak Emmanuiłowicz Babel i Gustaw Herling-Grudziński	99

ЕПОХА ГРІНЧЕНКА

<i>Ткаченко Тетяна.</i> «Квіткові» нариси Уляни Кравченко	109
<i>Черкашина Тетяна.</i> Мемуарно-автобіографічні спогади українських політичних і громадських діячів початку ХХ ст.: літературний вимір	112

<i>Adamska Urszula</i> . Gabriela Zapolska i Włodzimierz Zagórski w krzywym zwierciadle Młodej Polski	116
<i>Janicka Anna</i> . Gabriela Zapolska i Łesia Ukrainka — dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne	121

ІСТОРИЯ НАУКИ

<i>Гарачковська Оксана</i> . Журнал «Шершень» в історії української публіцистичної сатири	131
<i>Гілевич Аліна</i> . Розвиток японської літератури епохи Хейан у першій половині IX ст.: суспільно-політичні та історико-культурологічні аспекти	135
<i>Дорошенко Каріна</i> . Мовна гра як теоретична проблема	140
<i>Сінченко Олексій</i> . Теоретична мантія короля футуроперій	143
<i>Турган Ольга</i> . Культурно-універсальний аналіз художнього твору в методологічній системі сучасної гуманітаристики	147
<i>Chomik Piotr</i> . Kult świętych prawosławnych w monasterach Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI wieku	152
<i>Kowalski Grzegorz</i> . Kozak, dandys, nihilista. Obraz świata w twórczości Władysława Słowackiego	161
<i>Ławski Jarosław</i> . Głos “polskiego wygnańca” o Ukrainie w Ameryce w 1837 roku — po angielsku	169
<i>Nalepa Marek</i> . Relacje osobowe w sielance Franciszka Karpińskiego “Do Justyny. Tęskność na wiosnę”	177
<i>Woźniak Krzysztof</i> . Cerkiew w Hajnówce. Tradycja i modernizm	183

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	187
-----------------------------	-----

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:

- **МЕТОДОЛОГІЯ**
- **ІМЕНА**
- **ТЕНДЕНЦІЇ**

**Збірник наукових праць
(філологічні науки)**

№ 4

За зміст поданих матеріалів відповідають автори.

Видання підготовлене до друку в НМЦ видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*
Над виданням працювали: *Н.І. Гетьман, Л.Ю. Столітня,*
Т.В. Нестерова, Т.М. Піхота, Н.І. Погорєлова

Поліграфічна група: *А.А. Богадельна, Д.Я. Ярошенко, О.М. Дзень,*
Г.О. Бочарник, В.В. Василенко

Підписано до друку 17.12.2014 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 22,32. Обл.-вид. арк. 24,46. Наклад 100 пр. Зам. № 4-223.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.